



В.А. Черная, И.В. Черный

*Древний Египет
в современном англо-американском
ретродекоративе*

**Москва
«Мануфактура»
2008**



В.Л. Черная

И.В. Черный

**ДРЕВНИЙ ЕГИПЕТ
В СОВРЕМЕННОМ АНГЛО-АМЕРИКАНСКОМ
РЕТРОДЕТЕКТИВЕ**



Москва
«Мануфактура»
2008

УДК 821.111-312.4

ББК 83.3

Ч-49

Рецензенты:

доктор филологических наук, профессор Л.Г.Фризман (Харьковский национальный педагогический университет имени Г.С.Сковороды);

доктор филологических наук, профессор А.Д.Михилев (Харьковский национальный университет имени В.Н.Каразина);

доктор исторических наук, профессор В.А.Греченко (Харьковский национальный университет внутренних дел).

Черная В. Л., Черный И. В.

Ч49 Древний Египет в современном англо-американском ретроде-
тективе: Монография. – М.: ЗАО «Мануфактура», 2008. – 170 с.

ISBN 978-5-93084-044-5

В монографии анализируются англо-американские исторические детективы конца XX – начала XXI вв., посвященные Древнему Египту. Изучено их жанровое своеобразие, для чего рассмотрены проблемы истоков исторического детектива в англо-американской литературе, жанровой специфики, тематического разнообразия англоязычного исторического детектива. Проанализированы произведения Элизабет Питерс, Лорен Хени, Пола Догерти и Линды Робинсон. Особенное внимание уделено исследованию в этих романах степени соотношения исторической правды и вымысла, изучению жанровой природы, специфики воссоздания местного колорита и исторических характеров, рассмотрению идейно-тематического содержания, особенностей образной системы и архитектоники произведений.

ISBN 978-5-93084-044-5

© В.Л. Черная, И.В. Черный, 2008

ВВЕДЕНИЕ

Тотальная глобализация отразилась и на развитии литературы, которая не могла не отразить общественные процессы. Однако трансформация старых жанров, возникновение пограничных, интеграция художественных приемов в новые формы были вызваны не только «внешними», но и «внутренними», сугубо литературными причинами: исчерпанностью существующих жанровых форм, их несоответствием времени, несостоятельностью в устоявшихся рамках решать новые авторские задания. Понятно, что нагляднее всего это демонстрирует массовая литература, которая «часто продлевает жизнь жанров и целых пластов культуры, уже завершивших активное свое существование в ее высокой сфере» [29, с. 21]. Кроме того, массовая литература, эксплуатируя определенные «коммерческие» черты жанра, тем самым (как и пародия) обнаруживает самые типологические из них. Одним из наиболее интересных в этом смысле примеров пограничного жанра стало сочетание исторического романа с типичным для масскульта жанром криминального романа, что привело к появлению исторического детектива (*historical mystery* – в англоязычной критике и ретродетектив – в отечественной).

Современный англоязычный ретродетектив не является и не может быть однородным. Понятно, что большинство произведений этого жанра принадлежат к массовой литературе, имея все основные ее признаки: сериальность, сенсационность, популярность, шаблонность и повторяемость сюжетов и художественных приемов. Впрочем, некоторым писателям удается настолько качественно воспользоваться тесными, казалось бы, рамками и законами, которые диктуются жанром и рынком, что их произведения имеют определенную художественную ценность. По справедливому мнению О. М. Зверева, «с ходом лет целый ряд жанров, традиционно остававшихся за пределами большого искусства, приобрел новый, более престижный статус. Теперь уже трудно представить себе литературоведа, который, допустим, отрицал бы художественную ценность криминального романа только в силу его жанровой природы или – по тем же соображениям – априорно признавал высокой художественной культурой любое произведение, затрагиваю-

щие значительные и серьезные социальные проблемы. Все решает не жанр как таковой, а характер его использования, авторская установка и достаточный эстетический уровень» [29, с. 10–11]. Самое яркое проявление отмеченные исследователем «решающие» признаки, по нашему мнению, нашли в произведениях, написанных на материале истории Древнего Египта.

Древнеегипетская тема занимает относительно небольшое место в идейно тематическом пространстве исторического детектива Великобритании и США. Детективы о Древнем Египте пишут немного авторов, хотя количество соответствующих произведений составляет свыше 40 единиц. Самые известные среди этих писателей – Элизабет Питерс, Линда Робинсон, Лорен Хени, Пол Догерти. Интерес большинства из них к Египту – не любительский, а профессиональный, predetermined собственными научными исследованиями. Так, Элизабет Питерс – один из литературных псевдонимов уважаемого американского ученого-египтолога Барбары Мертц. Робинсон – профессиональный историк, в круг интересов которой входят и проблемы, связанные с прошлым земли фараонов. Хени и Догерти также принадлежат несколько исследований о египетских древностях.

Если прибавить к изложенному то, что «древнеегипетские» исторические детективы имеют бесспорные литературные достоинства, которые выделяют эти книги из общего массива англоязычного ретродетектива, становится не очень понятным я, почему этот интересный и перспективный для исследования материал еще не стал предметом активного научного освоения литературоведением. Невзирая на то, что западное литературоведение уже давно и успешно изучает детективный жанр, специальных работ, посвященных как историческому детективу в целом, так и творчеству отдельных авторов очень мало. Фрагментарные упоминания о ретродетективе находим в трудах Р. Винкса, Г. Брауна, Л. Панека. Особенно следует выделить коллективную монографию американских исследователей «Детектив как историк: история и искусство в исторической детективной литературе», которая состоит из 25 очерков, посвященных творчеству современных англоязычных писателей, которые работают в жанре ретродетектива. Но эта монография, как и достаточно большое количество рецензий на книги, которые стали объектом нашего исследования, по большей части

является сжатым переводом с попутным (и нередко достаточно субъективным) указанием тех или других достоинств и недостатков анализируемых книг. Таким образом, мы имеем большое количество описательных литературоведческих работ, которое не переходит в качество: теоретические аспекты изучения ретродетектива уступают место стилистическим или даже «социолого-маркетологическим».

Для отечественной науки исследования детективной литературы, как и раньше достаточно редкие. В имеющихся трудах С. М. Андрусив, Л. Т. Исаровой, Н. О. Модестовой есть попытки жанровой типологии детективного романа, рассмотрены некоторые аспекты, связанные с поэтикой жанра. Но непрерывный рост как количества произведений в жанре детектива (в том числе и исторического), так и читательского интереса к нему вызывает необходимость более серьезного и более глубокого научного осмысления этого явления.

Из этого вытекает и этим предопределяется актуальность предлагаемого исследования. Изучение истоков, развития, синтеза жанров и присущих им признаков не только обогатит представление о детективе вообще и о такой его разновидности, как исторический детектив, в частности, но и позволит внести определенную ясность в теоретический аспект отмеченных явлений. Рассмотрение только произведений «древнеегипетской» тематики позволит выделить доступный для проработывания в пределах работы объем, который, отличаясь лишь ему присущими чертами поэтики, в то же время представляет и весь англоязычный ретродетектив в его основных жанровых модификациях: иронический, «провинциальный», «столичный» детектив, психологический триллер и тому подобное. Анализ используемых авторами художественных приемов будет способствовать как выявлению цели, ради достижения которой эти приемы использовались, так и обозначению тенденций развития процессов, которые приводят к появлению пограничных, «синтетических» жанров, а, следовательно, к формулировке тенденций развития литературы в целом.

Цель работы заключается в определении жанрового своеобразия исторических детективов Великобритании и США, которые были написаны в конце XX века на материале истории Древнего

Египта или в которых так или иначе интерпретирована древнеегипетская тема.

Научная новизна исследования заключается в том, что в работе практически впервые систематизирован и осмыслен опыт, наработанный отечественным и зарубежным литературоведением по проблеме жанровой природы ретродетектива. Кроме того, этот опыт практически использован для анализа материала, который до сих пор не был предметом научного рассмотрения. Благодаря этому уточнен вопрос типологии исторического детектива Великобритании и США конца XX века; прослежены истоки англоязычного ретродетектива; рассмотрен целый пласт англо-американских исторических детективов, посвященных конкретной эпохе мировой истории, в контексте тождественных литературных явлений; проведен разносторонний анализ текстов с целью выяснения их жанрового своеобразия, художественных приемов и средств реконструкции цивилизации Древнего Египта. Исследование позволило углубить представление о том, как в англоязычной литературе трансформируется тема, связанная с Египтом, его ролью в мировой культуре и культурах США и Великобритании, и – шире – какое место занимает этот отдельный литературный процесс в мировом.



ГЛАВА 1

ИСТОКИ И ЖАНРОВАЯ СПЕЦИФИКА АНГЛО-АМЕРИКАНСКОГО ИСТОРИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА

1.1. Теоретические аспекты и проблемы изучения исторического детектива

Определение исторического детектива, или ретродетектива, в литературоведении до сих пор не сформулировано. Как правило, касаясь этой жанровой разновидности, исследователи ограничиваются констатацией синтеза характерных черт исторического и детективного жанра. В связи с этим уместным будет определиться с жанровой спецификой жанров-«праотцев» – исторического романа и детектива.

Невзирая на огромное количество научной литературы об историческом романе, в большинстве работ, в частности и посвященных проблемам поэтики жанра, предметом исследований, в первую очередь, является творчество какого-то конкретного писателя. Самыми многочисленными (и это вполне понятно) являются труды о творчестве Вальтера Скотта – основателя жанра. В этих исследованиях, в отличие от других, случаются попытки описать исторический роман как жанр, однако речь здесь идет лишь о том типе исторического романа, который создал Вальтер Скотт (например, монография Б. Г. Реизова «Творчество Вальтера Скотта»). Можно также выделить ряд трудов, посвященных какому-то определенному периоду в развитии жанра (например, «Российский исторический роман XIX века» С. М. Петрова). Однако они не могут дать целостной картины развития жанра, поскольку ограничены определенными хронологическими рамками. В большинстве же трудов исследователи изучают какой-то один элемент поэтики (так, во многих работах рассматривается проблема исторической правды и вымысла в историческом романе). Таким образом, ни в отечественном, ни в зарубежном литературоведении нет фундаментальных системных трудов, в которых анализируются исторические романы с точки зрения их генезиса в процессе развития мировой литературы в целом. Не удивительно потому, что и до сих пор нет какого-то общего представления относительно жанровой

структуры исторического романа и, как следствие, его четкой дефиниции.

«Главное в историческом романе, - считал Г. Лукач, - не изложение выдающихся исторических событий, а поэтическое изображение людей, которые принимали участие в этих событиях. Это значит, что мы должны опять понять социальные и человеческие мотивы, которые принуждали людей думать, чувствовать и делать так, как они делали это в исторической действительности. <...> Потому исторический роман должен с помощью художественных средств продемонстрировать, что исторические обстоятельства и характеры существовали в таком же виде» [119, с. 44-45].

М. М. Бахтин главной особенностью исторического романа считал сочетание исторической и частной жизни: «Центральной и почти единственной темой преимущественно исторического сюжета в течение длительного времени оставалась тема войны. Эта собственно историческая тема (к ней присоединялись мотивы завоеваний, политических преступлений – убийство претендентов, династических переворотов, падения царств, основания новых царств, судов, казней и тому подобное) переплетается, не сливаясь, с сюжетами частной жизни исторических деятелей (с центральным мотивом любви). Главным заданием исторического романа нового времени было преодоление этого раздвоения: пытались найти исторический аспект для частной жизни, а историю пытались показать “домашним образом” (Пушкин)» [5, с. 250-251].

Даже новейшие литературоведческие словари не содержат отдельную статью «Исторический роман» (внимание ему уделяется только в пределах общей статьи «Роман» – как разновидности, а не как уже выделенному самостоятельному явлению), а на российской странице «Википедии» (самого авторитетного и в то же время наиболее критикуемого информационного ресурса сети Интернет) со ссылкой на 9-томную советскую «Историю литературы» говорится: «условное обозначение для разнородных по структуре и композиции романов».

На наш взгляд, самые существенные черты исторических жанров вообще и исторического романа в частности вычленены в «Современном словаре-справочнике из литературы»:

«1) тема, которая обращается к прошлому;

2) существенная отдаленность изображаемой эпохи от времени автора и восприятие ее как относительно завершенной в своем развитии;

3) историзм (определена концепция развития общества);

4) историчность (показ исторических событий и деятелей, однако не обязательно как главных героев);

5) собственно историческая проблематика – подчеркнутое любопытство художника именно к этим историческим лицам и событиям» [60, с. 209].

Обратимся к детективу. Существует много исследований, в которых рассматриваются те или другие аспекты его поэтики и предлагаются разнообразные определения жанра. Это работы А. Г. Адамова [1], С. М. Андрусив [2], Р. Брауна [78], Р. Винкса [180], А. З. Вулиса [11], Л. Т. Исаровой [21], Н. О. Модестовой [36], Б. Райнова [53], Д. Симонса [164] и других. По мнению Б. Райнова, детективом можно считать «лишь такое произведение, в котором преступление рассматривается не как эпизод или повод для развития действия, а как основная тема, за которой идут и с которой, в той или иной мере, связаны все конфликты, драмы и события, введенные автором в рассказ» [53, с. 20]. Ф. Фоск считает, что суммарно криминальный роман – это рассказ «об охоте на человека, при которой применяется научный метод рассуждения» [36, с. 125]. Р. Мессак замечает, что в детективе «повествование посвящено, в первую очередь, методическому и постепенному раскрытию рациональными средствами точных обстоятельств таинственного события» [53, с. 19]. А. Вулис в работе «Поэтика детектива» дает такое определение жанра: «Детектив – приключенческий роман (повесть, более редко рассказ), который показывает деяние путем исследования, путем опознавания... принимает остросюжетную форму и заканчивается обнажением тайных действенных пружин, в принципе не обязательно криминальных» [11, с. 246]. Кроме того, А. Вулис отмечает еще одну существенную черту детективного жанра: «Детективу присуща «проникающая» тенденция: время от времени его элементы входят в серьезную прозу, упорядочивая согласно своим сюжетным законам более-менее большие структуры – от эпизода к произведению. Но вообще ситуация «жанр в жанре» решается ассимиляцией детективного

начала, погашением его приключенческого пафоса, «укрощением» троянского коня» [11, с. 246].

В статье Н. О. Модестовой «Главная примета – человечность» сделана попытка выделить наиболее характерные черты жанра: «Невзирая на все разнообразие определений детектива, теории жанра сходятся в том, что детектив предусматривает приглашение принять участие в раскрытии какой-то тайны (чаще всего преступления, которое готовится или уже состоялось) рациональными, даже научными методами. Начинается детектив почти всегда из обнаружения трупа или исчезновения человека. В классической форме произведения виновник должен быть найден.

Но преступление – это поступок преднамеренный, направленный к определенной цели. Поступок, при котором преступник принимает все меры, чтобы скрыть следы, отвести от себя подозрение. Отсюда задание автора как можно более ловко и эффективнее столкнуть две противоположные логики – волю, изобретательность и предусмотрительность преступника с волей, ловкостью и пронизательностью расследователя дела» [36, с. 127].

Невзирая на наличие большого количества разнообразных определений детектива, следует признать, что, как и в ситуации с историческим романом, до сих пор не существует ни одной фундаментальной обобщающей работы, посвященной этому жанру. Таким образом, исследователь детектива, прежде всего, становится перед проблемой выделения из большого количества характерных черт жанра самых существенных, самых характерных, типологических.

Вопрос типологии и изучения отдельных типов детектива в современном литературоведении остается нерешенным, донныне нет четкой классификации разновидностей детективного романа. Большинство авторов склоняются к тому, что детектив второй половины XX столетия представлен тремя разновидностями: криминальный, полицейский и шпионский романы [53, с. 272]. Соответственно эти типы детективного романа также имеют свои «подразновидности».

Такая разновидность детектива, как *исторический* (*historical mystery* – термин, принятый в англоязычной литературе) или *ретродетектив* (этот срок возник в современной российской критике), выделяют далеко не все исследователи, которые так или иначе

пытались классифицировать этот жанр. Даже в такой авторитетной работе, как «Черный роман» Б. Райнова, где исследуется мировой детектив, начиная с его зарождения, нет ни одного упоминания о детективе историческом, хотя на момент издания указанной монографии (1970 год) на Западе уже вышли в свет такие образцы ретродетектива, как «Смерть приходит в конце» (1944) Агаты Кристи и серия «средневековых китайских романов» Роберта ван Гулика о судьбе Ди (1950–60-ые годы). Это, на наш взгляд, можно объяснить тем, что Б. Райнов имел целью не всестороннее изучение жанра, а именно критику «черного» детектива (боевика)

Едва ли не впервые о ретродетективе заговорил американский историк Робин Винкс в своей книге «The Historian as Detective: Essays on Evidence» («Историк как детектив: очерки очевидцев», 1968). Он сравнил труд историка с профессией детектива: «Историк должен собирать, интерпретировать и потом объяснять свои данные методами, которые не очень отличаются от тех, которыми пользуется детектив, по крайней мере, детектив в литературе... Наверняка, что автор таких произведений не строит свою работу так, как это делает историк, поскольку для одного результат является известным, а для другого – допустимым. Но ход аргументации в обоих случаях похоже интригует». Винкс отмечает: «Неудивительно, что историки часто находят удовольствие в так называемых детективных романах, а некоторые английские и американские профессора и преподаватели известны своим расположением к этому жанру и даже делают определенный вклад в литературу» [165, с. 2]. К сожалению, на момент написания Р. Винксом этой работы у него было немного материала для анализа, но с определенной мерой условности его подход можно обозначить как *фактографический*.

Заметно оживился интерес исследователей к историческому детективу в середине 1980-х – 1990-х годах, когда в англо-американской литературе начался подлинный расцвет историко-детективного жанра. Американский исследователь Лерой Панек в монографии «An Introduction to the Detective Story» («Введение в детективный роман», 1987) рядом с традиционными формами детективу выделил и особую его разновидность – детектив исторический. Он, правда, называет его «anachronism» (анахронизм). Суть таких произведений, по его словам, заключается в том, что

современные авторы детективов переносят действие в прошлое. Эта тенденция свидетельствует о расширении пределов классического детектива. «Независимо от того, выбирают ли авторы между созданием комических или сатирических портретов или изображением повседневной жизни в Древнем Риме, Китае или Англии, детективному роману нужно поражать преступлением или интеллектом, чтобы привлекать к себе читателей. Избирая историческую обстановку и форму исторического детектива, авторы анахронизма освобождаются от обременительной обязанности касаться весомых проблем современности; это рознит их с традиционной антипатией золотого века к серьезной или угнетающей литературе. Наконец, некоторые авторы анахронизма, как и ван Гулик, используют историческую обстановку как фон для изнурительных детективных сюжетов, и это допускает, что если бы детективный рассказ потерял свой смысл для современного мира, он может сохраниться в разумно чистом состоянии, со всем набором структурных элементов тогда, когда автор вовремя вводит исторический фон» [129, с. 194]. Следовательно, здесь идет речь о *эскапическом* подходе.

В 1990-х годах в американской критике прошло несколько дискуссий по поводу ряда опубликованных историко-детективных романов, что дало возможность сделать концептуальные выводы и наблюдение относительно природы этой жанровой разновидности криминальной литературы. Так, рецензент «New Republic» в отзыве на книгу Патриции Коэн «Убийство Хелен Джеветт: Жизнь и смерть проститутки девятнадцатого века» (1998) замечает: «Подавая свои свидетельства в ярких деталях и правдиво оценивая сильные и слабые стороны, Коэн вовлекает читателя в захватывающий мир историка как детектив» [165, с. 3]. Скотт Хеллер в рецензии на роман Карен Хальтуннен «Убийца и американская готика» (1998) говорит, что такая книга «должна обеспечивать пищу для размышлений другим историкам для более полного понимания ими жизни и смерти человека в прошлом» [108, с. 13].

В конце 1998 года на страницах журнала «American Historical Review» прошел форум на тему «История и историческая литература». Его участники констатировали, что «повествование все чаще стало обращаться к страницам истории». Это возвращение происходит не без дискуссий, поскольку «снова разгорелась полемика о

сильных и слабых сторонах в воссоздании прошлого методами историков и романистов, соотношении в художественных книгах правды и вымысла» [71, с. 1502]. Здесь заслуживает внимания выступление канадской романистки Маргарет Этвуд, чей роман «Элиас Грейс» (1996) и стал отправной точкой полемики. Ссылаясь на опыт Вальтера Скотта, романистка утверждает, что историческая беллетристика показывает человеческую натуру. В центре такой литературы находятся людские страсти, которые руководят, обременяют, объединяют и разделяют человечество. Это «гордость, зависть, алчность, похоть, лень, жадность и злоба». Аналогичные темы рассматривают и исторические романы, в частности детективные. «Они о правде и лжи, обмане и разоблачении; они о преступлении и наказании, о любви и прощении, о длительных страданиях и милосердии; они о грехе и воздаянии, а иногда даже об искуплении» [74, с. 1516]. На первое место Этвуд выдвигает именно «грех и воздаяние», «преступление и наказание» и вспоминает, как все это тщательным образом описывается в исторической литературе. Историки в поисках истины интересуются документами и свидетельствами, как скучными, так и живыми, а также теми, которые врут, прикрываясь правдой, теми, в которых содержится истина. Заданием историков является отделение правды от вымысла, а также поиски в вымысле крупниц правды» [74, с. 1516]. Этот подход, ориентированный на утверждение вечных ценностей, можно обозначить как *вневременной*.

Единственной серьезной работой, которая посвящена историческому детективу, выдана в США книга «The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction» («Детектив как историк: история и искусство в исторической детективной литературе», 2003). Это сборник из 25 очерков, в которых анализируются современные англо-американские ретродетективы. Разделы расположены по историко-тематическому принципу. Сначала рассмотрены детективы, которые обращаются к седой древности, потом – написанные на материале средневековой истории, дальше – Возрождения, Нового времени и вплоть до викторианской эпохи. Однако анализ текстов достаточно поверхностен и фрагментарен. Из-за ограничений в объеме авторы очерков делают акцент только на некоторых аспектах, связанных с поэтикой исследуемых ими романов. Для нашей работы интересным является предисловие,

написанное Робином Винксом, введение Рея Брауна и два очерка, в которых анализируются произведения, которые посвящены Древнему Египту или интерпретируют древнеегипетскую тему.

Так, Р. Винкс констатирует, что исторические детективы сегодня являются одной из наиболее коммерчески успешных разновидностей популярной литературы в США и Великобритании. «Многие читатели находят удовольствие в разгадке тайн прошлого, которые решаются методами, не всегда приемлемыми в наше время. <...> Исторический детективный роман не очень отличается от той детективной литературы, которая базируется на современных сюжетах, хотя, конечно, существует огромное отличие в технике и средствах, которые имеются в наличии как у детектива, так и у преступника. Нужно только вспомнить ДНК, компьютеры и современную фотографию, чтобы осознать огромный разрыв между современным и историческим детективом» [180, с. IX]. Говоря о творчестве писателей, которым посвящены очерки сборника, Р. Винкс замечает, что не все авторы имеют одинаковую одаренность. Как и в любой криминальной литературе, в ретродетективе есть много халтурщиков, которые плохо разбираются в фактах, наполняют страницы книг страшными анахронизмами. Наплыв поденщиков является общей бедой современной массовой литературы, к которой в определенной мере можно отнести и исторический детектив. Но этот жанр «является новым, и авторы, которые еще не определились и не нашли себя, могут сделать это в ближайшем будущем и принести нам удовольствие своим воссозданием прошлых эпох» [180, с. X]. Поскольку здесь идет речь о коммерческой привлекательности за счет использования в первую очередь внешних атрибутов, а не о глубоком художественном прорабатывании жанра, обозначим этот подход как *декоративный*.

Рей Браун и Лоренс Крейсер во введении к рассматриваемому сборнику высказали несколько интересных мыслей относительно природы историко-детективного жанра, его сходства и отличия от классических исторического и детективного романов. «Историческая беллетристика посвящена всевозможным приключениям и связана с воссозданием разных аспектов культуры. Историческая детективная литература (хоть она и уже в плане тематики) связана с определяющими страстями человеческой жизни, выражаясь словами Маргарет Этвуд, «преступлением и наказанием»,

«грехом и воздаянием». Если жизнь – это борьба общественных сил, которые работают за или против друг друга, то можно провести аналогию с футболом, когда отдельные индивидуумы дерутся как за команду, так и за себя лично против других индивидуумов и групп. В этом контексте криминальная литература становится официальным судьей поступкам людей, которые действуют друг против друга незаконными путями. Роль такой литературы заключается в каталогизации, измерении, вынесении постановлений по действиям, выявлении нарушений и наказании тех, кто живет не по правилам. Историческая детективная литература регистрирует действия людей прошлого, описывает их влияние, как плохое, так и хорошее, на их будущее и наше настоящее» [78, с. 2]. То есть, речь идет о *моралистическом* подходе.

Авторы исторических детективов, как считают Р. Браун и Л. Крейсер, проникают в психологию и мотивацию поступков людей прошлого тоньше, чем профессиональные историки. «История – это хронология фактов и событий. Средневековая литература настолько полна событиями, что ее, шутя, называют ОДВЗД (одна дьявольская вещь за другой). Исторические детективы, из-за того, что они часто в деталях очерчивают жизнь, полную насилия, следует именовать ОДПЗД (одно дьявольское преступление за другим). Такие истории учат разнообразию и напоминают профессиональным историкам о таких деталях повседневной жизни прошлого, которые могут быть неизвестными или просто забытыми» [78, с. 4]. Исторический детектив часто сталкивается «с более низкими аспектами исторической жизни, чем обычный исторический роман. Это «улицы жизни». Раймонд Чандлер, которому принадлежит это общеизвестное выражение, считал, что «такими срединными улицами проходит больше исторических событий, чем в любом другом месте. И ими же проходит большинство людей. Если исторический роман делает всех нас как минимум историками-любителями, то исторический детектив, роясь в грязном белье прошлого, делает некоторых читателей более-менее опытными в отрасли криминалистики. Такая детективная литература очаровывает и становится достойной помощью как для профессиональных историков, так и для простых любителей истории» [78, с. 5]. Назовем этот подход *популяризаторским*.

Очерк Риты Риппетто «Lynda S. Robinson and Lauren Haney: Detection in the Land of Mysteries» («Линда С. Робинсон и Лорен Хени: расследование в Земле Тайн») посвящено анализу исторических детективов, написанных на материале древнеегипетской истории. Автор рассматривает несколько романов Л. Робинсон из серии о господине Мерене, два романа Л. Хени из цикла о лейтенанте Беке и произведение Р. Левина «Частный глаз царя Тутта». Как отмечает Риппетто, произведения эти неравноценны. Если романы Робинсон и Хени являются достаточно удачными попытками воссоздания жизни и быта Древнего Египта, то книга Левина изобилует фактическими ошибками и является компиляцией, рассчитанной на сенсационность, «пародируя как исторический, так и детективный жанры» [148, с. 21]. В очерке содержатся ценные наблюдения относительно особенностей соотношения в романах (прежде всего Линды Робинсон) исторической правды и вымысла, принципов воссоздания характеров и архитектоники. В частности отмечено, что Робинсон пытается создать тип психологического политического детектива, а книги Хени являются детективом провинциальным.

Заключительный в реферируемом сборнике очерк Гарри Хоппенстенда «Elizabeth Peters: The Last Camel Died at Noon as Lost Word Adventure Pastiche» («Элизабет Питерс: «Последний верблюд пал в полдень» как пастиш приключений в затерянном мире») посвящен известной американской романистке и египтологу Барбаре Мертц, которая пишет под псевдонимом Элизабет Питерс. Здесь анализируется один из семнадцати романов писательницы, который входит в цикл о приключениях египтолога-любительницы конца XIX – начала XX века Амелии Пибоди. Книга «Последний верблюд пал в полдень» поставлена Г. Хоппенстендом в один ряд с такими классическими романами о приключениях героев в затерянных мирах, как «Пять недель на воздушном шаре», «Путешествие к центру Земли» и «Таинственный остров» Жуль Верна, «Копи царя Соломона» Райдера Хаггарда, «Затерянный мир» Артура Конан Дойля, книгами Эдварда Бульвер-Литтона, Эдгара Берроуза, Абрахама Меррита. Исследователь приводит примеры использования Питерс тех или других сюжетных приемов и поворотов, заимствованных из перечисленных книг, и говорит о том, что романистка это делает сознательно.

Этим она вовлекает свое произведение в определенный литературный контекст, настраивая читателя на соответствующее восприятие романа. Несомненно интересная работа Г. Хоппенстенда, к сожалению, затрагивает лишь один аспект поэтики одного из многочисленных романов «викторианского» цикла Элизабет Питерс, оставляя за пределами исследования множество проблем, связанных с художественной самобытностью произведений писательницы.

Своеобразным комментарием к сериалу об Амелии Пибоди является книга «Amelia Peabody's Egypt: A Compendium» («Египет Амелии Пибоди: Справочник», 2003), изданная под редакцией Кристен Уайтбрэд. Здесь рассмотрены некоторые аспекты, связанные с интересом англоязычной аудитории к древнеегипетской теме, исследован историко-археологический материал, привлекаемый Элизабет Питерс для написания своих романов, указаны некоторые литературные источники, рассмотрена трансформация основных образов сериала.

Таким образом, определенные теоретические и практические наработки в отрасли научного освоения ретродетектива есть. Однако, невзирая на относительно интенсивное изучение детективной литературы западным литературоведением, исторический детектив является еще достаточно малоисследованным пластом – из-за того, как уже отмечалось, что интенсивность этого изучения не приводит к качественному осмыслению и системному анализу явления.

В советской литературе исторические детективы появились только в конце 1960-х годов, а переводные (за исключением названного выше романа Кристи и романа У. Эко «Имя розы», опубликованного на русском языке в 1989 году) начали печататься лишь в 1990-е годы. Это и обусловило ситуацию, в которой ретродетектив остается жанром, который практически не изучался отечественным литературоведением. До настоящего времени имеем немного рецензий, посвященных разным литературным произведениям, и несколько монографических исследований, в которых исторические детективы упоминаются обзорно.

По мнению Л. Т. Исаровой, изложенному в статье «Противник или союзник?» (1976), в современном детективе можно выделить три направления: детектив сюжетный, в котором чаще всего

используются «готовые конструкции»; детектив типажный, где главным является не действие, лишенное какого-то психологизма, а характеры, социально значимые типы; детектив парадоксальный, интеллектуальный, иногда гротескно фантастический [21]. Следуя такой классификации, критик зачисляет в произведения одного типа абсолютно непохожие книги. Так, несколько военно-приключенческих романов (как часто называли в 70-х годах ретродетективы) причислены Л. Т. Исаровой к сюжетным (например, книга Р. Самбука «Ювелир с улицы Капуцинов»), а другие произведения той же тематики (романы А. Безуглова и Ю. Кларова) почему-то включены в состав детективов типажных.

Известный автор детективных романов А. Г. Адамов в книге «Мой любимый жанр – детектив» (1980), предлагая свое видение классификации детектива, основывает ее на «сюжетном построении» и «тематическом разнообразии» [1, с. 215–218]. Выделены четыре «тематических направления» в детективном романе и в первую очередь исторический [1, с. 218].

Н. О. Модестова в работе «Главный признак – человечность» (1986) выделяет такие жанровые разновидности детектива: «1) детектив-ребус (по классификации А. Адамова, «роман-событие», «роман-расследование»); 2) детектив психологический («роман-исследование»); 3) саспенс («напряжение»); 4) «черный детектив»; 5) роман о разведчиках («шпионский»); 6) детектив исторический и политический» [36, с. 126]. Исследователь подчеркивает связь исторического детектива с политикой, относя его к «литературе секретных агентов».

Некоторые признаки «героико-приключенческого» романа попробовала выделить С. М. Андрусив в статье «Что там, за дверью в невероятность?» (1986). Эта разновидность детектива, по ее мнению, из необычного «выбирает самое необыкновенное, из героического – самое героическое, из опасного – опаснейшее: малоизвестные страницы героической истории, а также битвы на невидимых фронтах “людей особенной судьбы”» [2, с. 62]. Вместе с тем, чтобы у читателя не появилось тени недоверия к приключениям ради приключений, авторы таких детективов делают попытки убедить свою аудиторию в достоверности изображаемого «Установка на подлинность в героико-приключенческом романе реализуется посредством включения документа – частных писем, днев-

ников, шифровок, секретных донесений и тому подобного. <...> Порой это вымышленные документы (в тексте всячески подчеркивается их подлинность), но все чаще фигурируют документы невымышленные. Включенный в текст романа, документ, оставаясь документом, то есть стилистически маркированным текстом, выполняет самые разнообразные художественные функции – двигает сюжет, экономит описания и действия, вводит новых персонажей или лаконично освобождает от старых, а важнее всего – создает атмосферу достоверности, представляет еще одно измерение событий, еще одну точку зрения их – с точки зрения реальной истории» [2, с. 75–76]. Еще одной особенностью героико-приключенческого романа становится появление в нем реальных персонажей истории.

Таким образом, из приведенного обзора становится очевидным, что, невзирая на то, что такая разновидность детективного жанра, как исторический или ретродетектив, была известной в русской литературе и до 1990-х годов, он не имел соответствующего освещения в научной литературе. До сих пор не появилось серьезных монографических исследований, посвященных историческому детективу. В распоряжении литературоведения есть преимущественно литературно-критические материалы о творчестве или книгах отдельных авторов ретродетективов, ученые так и не создали единого комплексного подхода к жанру, останавливаясь или на художественных приемах, или на тематическом своеобразии, или на определенных композиционных элементах, или на принципах построения сюжета. Однако, взятое по отдельности, все перечисленное не является таким признаком, которые присущ исключительно жанру ретродетектива.

На основании очень немногочисленных работ, посвященных ретродетективу, и собственного анализа попытаемся обозначить самые существенные, типологические черты этого жанра.

С классическим детективом ретродетектив сближает наличие определенной загадки, связанной с преступлением. Понятно, что раскрытие той или другой тайны нуждается в присутствии сыщика. В отличие от «чистого» детектива, в ретродетективе рубежа XX–XXI веков практически не прижилась форма криминального романа, где повествование идет от имени преступника или он является главным героем. Эти книги, как отмечают Р. Браун и

Л. Крейсер, «имеют некоторые отличия в плане описания преступлений прошлого, но все они являются типом романа «закрытых дверей». В таких произведениях всегда изображалась элита – королевские персоны, военные, мастера и ученые. Авторы пишут о представителях низшего класса (прохожих на улицах и жителях трущоб), делая их лишь фоном на заднем плане или эпизодически для контраста с картинами жизни элиты. И одновременно возрос интерес авторов криминальной литературы к тем людям, которые находятся рядом с элитой, разгуливая “по главным улицам”» [78, с.6]. Под последними персонажами исследователи имеют в виду сыщиков, которые являются связующим звеном между элитой и простонародьем.

Многое унаследовал ретродетектив и от исторического романа. Как известно, принципы поэтики этого жанра разработал его основатель Вальтер Скотт. Н. Я. Дьяконова в своей книге «Английский романтизм: проблемы эстетики» замечает: «Признавая определенное влияние истории на развитие литературы, а также и предмет литературы – отношения между людьми, Скотт формулирует задачи исторического романа. Скотт считал, что историзм романа заключается в том, чтобы сослаться на достоверные факты, как “жили, думали, чувствовали люди прошлых веков, почему так делали”» [17, с. 76]. Важным является как «раскрытие человеческой сущности в многообразии ее временной и национальной обусловленности, так и воссоздание характера и внешности народа в целом, которые состоят из взаимодействия национального своеобразия и психологических особенностей индивидуумов и масс» [17, с. 81].

Б. Г. Реизов видел новаторство В. Скотта в следующем. Во-первых, как он пишет, «в романах Скотта, по-видимому, впервые в европейской литературе появился на сцене народ» [54, с. 23], этот коллективный герой его романов. Во-вторых, он представил в своих романах подробное изображение характеров эпохи, причем в понимании писателя характеры «означали что-то намного более широкое, чем в литературе предыдущего периода. История характеров, с его точки зрения, – это история культуры, история общественного сознания» [54, с. 22]. В-третьих, «Вальтер Скотт чрезвычайно расширил пределы романа. Никогда еще роман не охватывал такое количество типов, сословий, классов и событий. Вме-

стить в одно повествование жизнь всей страны, изобразить частные судьбы на фоне общественных катастроф, связать жизнь обычного среднего человека с событиями государственной важности означало создать целую философию истории, проникнутую мыслью о единстве исторического процесса, о неразрывной связи частных интересов с интересами всего человеческого коллектива» [54, с. 24]. В-четвертых, В. Скотт художественно соединил историческую правду с вымыслом, решив тем самым эстетичную проблему. В-пятых, пытаясь глубже понять прошлые эпохи, В. Скотт показал, что «страсти и ощущения во все эпохи одинаковы по сути, хотя и различны по форме» [54, с. 25]. Задача исторического романиста, считал писатель, заключалась в том, «чтобы за своеобразием разных культур найти живую душу страдающего, жаждущего справедливости, ищущего лучшей жизни человека» [54, с. 26].

По нашему мнению, ретродетективы 90-х годов в большей мере являются историческими, чем детективными романами. Этим они отличаются от аналогичных книг, созданных англоязычными авторами предыдущего периода. Так, в романе Кристи «Смерть приходит в конце» исторические реалии почти не конкретизируются. Для романистки не является важным акцентировать внимание читателя на том, что действие происходит именно в эпоху Среднего царства или Междучарствия. Поэтому коллизия книги не имеет прямого соотношения с описываемой эпохой. Аналогичные события полностью могли бы происходить несколькими сотнями лет раньше или позже или даже вообще не в Древнем Египте, а в Месопотамии или средневековой Англии. Авторы современных ретродетективов, как правило, точно представляют, почему они избрали для воссоздания в романе определенную эпоху из истории конкретной страны, и пытаются, чтобы характер преступления точно отвечал обстоятельствам и декорациям. Понятно, что речь идет о лучших образцах жанра. Большинство же англоязычных исторических детективов напоминают роман Джозефин Тей, о котором метко высказался Г. Винкс: «Я был рассержен большим количеством положительных отзывов о «Дочери времени», в которых этот роман называли хорошим детективом. Я доньше считал, что это плохой роман, достаточно неправдоподобный в историческом плане, но теперь понимаю <...>, что писательница не намеревалась

оказаться в роли историка и она не заслуживает упреков, если какие-то невнимательные читатели пытаются выставить ее в этом качестве. Если говорить объективно, то «Дочь времени» является захватывающей книгой, в которой воспроизведена обстановка и среда, о которой и написан роман; то есть это двухуровневый исторический детектив» [180, с. IX–X]

1.2. Истоки исторического детектива в литературе Великобритании и США

Современный англо-американский ретродетектив имеет длинную и богатую историю. Фактически его источники прослеживаются в литературе, начиная с 1940-х годов, когда авторы детективных романов порой стали переносить действие своих произведений в прошлое (далекое и сравнительно близкое). Однако определенные признаки жанра находим уже в романтической и неоромантической литературе XIX – начала XX веков, в частности в историко-приключенческих произведениях А. Дюма, У. Коллинза, А. Конан Дойля, Г. Хаггарда, Г. Стивенсона, Г. Эмара, Г. Эберса, Е. Берроуза и др. Главное, что объединяет эти достаточно разные произведения, – это приключение на фоне истории. Герой такой литературы был «обязан принять предложение, которое обещает большой риск, независимо от того, идет ли речь о путешествии на загадочное плато в Южной Америке, о походе в копи царя Соломона (варианты, типичные для XIX века), то ли о путешествии во времени (порождение нашей эпохи). Более того, точно так же, сломя голову, действующие лица должны бросаться и в авантюры, которые абсолютно очевидно угрожают им бедой. Увидев вооруженного до зубов врага в сопровождении нескольких сторонников, безоружный герой не может отретироваться хотя бы даже из стратегических рассуждений: он должен бесстрашно ринуться в столкновение, чтобы (это запрограммировано) попасть в лапы злодея, а попасть в эти лапы он должен, чтобы проявить мужество, ловкость и ум во время будущего побега и т. п.» [38, с. 51]. Понятно, что на этом фоне исторические атрибуты являются в первую очередь лишь атрибутами, то есть выполняют скорее «декоративную» функцию.

Самыми же выдающимися произведениями, которые, по нашему мнению, оказали весомое влияние на формирование поэтики англоязычного исторического детектива конца XX века, являются роман Агаты Кристи «Смерть приходит в конце», цикл произведений о судье Ди Роберта ван Гулика, ряд произведений Джона Диксона Карра, роман «Имя розы» Умберто Эко.

Книгу «Смерть приходит в конце» («Death Comes At the End») Кристи написала в 1944 году. В 1930 году романистка отправилась в археологическую поездку к Египту, где встретила молодого археолога Макса Меллоуэна и вскоре вышла за него замуж. Это было второе замужество писательницы, которое оказалось удачным. Кристи «стала постоянным участником археологических экспедиций и приобрела известность знатока античной керамики» [62, с. 192]. Чаще всего она бывала в Луксоре, где исследовали памятники Долины Фараонов. Именно здесь, в фешенебельной луксорской гостинице «Sofitel Winter Palace» Кристи написала в 1937 году один из самых знаменитых своих романов – «Убийство на пароходе “Карнак”» (другой, более известный за экранизациями вариант названия – «Смерть на Ниле»). Однако это произведение практически лишено местного колорита: по мнению С. Бавина, «по характеру конфликта и пароход мог с тем же успехом плыть Темзой, и его пассажиры – быть гостями на какой-то вилле в графстве Суссекс» [3, с. 86–87].

Идею написать детективную историю из жизни Древнего Египта романистке подал ее знакомый Стефен Гленвилл: «Это совсем не трудно. Не вижу причин, по которым криминальные события не могут происходить в Древнем Египте так же, как в Англии 1943 года. <...> Очень нужна книга, которую с одинаковым рвением прочитают и любители детективов, и любители давности» [28, с. 67]. Кристи захотелось написать произведение на основе исторического, хорошо знакомого ей материала, чтобы показать, что зло – вневременная категория, а преступления совершали и раскрывали задолго до появления современной европейской цивилизации и полиции.

Если не принимать во внимание необычный фон, на котором происходят события «Мести Нофрет» (второе название произведения), роман не очень отличается от других произведений Кристи, потому что здесь присутствует такое же «постоянство, даже сте-

реотипность психологических состояний, характеров и положений». Герои «действуют и рассуждают на уровне общераспространенной и общепринятой мысли. Они – выразители тех предвечных истин, которые не изменяются в жизненном кружении: добро – это хорошо, а зло – плохо; смелость, благородство, верность должны побеждать; хитрость, коварные приемы, преступные склонности и действия должны быть выведенными наружу, осужденными и наказанными. И обо всем этом рассказывается просто и доступно, как в сказке, и также на уровне общепринятого понимания» [62, с. 170]. По словам американского исследователя Эрла Берженье, «невзирая на экзотическую обстановку Древнего Египта, роман является обычной закрытой домашней тайной. Имение на Ниле, сплоченность семьи в борьбе против новой любовницы отца Нюфрет и поводы для убийств аналогичны сельскому дому, игнорированию второй жены и борьбе за наследство, которые являются такими традиционными для романов, действие которых происходит в Англии» [75, с. 112].

Наибольший интерес для темы нашего исследования представляет именно форма книги, построенной как исторический роман с детективным сюжетом. Как вписывается детективная интрига в необычный фон? Насколько ярко и убедительно он воспроизведен? О том, как писательница готовилась к работе над книгой, она рассказывает в «Автобиографии»: «Я отметила для себя три привлекательных эпизода – все малоизвестные и с малоизвестными действующими лицами, потому что считаю, что романы, основанные на знаменитых исторических событиях, часто выходят фальшивыми. В конце концов, кто знает, как в действительности выглядел фараон Пепи или царица Хатшепсут, а притворяться, что знаешь, кажется верхом самоуверенности. Но можно в те времена подселить вымышленного персонажа, и если вы достаточно хорошо чувствуете местный колорит и общую атмосферу, все будет хорошо. Один из отобранных мной эпизодов принадлежал к четвертой династии, другой – к намного более позднему периоду, кажется, периоду правления одного из последних Рамсесов, а третий, тот, на котором, в конце концов, и остановилась, я нашла в незадолго до того опубликованных письмах жреца Ка, который жил во время одиннадцатой династии» [28, с. 68]. Здесь «королева детек-

тива» сформулировала те принципы, которыми пользуются почти все ее преемники, которые работают в жанре ретродетектива.

По нашему мнению, Кристи достаточно правдиво показала конкретную страну в конкретную историческую эпоху. Романистка стремится быть точной и в целом, и в мелочах. Источником ее информации о древнеегипетской жизни, прежде всего, стал иллюстративный материал. «Человек должен уметь, получив минимум информации, додумать остальное. В книгах на картинках изображались блюда из птиц, которые живут в зарослях риса, капустные кочаны, сбор винограда и тому подобное. Во всяком случае, я получала достаточно информации, чтобы правдоподобно описать определенные детали быта того времени, а затем возникали новые вопросы. Они ели за столом или сидя на полу? Женщины жили в отдельной части дома? Они держали белье в ларях или в шкафах? Как выглядели их дома? Найти описание жилого дома было куда тяжелее, чем описания храмов и дворцов, поскольку дворцы и храмы, построенные из камней, сохранились, в отличие от домов, которые возводились из менее крепких материалов» [28, с. 68]. То есть книга, предназначенная преимущественно людям образованным, знакомым с историей Древнего Востока, полностью может быть воспринята и читателем, который не имеет соответствующей базы.

Кристи не пытается сразу же перегружать свою книгу фактами. Образцом сказа становится не классическая «вальтер-скоттовская» форма исторического романа, а та, что сложилась во второй половине XIX века, в первую очередь в творчестве Хаггарда и Бульвер-Литтона. Исторические данные сообщаются постепенно, по определению О. С. Пушкина, «домашним образом». Этот прием, по словам О. М. Пескова, заключается в том, что автор конкретные сведения о тех или других событиях предоставляет непосредственно в диалогах персонажей. «Предусматривалось, что эти скупые факты должны были наслаиваться на те знания об эпохе, которые имел в своем распоряжении читатель. Собственно исторические справки вообще занимают немного места <...>. Конкретные же исторические сведения привлекаются исподволь, по мере развертывания действия, а также в разговорах персонажей» [43, с. 291]. Беседу ведут герои произведения, оперируя своими собственными знаниями и сведениями об эпохе и текущем момен-

те. Искушенный читатель таким образом словно вовлекается в ход событий как соучастник диалога, а читатель неподготовленный, во-первых, избавляется от информационной перегрузки, а, во-вторых, не чувствует себя невеждой. То есть создается особенная, доверительная атмосфера, которая способствует комфорту обеих читательских категорий.

Таким образом, эпоха реконструируется постепенно. Кристи, например, не уточняет, когда именно происходят события романа. Это может быть как начало Среднего, так и начало Нового царства. Вот, например, разговор жрецов: «Они долго обсуждали последние новости. Фивы становились могучим городом. Весьма возможно, что Египет опять объединится под властью одного Правителя. Вернется золотой век строителей пирамид. Монту с большим уважением говорил о теперешнем Правителе, умелом полководце и набожном человеке. Робкие обитатели севера не смогут устоять против него. Объединение Египта необходимо. Это, несомненно, сыграет позитивную роль в развитии Фив» [27, с. 422]. О тяжелом состоянии страны говорит и писарь Хори: «В настоящий момент она является раздробленной на мелкие владения, но скоро снова найдет прошлое величие. Верхний и Нижний Египет соединятся» [27, с. 429]. Только хорошо образованный человек знает, что Египет был в состоянии раздробленности в так называемые Первый и Второй переходный периоды, а также, что в канун создания Среднего и Нового царств именно фиванские правители становились объединителями государства. Однако Имхотеп, о семье которого идет речь в романе, спокойно едет на север, в Мемфис, контролировать свои владения. В начале Нового царства эти территории были оккупированы пришлецами гиксосами. Но поскольку никаких упоминаний об этом нет, то и действие, очевидно, происходит в конце Первого переходного периода – в XXI веке до н.э. Но более-менее рядовому читателю безразлично, в каком именно веке до новой эры совершено убийство, однако в то же время он не прочь несколько расширить свою осведомленность.

Романистка явно не рассчитывает на то, что ее произведение станут читать лишь рафинированные интеллектуалы. Это понятно хотя бы из того, что названия египетских городов (да и самой страны) поданы не в оригинальном написании, а в греческих вариантах: Египет, а не Та-Кемет, Фивы, а не Уасет, Мемфис, а не Хеп-

купта, Гераклеополь, а не Нен-несут. Скупое очерчивает Кристи и огромное количество богов и богинь Древнего Египта, потому что не это является ведущей темой ее произведения. Центральное место занимает тема смерти, о чем свидетельствует уже название романа.

Поэтому абсолютно справедливо автор акцентирует на одной из основных черт древнеегипетской культуры – едва ли не главной роли заупокойного ритуала. «Смерть – источник богатства в Египте, – говорит писарь Хори. – Имхотеп – жрец Ка. Все его земли, скот, лес, лен, ячмень, – все это от жертвоприношений. Мы, египтяне, странные люди. Мы любим жизнь, но рано начинаем заботиться о смерти. Все богатство Египта идет на пирамиды, гробницы и жертвоприношения» [27, с. 405]. Глава семейства, об истории которого идет речь в романе, Имхотеп, исполняет обязанности заупокойного жреца в гробнице правителя Фиванского нома Мерипта. Он, а при его отсутствии – его сыновья Яхмос и Собек должны в определенные дни осуществлять установленные ритуалы в честь души (Ка) покойного владыки. Именно гробница Мерипта – источник благосостояния семьи Имхотепа, потому что «все номы и все имения давали пожертвования на ее содержание» [27, с. 385].

Парадоксальная ситуация: смерть одних кормит или даже обогащает других. Кристи делает эту ситуацию исходной для цепи преступлений, которые осуществляются в романе. Новая наложница вдовца Имхотепа Нофрет вызывает к себе общую ненависть со стороны семьи богача и таинственным образом погибает. Потом ее неуспокоенная душа начинает мстить обитателям дома, которые друг за другом умирают. Таким образом, писательница, казалось бы, нарушает одну из главных заповедей классического детектива, сформулированную еще в 1928 году английским романистом С. С. Ван Дайном: «В развязывании заданной тайны нужно исключить все сверхъестественные силы и обстоятельства» [3, с. 5]. (Кстати, именно этот принцип нарушают многие из авторов современных ретродетективов.) Однако в ходе расследования убийств, которые происходят в доме Имхотепа, читатель убеждается, что никакой мистики в книге Кристи нет. Убийцей оказывается старший сын хозяина Яхмос, который расчищает себе путь к единоличному владению отцовским имуществом. То есть имеется

типичная для классического детектива ситуация преступления ради наживы – в данном случае наследства.

И еще одного правила не придерживается автор в романе, но в этот раз очевидно. Тот же Ван Дайн не рекомендовал писателям детективного жанра использовать в своих произведениях любовную интригу: «Любовь запрещена. История должна быть игрой в пятнашки не между влюбленными, а между детективом и преступником» [3, с. 5]. Агата Кристи, как справедливо отмечает М. П. Тугушева, «очень не любила вводить в роман любовную интригу – по ее словам, это равнозначно тому, чтобы описывать любовные сцены в научно-исследовательском трактате. Она чувствовала, что напряженность действия, которое возникает с разрешением детективной загадки, и драматизм, вызванный любовной коллизией, – вещи разные» [62, с. 206–207]. В своем единственном ретродетективе романистка параллельно с криминальной вводит и любовную коллизию, рассказывая о судьбе дочери Имхотепа. Ренисенб – воплощение жизни и вечной любви, которая опровергает смерть. Не случайно почти все участники драмы подчеркивают, что смерть – это не судьба девушки, она будет жить, что бы не случилось. И действительно, Ренисенб становится в семье последней, к кому приходит убийца, и ее воля к жизни побеждает. Смерть отступила, а девушка нашла свое счастье с писарем Хори.

Таким образом, «Смерть приходит в конце» – это в определенном смысле единственный экспериментальный для Кристи роман, где она решительно нарушила целый ряд канонов классического детектива: действие перенесено в экзотическую страну и происходит в седой давности; присутствуют элементы мистики; есть любовная линия. Эксперимент оказался удачным, потому что именно такой тип романа получит широкое распространение в англо-американском историческом детективе конца XX – начала XXI века. Жанровая схема, разработанная «королевой детектива», используется, например, Линдой Робинсон в серии о лорде Мерене, Лорен Хени в цикле о лейтенанте Беке. Следовательно, мы нашли один из истоков исследуемого жанра.

Достаточно популярной на Западе (а теперь – и у нас) является серия детективов голландского писателя Роберта ван Гулика, посвященная судьбе Ди. Ван Гулик – профессиональный дипломат, ориенталист-медиевист. Его литературные занятия начались с то-

го, что в 1949 году, увлекшись средневековым китайским судопроизводством, он перевел на английский и издал анонимный китайский судебный роман XVI века «Ди гун'ань» («Dee Goong An»). Эта книга вызывала большой интерес у западного читателя. Издатели предложили ван Гулику продолжить публикацию похожих книг, однако он считал, что «Ди гун'ань» – произведение уникальное. Аналогичные произведения не будут понятными европейской читательской аудитории. Вместо того, чтобы печатать их, ван Гулик решил написать что-то свое, оригинальное, но стилизованное под «средневековый» китайский детектив.

Взяв из «Ди гун'ань» фигуру главного героя, судьи Ди Женьцзе, а также имена и черты характеров четырех его помощников – Ма Жуна, Цзяо Тая, Хун Ляна и Дао Ганя, писатель создал ряд детективных романов: «Китайские убийства в лабиринте» («Chinese Maze Murders», 1950), «Китайские убийства с колоколами» («Chinese Bell Murders», 1950), «Китайские убийства на озере» («Chinese Lake Murders», 1952), «Китайские убийства с помощью гвоздей» («Chinese Nail Murders», 1956), «Китайские убийства за золото» («Chinese Gold Murders», 1958), «Императорская жемчужина» («The Emperor's Pearl», 1963), «Монастырь с привидениями» («The Haunted Monastery», 1963), «Красный павильон» («The Red Pavilion», 1964), «Лаковая ширма» («The Lacquer Screen», 1964), «Пейзаж с ивами» («The Willow Pattern», 1965), «Призрак в храме» («Phantom of the Temple», 1966), «Убийство в Кантоне» («Murder in Canton», 1966), «Поэты и убийцы» («Poets and Murder», 1968). Так появился, в сущности, первый в истории западноевропейского детектива ретроцикл, который стал отправной точкой для появления аналогичных сериалов, о некоторых из которых пойдет речь ниже.

Судья Ди, как отмечал сам Роберт ван Гулик, «лицо историческое. Он жил с 630 по 700 годы и на раннем этапе своей длительной служебной карьеры прослыл непревзойденным мастером раскрытия преступлений, а после его назначения на высокую чиновническую должность в имперской столице стал благодаря своей пронизательности и смелости одним из самых выдающихся государственных мужей эпохи Тан» [13, с. 228]. Кроме персонажей ван Гулик перенял и саму форму средневекового китайского детектива, частично ее модернизировав.

Классический китайский детективный роман имел строго регламентированную структуру и следовал четко очерченным канонам. Такие произведения обычно «не имели отчетливо поучительного характера, и в них чаще всего шла речь о преступлении против конкретного лица, а не против общества. Чаще всего преступление заключается в убийстве или изнасиловании. Задача судьи в том, чтобы выяснить лицо преступника и определить ему наказание, предусмотренное законом. Судья появляется как воплощенный образец честности, неподкупности, порядочности» [22, с. 243].

Сюжет китайского детектива отличается тем, что лицо преступника с самого начала является загадкой только для сыщика. Читатель же практически сразу получает полную информацию об убийце или насильнике, вплоть до его родословной и привычек. Как справедливо отмечает в связи с этим А. М. Кабанов, благодаря такому приему «создается особенное напряжение, когда читатель будто из-за ширмы подсматривает за тем, что происходит на сцене, хотя судье придется по крошкам добывать эту информацию. Здесь имеется принципиальное расхождение с западным детективным жанром, где читателя держит в напряжении именно то обстоятельство, что преступник неизвестен, а подозрение одновременно падает на нескольких лиц, оставляя тем самым пространство воображению» [22, с. 243]. Еще одна важная особенность поэтики китайских криминальных романов – это то, что в них очень часто «действуют» разные сверхъестественные существа: оборотни, привидения, боги и демоны, которые вмешиваются и в осуществление, и в расследование преступлений.

Существенным отличием классического китайского детектива является и то, что в сюжете очень мало динамики. Действие разворачивается медленно и неторопливо, осложняясь разнообразными вставками, лирическими, философскими и нравоучительными отступлениями. Например, с появлением каждого нового персонажа перечисляются имена его многочисленных родственников – так читатель получит достаточное представление о семейном и социальном статусе действующего лица. Само же лицо детектива (судьи) не занимает главное место, ведь его роль – не столько раскрытие сложного преступления, сколько возобновление равновесия и установление меры наказания для правонарушителя. Эту

стержневую идею средневекового китайского детектива ван Гулик бережно сохранил в своих романах. «Говоря современным языком, – пишет О. Славникова, – судья Ди – гарант целостности этого мира, одновременно огромного и миниатюрного. Ди разбирается во всех загадках и всем участникам событий раздает по справедливости: кого-то казнит, кому-то возвращает злодейски украденное имущество, кого-то соединяет в браке, кого-то пристраивает к соответствующим способностям профессии. Финал книги ван Гулика – не просто разгадка загадки, но возобновление гармонии, которую преступление лишь покачнуло, однако уничтожить не смогло» [59, с. 179]

В остальном же сериал Роберта ван Гулика о судье Ди – это достаточно профессиональная, хотя и не всегда точная стилизация под средневековье. Именно так, «хорошо информированным пастишем», называет эти романы Джулиан Симонс в своем исследовании «Кровавое убийство», добавляя: «Лучшие из них [романов. – В. Ч., И. Ч.] бесспорно умные, но написаны таким причудливым стилем и основаны на таких фантастических мотивах, которые кажутся просто странными» [164, с. 267]

Исторические и стилевые несоответствия в цикле отмечались критикой неоднократно. «Конечно, – отмечает Л. Рублевская, – ван-гуликовская стилизация под древнекитайскую литературу не скрупулезна. Это неудивительно. Ведь согласно канонам в такой истории преступник должен быть известен сначала, и вообще некоторые повороты сюжета и особенности рассказа были бы невозможны. Но средневековый антураж поддерживается. На каждой странице герои ревностно бьются лбом о пол в знак почета к вышестоящим, раскаяния, увлечения, благодарности, испуга и тому подобного. Вместо дактилоскопии и перекрестного допроса широко употребляются знаменитые китайские пытки. Ход следствия определяют призраки и сновидения. А заканчивается все, конечно, справедливой, но смертной карой, и головы преступников летят к корзине» [55]

Похожие мысли выражает и критик «Независимой газеты» А. Мельник: «Смешна также мистика – призраки ближе к концу оказываются людьми, хотя в призраков судья Ди верит и никогда не ставит себе целью опровергнуть их существование. Впрочем, уже на самой последней странице пробегает какой-то призрак,

настоящий, и хлопает дверью. Может, чтобы сделать судье приятное. Исконно китайского же – одни описания халатов, непременно упоминавшийся утренний и вечерний рис и оригинальность злодеев: похищенную девушку они прячут исключительно у знакомой хозяйки борделя. Этот сюжетный ход использован в нескольких романах – видно, у них, в Китае, так принято. Однако неспешность бытия, имена и рис создают-таки атмосферу» [32]

Сюжетно и композиционно книги о судье Ди построены по одной схеме. В каждом произведении герой одновременно расследует несколько дел (три или четыре). На первый взгляд, не имея между собой ничего общего, эти преступления в конечном итоге оказываются тесно взаимосвязанными. Достаточно однотипной является и система сюжетных ходов, используемая романистом. Обычно к судье поступает очередное дело, он осматривает место происшествия, а затем дает соответствующие поручения своим помощникам, которые собирают доказательства и опрашивают свидетелей. Сам Ди аналитически обрабатывает полученный материал, в результате чего и приходит к истине и разоблачает преступника, определяя для него наказание. Эта неизменная схема переходит из романа в роман, изменяется лишь местность.

Такое пассивное поведение инвентигатора не является исключительным в истории западноевропейского детектива. Образ кабинетного сыщика-интеллектуала Ниро Вульфа создан Рексом Стаутом. В расследованиях замысловатых криминальных загадок Вульф полностью полагается на свои «глаза и уши» – Арчи Гудвина. Аналогичной является ситуация с судьей Ди. Помощники выполняют за него «всю основную черновую работу, попадают в рискованные ситуации, дерутся с бандитами, собирают необходимую информацию по игорным и публичным домам, а в винные лавки заходят не только для выполнения судебного долга, но и ради чистого удовольствия – промочить горло парой кувшинов вина. Они легко вступают в контакт с людьми, вызывая в них доверие как «свои» ребята, которым можно открыться без особенных опасений» [22, с. 246].

Поведение судьи Ди полностью отвечает схеме классического китайского средневекового детектива. Однако не всегда вангуликовскому герою удается сохранить статус отстраненного интеллектуала. Нередко ему приходится лично осуществлять след-

ственные действия и даже использовать оружие, которым он искусно владеет. Однако, как это верно заметил А. М. Кабанов, чаще всего судьбе достается не физическое, а более «сложное противостояние – духовное. Противники его – люди незаурядные, а нередко занимающие высшие должности. Даже после того, как у него есть на руках все доказательства, чтобы обвинить их в осуществлении преступления, судья Ди часто оказывается перед дилеммой, неизвестной ни одному западному детективу. В случае если его обвинение окажется несправедливым, он сам обязан согласно китайскому законодательству понести такое наказание, которое было им определено» [22, с. 247].

Популярность романов ван Гулика, как верно считает В. Березин, основывается на «триединстве, то есть единстве трех компонентов: китайской этнографической специфики, сюжетной интриги и этического начала. С этнографией все более-менее понятно: китайская борьба, жестокое палочное судопроизводство, древние китайские игры и семейные отношения – все это не фон театрального действия, а ее несущие части. Интрига сделала рассказ детективом – здесь и говорить нечего, а вот с этическим началом не все так просто. В «западном» детективе история героев заканчивается щелканьем наручников на руках негодяя, история китайского судьи заканчивается возвращением порядка, миру возвращается сообразность – но китайская сообразность, которая стоит дороже, чем китайская человеческая жизнь» [7, с. 6]. Однако книги голландского писателя замечательно вписываются и в традиции европейской детективной литературы. «Детектив ван Гулика, – отмечает А. Мельник, – хороший, качественный детектив. Как Агата Кристи, Честертон, Конан Дойл... Это возвращение к детективу первичному, детективу разновидности знаменитых рассказов Эдгара По, где присутствуют интрига и антураж, но нет моря крови и тупой злобы, выраженной невыразительным суконным языком. К тому же славу тексту добавляет непреходящая мода на экзотику Востока, которая переживает в последнее время новый всплеск» [32]

В 1950–60-х годах к жанра ретродетектива обращается и самый выдающийся представитель «золотого века» англо-американского детектива Джон Диксон Карр. Постаревший писатель переживает душевный кризис. Нарастает разочарование в со-

временной жизни, и обращение к истории стало для Карра определенным побегом от обыденности и в первую очередь от «социализма», от потрясений, связанных с ростом оппозиционного молодежного движения. В ретродетективе он мог продлить изложение своих идеалов, а его герои получали возможность жить и действовать по тем законам, которые Карр считал истинно гуманистическими, присущими глубинной природе человека.

Исторические детективы Джона Диксона Карра можно условно разделить на две категории: криминальные и полицейские. Между ними расположились пограничные произведения, в которых разгадывается какая-то историческая загадка, но без перенесения действия полностью в прошлое. Лучшие произведения криминальной серии (где в центре рассказа находится преступник, а не сыщик) – это «Ньюгейтская новобрачная» (1950), «Дьявол в бархате» (1951), «Капитан Перережь горло» (1955), «Совершенно секретно» (1964); менее удачными являются «Демониаки» (1962) и «Тот же ужас» (1956). Среди второй группы значительный интерес вызывают романы «Огонь, гори!» (1957) (который имеет некоторые признаки произведений криминальных), «Скандал в Хайчимниз» (1959), «Ведьма низкого прилива» (1961). Несколько в стороне находится «Нью Орлеанская» трилогия: «Папа Ла-бас» (1968), «Полуденные призраки» (1969) и «Убийственный чертог» (1971), признанная критикой художественно слабой.

Незаурядную роль в становлении современного англо-американского ретродетектива сыграл и роман «Имя розы» (1980) итальянского писателя Умберто Эко. Автор, как справедливо думает О. А. Костюкович, писал это произведение, «помогая себе научными наблюдениями, оснащая свою «постмодернистскую» интеллектуальную прозу пружинами увлекательности». Из-за этого «экзотический колорит и захватывающая детективная интрига обеспечивают интерес к роману массовой аудитории. А значительный идейный заряд в сочетании с иронической манерой, с игрой литературными ассоциациями привлекает интеллектуалов» [26, с. 5].

Роман Эко – произведение синтетического характера, в котором плотно переплелись признаки исторического и детективного жанров с элементами философского романа-предостережения. «Это не только готическая история из жизни итальянского бене-

диктинского монастыря XIV века, – указывает бразильский священник Леонардо Бофф. – Бесспорно, автор использует все культурные реалии эпохи (с полнотой деталей и эрудиции), придерживаясь огромной исторической точности. Но все это – ради вопросов, которые хранят высокую значимость сегодня, как и вчера. Идет борьба между двумя проектами жизни, личными и социальными: один проект настойчиво стремится к сохранению того, что существует, сохранению всеми средствами, вплоть до уничтожения других людей и самоуничтожения; второй проект стремится к перманентному открытию нового, даже ценой собственного уничтожения» [26, с. 6]. На наш взгляд, мнение Боффа не лишено справедливости: ведь с самого момента возникновения исторического романа этот жанр руководствовался целью сквозь призму прошлого воспроизводить настоящее.

Небезосновательными представляются и попытки представлять это произведение проводником завуалированных аллюзий, переключек с днем сегодняшним. Так, критик Ч. Дзаккария считает, что детективный элемент в «Имени розы» появляется потому, что «этот жанр лучше других смог выразить неумолимый заряд насилия и страха, заложенный в мире, в котором мы живем» [26, с. 6]. Другой итальянский рецензент, Л. Латтаруло, утверждает, что «возвращение к детективу, осуществляемое, казалось бы, исключительно в интересах литературной игры, в действительности ужасающе серьезно, поскольку является полностью вдохновленным безнадежной и безвыходной серьезностью этики» [26, с. 6]. Если учитывать реалии итальянской жизни конца 1970-х – начала 1980-х годов (вспомним хотя бы похищение и убийство Альдо Моро), такая интерпретация текста романа Эко является вполне возможной. Хотя сам писатель в «Заметках на полях “Имени розы”» дает понять, что, выбрав историко-детективную форму, он ни в коей мере не пытался путем иносказания вести разговор о настоящем. Более того, его детектив – это только розыгрыш, ведь в нем «мало что выясняется, а следователь переживает поражение» [67, с. 454]

Интересны высказывания Эко относительно «метафизики детектива»: «Кажется, люди любят детективы не потому, что в них убивают, и не потому, что в них всегда в конце концов торжествует норма – интеллектуальная, социальная, юридическая и моральная, – а зло, то есть ненормальность, уничтожается. Нет, детектив

любят за другое. За то, что его сюжет – это всегда история озарения. В чистом виде. <...> Любая история следствия и догадки открывает нам что-то такое, что мы и раньше «якобы знали» (псевдохайдеггерианский термин). Этим объясняется то, почему у меня главный вопрос (кто убийца?) измельчен на множество других вопросов, каждый со своей догадкой, – и все они, в сущности, являются вопросами о структуре догадки, которой она является» [67, с. 454]. Похожие взгляды на суть и природу детектива находим и у некоторых современных англоязычных авторов, в частности у Стивена Сейлора, автора постмодернистских, философских ретродетективов, у Пола Догерти.

Детективная фабула «Имени розы» – только постмодернистский прием. Эко «играет в детектив», насмехаясь над читателем, который попался на эту приманку. «Ирония, – объясняет он, – метаязыковая игра, высказывание в квадрате. Поэтому если в системе авангардизма для того, кто не понимает игру, единственный выход, – отказаться от игры, здесь, в системе постмодернизма, можно принимать участие в игре, даже не понимая ее, воспринимая ее совершенно серьезно. В этом приметное качество (но и коварство) иронического творчества. Кто-то всегда воспримет иронический дискурс как серьезный» [67, с. 461].

Авторская ирония проявляется с самого начала (в эпиграфе «Понятно, рукопись»), а уже при знакомстве с главными героями, францисканским монахом Вильгельмом Баскервильским и его учеником, послушником Адсоном, сами имена вызывают ассоциации с прославленным сыщиком Шерлоком Холмсом и его летописцем и помощником доктором Ватсоном. Такая характерная черта Вильгельма, как страсть к наркотическому зелью, содействующему заострению интеллектуальных способностей, подтверждает эту ассоциацию. А сцену с отысканием исчезнувшего коня аббата нельзя не воспринять как безусловную пародию на «Холмсиану». Косвенно это подтверждает и сам писатель: «Но был нужен сыщик. Лучше англичанин (интертекстуальная цитация). Этот сыщик должен был отличаться любовью к наблюдениям и особенным умением объяснять внешние признаки» [67, с. 439]. Пародирование известных литературных произведений, интертекстуальные аллюзии – это также распространенный постмодернист-

ский прием, воспринятый через произведение Эко многими современными авторами ретродетективов.

Инвестигатор, как это верно замечает Ю. М. Лотман, «оказывается очень странным Шерлоком Холмсом. Надежды, которые возлагают на него настоятель монастыря и читатели, самым решительным образом не оправдываются: он всегда приходит слишком поздно. Его остроумные силлогизмы и глубокомысленные выводы не предотвращают ни одно из всей цепи преступлений, которые составляют детективную подпочву сюжета романа, а таинственная рукопись, поискам которой он отдал столько усилий, энергии и уму, погибает в последний момент, так и выскальзывая навсегда из его рук» [30, с. 469]. Таким образом, замечает Лотман, события происходят совсем не по канонам детективного жанра. Вильгельм Баскервильский совсем не оправдывает надежды, которые на него возлагают, и, в конце концов, детективная линия оказывается закрытой другими сюжетами.

Второй жанр, с которым может быть соотнесено «Имя розы», – это исторический роман. Ведь и сам писатель указывает на первоисточник – роман Мандзони «Обрученные». Но оказывается, как отмечает Лотман, что это – еще один фальшивый выход, предложенный автором. В произведении Эко, в отличие от «Обрученных», нет развернутой любовной интриги, все события происходят в рамках одного ограниченного пространства, а значительная часть текста – это размышления и выводы. Все это не соответствует признакам жанра исторического романа.

Центральным в романе является образ лабиринта, что можно соотнести с типичным для постмодернизма понятием ризомы как прообраза символического лабиринта, без четко обозначенного центрального направления. Главным элементом романа является текст. Недаром вся интрига базируется на поисках потерянной второй части «Поэтики» Аристотеля. А, как известно, теоретики постмодернизма (к которым принадлежит и сам Эко) считают, что история и общество являются тем, что может быть прочитано как текст (мир как текст). Все это позволяет утверждать, что «Имя розы» не может называться ни историческим романом, ни детективом, а является новой жанровой разновидностью – постмодернистским романом.

Однако, невзирая на все это нужно отметить, что для автора «Имени розы» историческая часть романа очень важна. «В созданном мной мире особенную роль играла История, – говорит писатель. – Потому я бесконечно перечитывал средневековую хронику и в ходе чтения понимал, что в роман непременно придется включать такие вещи, которых сначала у меня и в мысли не было, – например, борьбу за бедность и гонение инквизиции на полубратьев» [67, с. 439]. Романист наполняет текст книги множеством реалий европейского Средневековья. Энтони Берджес замечал относительно «Имени розы»: «Люди читают Артура Хейли, чтобы узнать, как живет аэропорт. Если вы прочтаете эту книгу, у вас не останется ни малейших недомолвок относительно того, как функционировал монастырь в XIV веке» [26, с. 5].

Кроме правдивого и точного воссоздания местного колорита Эко успешно решил и проблему реконструкции характеров людей средневековья. «Я безусловно писал исторический роман, – комментирует свой труд Эко. – И не потому, что реальные Убертин и Михаил должны были у меня говорить приблизительно то же, что они говорили в действительности. А потому, что и вымышленные персонажи вроде Вильгельма должны были говорить именно то, что они говорили бы, живя в эту эпоху» [67, с. 465]

В отличие от Эко, для авторов большинства современных англоязычных ретродетективов история служит преимущественно фоном, декорацией для действия. Нет глубокого проникновения ни в суть воспроизводимой эпохи, ни в характеры людей того времени. История становится полем для построения всевозможных аллюзий, для намеков на события современности. И это характерно не только для «массовых», но и для «высоких» произведений (например, романов Стивена Сейлора).

Таким образом, роман Эко «Имя розы» – это достаточно сложное и многоплановое явление, чья сложная структура в сочетании с высочайшей художественной ценностью во многом обусловила тенденции развития современного англо-американского ретродетектива.

1.3. Жанровые особенности и тематическое разнообразие англо-американского исторического детектива второй половины XX века

Масса произведений, которые подпадают под понятие «англо-американский исторический детектив второй половины XX века», не является однородной, как это может показаться на первый взгляд. Такое представление о нем базируется на прочно укоренившейся мысли о том, что вся массовая литература является недостаточно презентабельной в художественном плане. Действительно, многие современные авторы, которые работают в детективном жанре, жаждут сенсационности, коммерческого успеха, а потому жертвуют многими константами, выработанными классической литературой, забывают, что объектом художественного произведения является в первую очередь человек во всех его проявлениях. Остросюжетность, динамизм повествования в таких произведениях превалируют над психологизмом, логикой развития характеров и коллизии. Поэтому такие важные компоненты архитектоники, как портрет, пейзаж, описания вещного мира и пр., не занимают в них надлежащее место или вообще отсутствуют.

Массовая культура, как справедливо отмечает А. М. Зверев, «всегда содержит в себе элементы мистификации законов действительности. <...> Реальность в массовой литературе в действительности осознанно мифологизируется, сколько бы «нехитрой» и внешне абсолютно достоверной не казалось ее обличье. Напомним, что в массовой культуре авторская установка обязательно определяется принципом соответствия ожидаемому аудитории, а не попытками самостоятельного и независимого постижения мира; строго говоря, перед нами не столько картина действительности, сколько отражение реальной жизни в массовом сознании» [29, с. 33–34]. Писатели, которые работают в жанре ретродетектива, видят свое назначение, прежде всего, в популяризации исторических знаний (фактографический подход), констатируя значительное падение культурного уровня читательской аудитории. Вероятно, именно этим и объясняется широкий спектр исторических эпох в англо-американском детективе второй половины XX века.

Если условно сгруппировать ретродетективы этого периода по изображаемым периодам истории, получим три группы: 1) романы о древнем мире (преимущественно Египет и Рим); 2) романы, посвященные Средневековью и эпохе Возрождения (норманнское завоевание Англии, правление Плантагенетов, Ланкастеров, Йорков и Тюдоров); 3) романы, действие которых происходит в

новое и новейшее время (правление Стюартов, Ганноверской династии, война за независимость США, викторианская и эдвардианская эпохи, США и Великобритания накануне и во время первой мировой войны). Подчеркнем, что, в отличие от русского исторического детектива этого периода, англоязычные авторы не обращаются исключительно к страницам отечественной истории. Круг их интересов значительно шире. В то же время, как справедливо отмечают Р. Браун и Л. Крейсер, «не все периоды истории одинаково представлены в исторических детективах, например, Америка инков или ацтеков, Дальний Восток» [78, с. 9]. Ярким примером является и почти полное игнорирование англоязычными авторами истории Древней Греции.

В количественном плане лидирует вторая группа, за ней идет третья, а затем первая. И это не случайно: ведь средневековая христианская культура является базой современной западноевропейской. Она хорошо знакома англоязычному читателю, который с детства находится в этом знаковом пространстве. На средневековой мифологии базируется одна из самых распространенных в настоящее время разновидностей фантастики – фэнтези, она стала основой многих исторических романов. С другой стороны, как уже отмечалось, сильный толчок «средневековому» историческому детективу дал роман «Имя розы». Не случайно сразу в нескольких детективных сериалах сыщиками выступают монахи или монахини (брат Кадфаель у Эллис Питерс, сестра Фидельма у Питера Тремейна). Использование более современных сюжетов также понятно. Ведь именно в новое и новейшее времена и образовалась полицейская служба в ее нынешнем понимании, а также возник институт частных детективов.

В связи с темой исследования наиболее интересными для нас являются произведения, входящие в первую группу. Остановимся на них подробнее, поскольку это даст нам возможность получить общее представление о поэтике англоязычного исторического детектива. Прежде всего возникает правомерный вопрос: почему авторы ретродетективов неохотно обращаются к сюжетам из древней истории? Ведь, казалось бы, она предоставляет писателю множество возможностей для решения сложных и запутанных загадок, позволяет предложить неожиданные разновидности преступлений, не типичных для более поздних эпох. Интересно также, почему ав-

торы ретродетективов ограничиваются несколькими страницами из прошлого ранних цивилизаций, обращаясь преимущественно к истории Древнего Египта и Рима. «Существуют два распространенных метода написания исторических детективов, – справедливо замечает Терренс Л. Льюис. – В первом используется период и культура, известные небольшому количеству людей и о которых есть немного источников, потому автор имеет больше возможностей для полета фантазии. Другой путь – использование хорошо документированной эпохи, что позволяет с большим реализмом показывать социальные и политические детали» [118, с. 22]. Таким образом, речь идет о двух основных жанровых моделях ретродетектива. Египет, на наш взгляд, является объектом произведений первой группы, тогда как античный Рим – второй.

Интерес к Риму вполне понятен. «Детектив, – отмечает Питер Хант, – обычно начинается с преступления; еще более важно, что весь мир детективного романа держится на атмосфере загнивания, аморальности, безжалостности и, самое важное, лживой внешности. Римская империя предоставляет автору, который пытается передать такую атмосферу, особенные возможности. Вопреки тому, что нам внушают с ранних лет, в массовом восприятии императорский Рим является городом самонадеянной мощи, смертоносной интриги, открытой сексуальности и секретных связей. Историк того времени Тацит так описывает этот период в своих «Анналах»: «Священные вещи были истоптаны, был адюльтер в высоких местах... те, кто не имел противника во внешнем мире, были преданы своими друзьями». Мы словно находимся в «спальном районе» или «китайском квартале». Рим является миром детектива» [109, с. 32].

Античному Риму посвящены три детективных сериала: «Roma Sub Rosa» Стивена Сейлора, «SPQR» Джона Меддокса Робертса, а также цикл Линдси Девис о детективе Фалько. Американец Сейлор – один из ведущих авторов современного англо-американского ретродетектива. Его произведения о Древнем Риме, которые входят в цикл «Roma Sub Rosa», отмечаются глубоким знанием воспроизводимой эпохи, острыми сюжетами с большой долей эпатажа, яркими и полнокровными образами. Не удивительно, что они переиздаются и переведены на многие иностранные языки (немецкий, испанский, голландский, русский, польский,

чешский, португальский и т.д.). Цикл состоит из восьми романов: «Римская кровь» (1991), «Орудия Немезиды» (1992), «Загадка Катилины» (1993), «Когда Венера смеется» (1995), «Убийство на Аппиевой дороге» (1996), «Рубикон» (1999), «В последний раз виденный в Массилии» (2000), «Туманные пророчества» (2002). Объединенные общим героем по имени Гордианус Ищейка, произведения рассказывают об упадке Римской республики и охватывают период с 80-го по 48 год до н.э. Как и многие его коллеги, Сейлор является профессиональным историком: он окончил университет, где учился на отделении римской истории и классической литературы. Его перу принадлежит несколько научных трудов по античности. Романы Сейлора – это попытка исследовать эпоху средствами художественной литературы.

Соотечественник Сейлора, Джон Меддокс Робертс создал девять романов, объединенных в сериал «SPQR»: «Королевский гамбит» (1990), «Заговор Катилины» (1990), «Жертва» (1992), «Храм муз» (1992), «Сатурналии» (1999), «Никто не любит центуриона» (2001), «Проклятие трибуна» (2003), «Речные боги мести» (2004) и «Принцесса и пираты» (2005). Здесь также присутствует сквозной герой-сыщик – Деций Цецилий Метел, а сюжеты, как и у Сейлора, заимствованы из последних десятилетий существования Римской республики.

Наконец, англичанкой Линдси Девис написано пятнадцать книг о приключениях детектива-циника Марка Дидиуса Фалько: «Серебряные свиньи» (1989), «Бронзовые тени» (1990), «Венера в меди» (1991), «Железная рука Марса» (1992), «Золото Посейдона» (1993), «Последнее действие в Пальмире» (1994), «Время отъезда» (1995), «Мерцающий свет в Кордобе» (1996), «Три руки в фонтане» (1997), «Двое для львов» (1998), «И одной девы многовато» (1999), «Ода банкиру» (2000), «Тело в купальне» (2001), «Миф о Юпитере» (2002), «Обвинители» (2003). События происходят в эпоху ранней Империи (начало 70-х годов). Уже на этих примерах можно проиллюстрировать разнообразие типов и форм англоязычного ретродетектива.

Главные герои всех трех сериалов являются частными сыщиками, а не сотрудниками государственных структур. Это главное отличие «древнеримских» детективов от «древнеегипетских», где следствие ведут люди, непосредственно связанные с органами

правосудия. Такой аспект объясняется особенностями древнеримского законодательства, ведь расследование преступлений, совершенных против частных лиц, было проблемой в первую очередь самих римлян, а не государства. Если гражданин был убит, то задачей его семьи, друзей, патрона или клиентов было кого-то найти и обвинить, а уже потом вовлечь в следствие общественность, связанную с подозреваемым, – вплоть до его патрона и клиентов. Поэтому заинтересованные лица нанимали адвокатов (таких, как, например, Цицерон), а те могли пользоваться услугами людей, которые занимались частным дознанием и собирали всевозможные доказательства и свидетельства для предания огласке на судебном разбирательстве.

Персонажи «древнеримских» произведений принадлежат к разным слоям. Это и определяет форму детективного рассказа, которая избирается тем или другим автором. Сыщик Робертса, Деций Цецилий Метелл, является сыном не очень важного римского политика и происходит из одной из самых известных плебейских семей Римской республики, которая прославилась за последние 150 лет. Гордианус Ищейка у Сейлора – представитель средних слоев населения, а Фалько – потомок мелких землевладельцев, который выгодно женился на дочери римского сенатора. Следовательно, происхождение определяет социальные уровни, на которых приходится вращаться сыщикам.

Понять, как это отображается в повествовании, можно хотя бы на примере романов Сейлора и Робертса, действие которых происходит в один исторический период. Деций в силу своего происхождения является непосредственным участником и исследователем событий, тогда как Гордианус – всего лишь свидетель и посторонний наблюдатель. В каждой части «SPQR» Деций Метелл расследует убийство, которое, в конце концов, приводит его к паутине политической интриги. Дела Гордиануса, как верно отмечает Терренс Льюис, также часто связаны с «политической борьбой элиты. Однако Гордианус прежде всего является агентом справедливости, а не актером на политической сцене. Политические соперники и даже враги прибегают к услугам Гордиануса, потому что он занимает нейтральную позицию в этом противоборстве, что трудно понять римской знати и что не стыкуется с представлениями, которые декларируются политиками публично. Поскольку он

не является актером на политической сцене и никогда им не был, Гордианус может вызывать римских политиков на такие откровения, какие они никогда не могли бы себе позволить с кем-то другим» [118, с. 26]. Деций, который принадлежит к лагерю умеренных консерваторов, часто оказывается заложником политических интриг и своих родственных уз. Он не способен, как персонаж Сейлора, работать за или против одних и тех же людей в зависимости от обстоятельств (в «Римской крови» Гордианус действует в интересах Цицерона, а в «Загадке Катилины» – в интересах его противников и тому подобное). Метелл должен неуклонно придерживаться избранной линии поведения, которое обуславливается его происхождением. Романы Робертса – это преимущественно политические детективы, тогда как книги Сейлора – социально-бытовые детективы с ярко выраженным философским элементом.

Многогранным является герой Линдси Девис – Фалько. Умный, циничный, сексуально активный, он частично похож на героев классического «крутого детектива». Однако постепенно этот ореол развеивается, поскольку поведение героя оказывается не следствием испорченного характера, а только своеобразной маской, позволяющей детективу выживать в трудных условиях жизни императорского Рима времен Флавиев. Марк Дидиус Фалько – неизменный защитник женщин и детей, слабых и обездоленных, даже собак, которые отлавливаются для мыловарения. Иногда герой действует из альтруистских соображений, не надеясь на вознаграждение. Поручения, которые выполняет Фалько, время от времени не совсем отвечают профессии сыщика. Он выполняет миссию секретного агента, который собирает информацию для высокопоставленных лиц. К его услугам прибегают прокураторы, сенаторы, бывшие консулы и даже сам император. В то же время герой Линдси Девис занимается и обычными для детектива делами: ищет беглых рабов, следит за неверными женами и мужьями, расследует кражи, работает охранником. Изредка Фалько тесно сотрудничает с вигилами (городская стража, аналог современной полиции). Таким образом, романы Девис является разнообразными в жанровом плане. Это и полицейский роман («Время отъезда»), и классический детектив с расследованиями криминально бытовых преступлений («Венера в меди», «Золото Посейдона», «Последнее действие в Пальмире»), шпионский роман в духе книг о Джеймсе Бонде

(«Серебряные свиньи», «Бронзовые тени», «Мерцающий свет в Кордобе»).

Во всех трех сериалах важную роль играют исторические реалии: воссоздание местного колорита и образов известных деятелей прошлого. В произведениях Сейлора и Робертса перед читателем появляются Цицерон, Красс, Сулла, Помпей, Катилина, Цезарь, Катон, у Девис – Веспасиан, Тит, Домициан. Обычно они изображены в соответствии с общеизвестными историческими источниками: речами Цицерона, трудами Тацита, Саллюстия Криспа, Светония. «Любой читатель, – метко отмечает Льюис, – имеющий доступ к публичной библиотеке или библиотеке колледжа, не будет затруднен, находя там большинство из первоисточников, использованных Сейлором» [118, с. 24]. Это справедливо и в отношении двух других авторов. Но это никоим образом не исключает проявления авторской позиции и иногда предвзятого отношения к тому или другому персонажу. Например, Цицерон у Сейлора оценивается неоднозначно. Ведь на протяжении нескольких лет Гордианус сталкивается со знаменитым римским оратором, и не всегда их отношения являются безоблачными. Цицерон жесток и беспринципен в поисках доказательств своей правоты, он не привык учитывать слабости других, поскольку сам их практически не имеет. Эти черты характера оратора неприятны Гордианусу, что не мешает ему в то же время увлекаться железной логикой, прозорливостью, красноречием, аналитическим складом ума Цицерона.

Значительную роль в античных детективах играет Вечный город. По нашему мнению, наиболее удачно он воссоздан в цикле Сейлора, ведь, как уже подчеркивалось выше, этот автор является одним из самых талантливых в когорте писателей, которые работают в жанре ретродетектива. Рим в книгах Сейлора – это не только место, где происходит действие большинства романов, это в известной мере самостоятельный полноценный персонаж, который существует по своим собственным, установленным им лично законам, неоднократно властно и бесцеремонно вмешиваясь в судьбу людей. У каждого из сквозных героев цикла – свой Рим, который воспринимается ими в соответствии с личным миропониманием. Он огромен, величественен и отвратителен одновременно: «Этот город будто масса городов в одном. Ежечасно можно увидеть по меньшей мере несколько его воплощений» [156, с. 29]. Кто-то уви-

дит в нем столицу гигантской империи, другие – религиозный центр, третьи – большую помойную яму, средоточие зла, преступности и разврата.

Однако, прежде всего перед нами появляется Рим Гордиануса Ищейки. Рим – это его alter ego, второе я. Город и человек связаны друг с другом сотнями невидимых нитей. Гордианус видит в Риме некий огромный организм, который развивается почти так же, как и человеческий. Столица для него является живым существом: «Рим просыпается после ночи с преисполненным самодовольства потягиванием и глубоким вздохом, который убыстряет ток крови и учащает пульс. Рим просыпается с улыбкой, вызванной приятным бредом, потому что каждый вечер засыпает, глядя сон об империи. Утром он раскрывает глаза, готовый заняться воплощением этого сна при ясном свете дня. Другие города видят свои сны круглосуточно – Александрия и Афины погружены в воспоминания о прошлом, Пергам и Антиохия объаты пуховым одеялом восточной неги, малые Помпеи и Геркуланум радуются роскошью дремоты до полудня. Рим радостно отряхивается ото сна и погружается в ежедневную толчею. Рим должен трудиться. Рим – ранняя птичка» [156, с. 29].

На протяжении всего романа «Римская кровь» описывается «дыхание» города в разное время суток. То это полдень, когда все вокруг почти задыхается от жары и тщетно пытается спрятаться от жары. То это вечер, когда город, на вкус Гордиануса, становится наиболее приятным: «Римские сумерки посвящены размышлениям о прошлых победах и будущих удовольствиях. Неважно, что победы эти, возможно, были тривиальными и недолгими, а удовольствия могут не принести утеху. В эту пору Рим радуется от самодовольства. Статуи богов и героев почернели от коррозии и потеряли свои черты из-за отсутствия опеки? В этом освещении кажутся посеребренными, их острые края гладкими, а зазубрин не видно. Будущее города неизвестно, его невозможно представить в виде лихорадочного прыжка во тьму? В это время темнота уже притаилась, но еще не пришла, и Рим может представить, что она принесет ему лишь сладкие сны, а кошмары раздаст кому-то другому» [156, с. 161]. Город пышный, город бедный, город, пораженный неизлечимой болезнью. Герой осознает это и чувствует себя ответственным за судьбу Рима. Одно из главных заданий, которое в ко-

нечном итоге ставит перед собой Гордианус, распутывая преступление за преступлением, – это очистка столицы от грязи, в которую ее окунают неряшливые граждане. И неважно, где на социальной лестнице стоит преступник, если он делает покушение на покой Вечного города: перед судом Рима все равны.

Но с течением времени сыщика все же охватывает разочарование. Город настойчиво не желает меняться. Так не лучше ли убежать от него на лоно природы, погрузиться в тихую и размеренную сельскую жизнь, предоставив Риму возможность медленно агонизировать, если он так этого хочет? Так и совершает Гордианус в романе «Загадка Катилины». Сейлор проводит своего героя через воплощение мечты – стать обладателем сельского имения и жить в гармонии с природой. Однако счастье и воплощение мечты – вещи разные. Это в конечном итоге понимает Ищейка. Да, он убежал из города, но кто сказал, что город его отпустил. Возможно, Рим и является вселенской свалкой, скоплением нечистот и гнездом преступников, но без него Гордианус теряет смысл существования, сельская жизнь становится для него настоящей пыткой, а сам грязный и лживый Рим превращается в некий взлелеянный в мечтах островок, где бурная душа может восстановить целостность и успокоиться. Приоритеты снова поменялись местами.

Гордианус, несомненно, сильная личность. Ему не раз приходилось сталкиваться с такими незаурядными противниками, как Сулла, Красс, Катилина, Помпей, и сыщик всегда выходил из этих ситуаций победителем. Поэтому в поединке с Римом он тоже пытается не уступить. Несколько раз герой приезжает в Город якобы по делам, а в действительности просто испытывает себя на прочность: сможет ли без душевной тоски встретиться с Римом? «В ноздри ударил запах города, смесь вони конского навоза, печного дыма, сырых рыб и парфюмерий, урины из публичного туалета и свежесдобитого хлеба. На небольшом клочке увидел людей больше, чем видел в деревне за целый год. <...> Оставил Рим по своей воле, подумал я, а теперь вернулся; и не могу отрицать, что независимо от того, как далеко выеду и как долго там буду, этот город навсегда останется моим домом. <...> Это мой город, как бы я горячо не отрицал этого и сколько бы не жил в селе. Вдохнул полной грудью, вбирая запах Субуры (один из районов города. – В. Ч., И. Ч.); широко раскрыл глаза, пытаюсь осмотреть сразу все

вокруг. <...> Нет в мире другого такого города, как Рим» [158, с. 209, 210]. В финале Ищейка становится и победителем, и побежденным. Найдя преступника-убийцу, он сам проигрывает Риму и, как блудный сын, возвращается домой. Следовательно, Вечный город в романах из цикла «Roma Sub Rosa» является самостоятельным персонажем, что, как лакмусовая бумажка, проверяет героев на жизнеспособность. Лишь самые стойкие могут выдержать испытания, которые предлагает им Город – славу, бесчестие, власть, богатство, нищету, – и сохранить право называться его гражданами.

И все же античный Рим – это привычный, «свой» мир для большинства читателей, в отличие от такого откровенно чужого и далекого мира, которым кажется Древний Египет. Однако такая отчужденность очевидна лишь на первый взгляд. В действительности Египет для англоязычного мира совсем не является инородным и интерес к нему не погасает уже на протяжении двух столетий, начиная с тех времен, когда англичане пришли в эту страну и объявили ее зоной своих «особенных интересов».

Уже в начале XIX века, во время наполеоновских войн, Англия и Франция столкнулись в борьбе за право господствовать в Египте. Во второй половине столетия Франция была вынуждена уступить Британской империи, и последняя начала в древней земле широкую колониальную экспансию. Однако Египет привлекал внимание Англии «не только как объект колониальной эксплуатации, но и из-за исключительно выгодного географического расположения на перекрестке мировых торговых и военных коммуникаций, значение которых колоссально выросло с наступлением эпохи империализма» [42, с. 216]. Этот интерес чрезвычайно усилился после строительства Суэцкого канала, контрольный пакет акций которого постепенно перешел Великобритании. В 1882 году Египет был оккупирован английскими войсками и фактически находился под иностранным контролем вплоть до 1954 года. Не последнюю роль в контроле над естественными богатствами североафриканского государства играли и США.

Не удивительно, что Египет, как и Индия, считался (и продолжает восприниматься донныне) составной частью англоязычного мира. Сюда двинулись сотни крупных и мелких предпринимателей. Сухой теплый климат, который хорошо отражался на здоро-

вье, привлекал тысячи и тысячи европейцев, особенно жителей Великобритании, которые любили проводить в Египте зиму. Магнитом для туристов стали загадочные древности этой страны. Пирамиды, гробницы, мумии, несметные сокровища фараонов, похороненные вместе с ними, влекли как рядовых любителей экзотики, так и профессиональных охотников за древностями (если вообще этот класс возник не из-за них).

Колонизация Египта во времени совпала с формированием и расцветом в литературе неоромантизма – с его отрицанием будничного, интересом ко всему необычному, таинственному, мистическому, культом иррационального, направленностью в другие времена и пространства. Истоки древнеегипетской темы в литературе обозначены творчеством Георга Эберса и Генри Райдера Хаггарда, хотя и до них писатели обращались к похожим сюжетам (например, Эдгар По в рассказе «Разговор с мумией», 1845). Немецкий ученый и писатель Эберс пришел в литературу несколькими годами раньше британского коллеги и написал такие романы, как «Уарда» (1881), «Серапис» (1885), «Невеста Нила» (1893), «Клеопатра» (1894) и «Арахна» (1898), которые практически сразу же были переведены на английский язык. Произведения Эберса отмечаются академической сухостью и точностью описаний и принадлежат к так называемой докторальной прозе. Не удивительно, что книги Хаггарда пользовались у читателей намного большей популярностью. Всемирную славу писателю принесли романы «Она: история приключения» (1886–1887), «Клеопатра» (1889), «Мечта Мира» (1891), «Утренняя звезда» (1910), «Луна Израиля» (1918), «Владычица зари» (1925), повесть «Суд фараонов» (1912–1913). На их страницах появляется удивительный мир, преисполненный волшебства и поэзии.

Можно без преувеличения сказать, что именно литература неоромантизма способствовала формированию вокруг Египта какой-то особенной ауры загадочности, непостижимой тайны. Оживающие мумии, затерянные в песках гробницы, полные сокровищ фараонов, секреты всемогущих жрецов, записанные на пожелтевшем папирусе, стали шаблонными сюжетными элементами для произведений о Черной Земле. Хотя, как справедливо отмечает американский египтолог Барбара Мертц, «представление о египетской цивилизации как о чем-то очень благородном и аскетически

суровом является абсолютно неверным. Такое восприятие создают огромные храмы, мумии, которые вызывают суеверный страх, гробницы, которые осыпались и разрушились. Однако были времена, когда храмы сияли золотом и радовали глаз красками; мумии были живыми мужчинами, женщинами и детьми, которым жизнь доставляла столько радостей, что они хотели сделать ее вечной; гробницы были «домами вечности», заполненными «всеми хорошими и простыми вещами» для того, чтобы их обитатель мог с удовольствием пользоваться ими и в той жизни, которая длится вечно» [34, с. 6].

И все же трезвый и взвешенный, реалистический подход к восприятию древнеегипетской истории и культуры достаточно редок в произведениях художественной литературы, написанных на эту тему. А их (не только англоязычных), по подсчетам американской романистки и исследовательницы Норин Дойл, по состоянию на 1 января 2005 г. насчитывались свыше полутора тысяч. Преимущественно это романы и повести, написанные в жанрах научной фантастики и фэнтези (свыше тысячи наименований). Здесь выделяются такие жанры: хоррор (литература ужасов), где действие происходит в прошлом или одновременно в настоящем/будущем и прошлом: рассказы Г. Лавкрафта «Заточенный с фараонами» (1924), Е. Блеквуда «Крылья Гора» (1917), К. Белла «Богиня просыпается» (1938), Л. Спрег де Кампа «Ка ужасный» (1958), романы У. Смита «Речной бог» (1994), Р. Спрингера «Сохмет» (1995) и т.п.; «альтернативная история»: романы Н. Дойл «Горизонт» (2002), Б. Фоссета «Зилот» (1994), Р. Меддокса «Дети Ганнибала» (2002); путешествия во времени: романы Ф. Лейбера «Большое время» (1958), Т. Пауерса «Врата Анубиса» (1983) и пр. Сравнительно меньшую группу (около четырехсот позиций) составляют собственно исторические, любовно-сентиментальные и эротические рассказы и романы: А. Белл «Царь Тутанхамон: его романтическая история» (1923), Г. Бредшоу «Вычислитель» (2001), Д. Дорис «Цветок Нила» (1998), П. Гейдж «Марш гиппопотамов» (1998)

1.4. Иронические детективы Элизабет Питерс как жанровый полигон ретродетективов на древнеегипетскую тему: эволюция поэтики

Среди авторов современных англоязычных ретродетективов одной из первых древнеегипетскую тему начала разрабатывать американская писательница Элизабет Питерс (настоящее имя Барбара Мертц). В сущности, почти все более поздние обращения ее коллег по цеху к Древнему Египту, так или иначе, отталкиваются от цикла романов Питерс об археологе-любителе в юбке Амелии Пибоди.

Первая книга об Амелии Пибоди «Crocodile on the Sandbank» («Крокодил на песке») вышла в 1975 году. Ее тепло встретили читатели и критика. До этого Барбара Мертц уже опубликовала под псевдонимом Элизабет Питерс несколько детективов, а также первые части еще двух циклов, главными героинями которых является Вики Блисс и Жаклин Кирби. Параллельно под псевдонимом Барбара Майклз она написала ряд триллеров и любовно сентиментальных романов. Необходимость одновременного использования нескольких псевдонимов сама писательница в автобиографии объясняет так: «Очевидная причина иметь такие псевдонимы заключается в том, что читатель должен различать книги, написанные одним и тем же автором: Мертц пишет документальные книги об археологии, Майклз – триллеры с мистическим элементом, а Питерс – исторические детективы. Лично меня эта путаница раздражает, но мои читатели видят разницу между произведениями всех этих персон».

На данный момент о приключениях Эмерсонов уже написано и опубликовано семнадцать романов, которые повествуют о путешествиях этого семейства в Египет с 1884-го по 1922-й год. Кроме упомянутого выше «Крокодила на песке», посвященного сезону раскопок 1884–1888 гг., это «Curse of the Pharaohs» («Проклятие фараона», 1981, сезон 1892–1893); «The Mummy Case» («Неугомонная мумия», 1985, сезон 1894–1895); «Lion in the Valley» («Лев в долине», 1986, сезон 1895–1896); «The Deeds of the Disturber» («Дела Нарушителя», 1988, лето 1896-го); «The Last Camel Died at Noon» («Последний верблюд пал в полдень», 1991, сезон 1897–1898); «The Snake, the Crocodile, and the Dog» («Змея, крокодил и

собака», 1992, сезон 1898–1899); «The Hippopotamus Pool» («Бассейн с гиппопотамами», 1996, сезон 1899–1900); «Seeing a Large Cat» («Видение Большого Кота», 1997, сезон 1903–1904); «The Ape Who Guards the Balance» («Мартышка, которая стережет равновесие», 1998, сезон 1906–1907); «The Falcon at the Portal» («Сокол на портале», 1999, сезон 1911–1912); «He Shall Thunder in the Sky» («Он грянет громом в небесах», 2000, сезон 1914–1915); «Lord of the Silent» («Повелитель Тишины», 2001, сезон 1915–1916); «The Golden One» («Золотая», 2002, сезон 1916–1917); «Children of the Storm» («Дети шторма», 2003, сезон 1919–1920); «Guardian of the Horizon» («Часовой горизонта», 2004, сезон 1920–1921); «The Serpent on the Crown» («Змея на короне», 2005, сезон 1921–1922).

Свою заинтересованность археологическими исследованиями Питерс мотивирует в первую очередь спецификой полученного ею образования. «Если бы я была суеверной, – говорит она в автобиографии, – то предположила бы, что нас по жизни ведет судьба. Я доныне очарована египтологией и использовала свои знания не только в документальных книгах, но и в тех, которые являются наиболее популярными у читателей, в частности в серии детективов, написанных под именем Питерс и рассказывающих о викторианском археологе Амелии Пибоди, которая будоражит Англию и Египет девятнадцатого века. От исследований, которые проводились ради написания этих книг, я получала удовольствие, а их герои стали для меня поразительно реальными».

В интервью «Mystery Guild Newsletter» Элизабет Питерс рассказала о возникновении замысла цикла о Пибоди: «Под именем Барбары Майклз я написала огромное количество книг, действие которых происходит в викторианской Англии, по одной простой причине – я здесь выдаю профессиональный секрет, – что намного более легко поместить героиню среди опасностей викторианской Англии, чем в настоящем. Я жаловалась по поводу того, что мне делать дальше, и кто-то предложил: «А почему бы тебе не попробовать викторианский Египет?». Я отвечала: «Да... ну... гм...». Так я всегда реагирую на предложение, пока не подумаю и не решу, что эта идея с самого начала была моей» [111, с. 296].

Интерес к викторианской эпохе становится характерной особенностью американского общества второй половины XX века. «Викторианская эра, – отмечает Джудит Коллманн, – стала попу-

лярной. Общественные надежды опять устремились к семейным ценностям, и образ свободной женщины стал трактоваться шире. Теперь под него попадали не только те женщины, которые сделали профессиональную карьеру, но также и женщины, которым удалось успешно совместить в своей жизни карьеру и семью. Вместе с тем изменился и образ мужчины. Стало приемлемым, что мужчина принимает активное участие в воспитании детей и домашней работе и поощряет жену в профессиональном росте» [114, с. 275]. Именно такими являются образы Амелии Пибоди и Редклиффа Эмерсона.

Однако думаем, что на выбор писательницы повлияла не только социальная суть викторианства. Важнее для нее было то, что именно конец XIX – начало XX века стали настоящим расцветом египтологии, когда та оформилась в науку и приобрела среди исторических дисциплин полноправный статус. До этого отрасль фактически являла собой кучу случайных находок, осуществленных путем циничного ограбления остатков исчезнувшей цивилизации многочисленными охотниками за сокровищами.

Создавая серию об Амелии Пибоди, Питерс решала сразу несколько задач. Прежде всего, она продолжила популяризацию истории археологических открытий в Египте, начатую в ее научно-популярных трудах («Храмы, гробницы и иероглифы» (1964) и «Красная земля, Черная земля» (1966)), но уже в пределах другой жанровой модели – иронического детектива. Основателем этого жанра считается француз Гастон Леру, который написал роман «Очарованное кресло» (1909). Впоследствии в жанре иронического детектива отметились француз Сан-Антонио (Фредерик Дар), полька Иоанна Хмелевска, россиянка Дарья Донцова. Главной жанровой приметой иронического детектива, как справедливо считает В. Березин, есть то, что «повествование идет от первого лица и, с точки зрения читателя, раскрытый PR-образ писательницы совпадает с образом героини». Персонажи иронических детективов «суеются, делают ошибки, ужасаются и потому делают новые погрешности, однако благополучно добираются до финала. И эта несуразность еще лучше позволяет читателю или читательнице идентифицировать себя с героиней» [6, с. 6]. Ироническое мировосприятие, присущее главной героине цикла, Амелии Пибоди,

позволяет ей выходить как из абсурдных, так и из критических ситуаций.

Во-вторых, и это кажется важнейшим, страницы детективного сериала воспроизводят саму древнеегипетскую культуру, пропущенную через сознание людей, которые живут спустя многие века после ее исчезновения, и таким образом приближают ее к пониманию нашими современниками. То есть главным героем цикла вместе с Пибоди и Емерсоном становится и Древний Египет, роль которого в произведениях совсем не сводится к функции экзотических декораций, на фоне которых происходит напряженное детективное расследование. Его присутствие чувствуется во всем, начиная от заглавий романов и завершая портретными характеристиками персонажей и особенностями архитектоники книг. Об этом снова-таки свидетельствуют названия, какие Питерс избрала для «египетских» произведений.

Заголовки романов являются своеобразным ключом к пониманию перипетий сюжета, а сама коллизия опосредствованно соотносится с древнеегипетским текстом, из которого взята цитата-заглавие. Автор словно переносит ситуации, взятые из древних произведений, на почву викторианского Египта, чем создает ситуацию эксперимента относительно действий героев рубежа XIX–XX веков в обстоятельствах, аналогичных тем, через которые пришлось пройти жителям Та-Кемета.

Уже первый роман, «Крокодил на песке», своим заглавием отсылает к миру интимной лирики Древнего Египта. Не ограничиваясь названием, Питерс акцентирует и будто расшифровывает важность ее содержания, беря эпиграф из того же источника:

Сестра моя на той стороне.

Но между нами река

И крокодил на песке караулит меня [47, с. 5].

Внимательный читатель сразу понимает, что в произведении пойдет речь о любви, связанной с опасностями.

Сама любовная лирика занимает достаточно небольшое место среди сохранившихся произведений древнеегипетской литературы. Ей, по словам М. Мюллера, присущи «народный характер и сжатость» и в то же время «общая восточная расплывчатость». «Простой, ясный и трезвый смысл египтян избегает не только пустого звука слов, но всякой сентиментальной избыточности. <...>

Обычно, мы можем привести много оправданий простоты и трезвости наших песенок. У египтянина не было важной помощи, которая создает у поэта настроение. Зеленый лес, полный пения птиц и робкой дичи, разнообразный горный ландшафт, волнующееся озеро были ему чужды, не говоря уже о волшебных изменениях времен года... Певец далек и от больших волнений и военного столкновения, от странствований и изменений, он простой мещанин. Поэтому и некоторые плотские черты совсем не изменяют спокойный тон его поэзии. Она утончена по замыслу, полна остроумия, которое характеризует древнего обитателя Нильской долины, эпиграмматична и по мысли, и по форме» [8, с. 757–758].

В первых произведениях цикла романистка еще непосредственно адресует читателя к используемому древнему тексту, объясняя содержание реминисценций и подсказывая, как соотносятся два произведения. В «Крокодиле на песке», где рассказывается о знакомстве Амелии Пибоди и Редклиффа Эмерсона и тех опасностях, которые им угрожали на пути к личному счастью, в руки героя попадает папирус с записанным на нем любовным стихотворением. Редклифф и его брат Уолтер атрибутируют его как памятник эротической поэзии, потому что здесь встречаются слова «сестра» и «брат», что были в древнеегипетском языке обозначениями влюбленных.

Чтение памятника и описание реакции каждого из участников эпизода является и средством дополнительной характеристики персонажей, и помогает выяснить особенности их взаимоотношений.

Я с тобой вхожу в воду
И выхожу из нее опять
С прекрасной рыбой в руках.

« – Что-то не похожее на любовное стихотворение, – скептически сказал Лукас. – Если я как любовное подношение предложу знакомой госпоже сырую рыбку, она вряд ли обрадуется. Бриллиантовое кольцо было бы намного более уместным.

Эвелина слегка дернулась на своем стуле. Не обращая ни на кого внимания, Уолтер продолжал» [47, с. 219].

Уже здесь очерчиваются взаимоотношения, которые сложились во втором любовном треугольнике: Уолтер–Эвелина–Лукас. Лорд Элсмир проявляется перед читателем как типичный светский

хлыщ, охотник за богатым приданым. Ему непонятны простые человеческие чувства, недоступная красота поэзии. И совсем другими показаны увлеченная девушка и романтично настроенный молодой ученый, которых свела сама судьба.

Сестра моя на той стороне.

Но между нами река

И крокодил на песке караулит меня.

Но я войду в эту воду и поплыву.

Сердце мое не ведает страха.

Там лишь одна любовь.

« – Блестяще, Уолтер! – воскликнула я, от восторга начисто забыв о приличии. – Приятно осознавать, что благородные человеческие чувства такие же древние, как и сам человек!

– Мне это кажется не столько благородством, сколько безрассудством, – лениво протянул Лукас. – Всякий, кто ныряет в реку, кишащую крокодилами, заслуживает быть съеденным.

– Крокодил – это символ! – презрительно отрицала я. – Символ опасностей и трудностей, которые не побоятся преодолеть каждый влюбленный, чтобы завоевать сердце любимой.

– Очень тонко, мисс Амелия, – улыбнулся Уолтер.

– Даже слишком тонко, – буркнул Эмерсон. – Читать мнения древних египтян – это все равно, что ворожить на кофейной гуще, дорогая Пибоди. Вероятнее, что крокодил – это типичное преувеличение влюбленного, похвала, которая неплохо звучит в стихотворениях, но ни один умный человек на такое не пойдет» [47, с. 220–221].

Возможно, Эмерсон абсолютно прав с точки зрения ученого-египтолога, или, скорее, рядового прагматика. Однако романистка принимает сторону Пибоди. К тому же Редклифф полностью соглашается с Амелией и только желает подразнить ее. Сама писательница в монографии «Красная земля, Черная земля» выразила свое восприятие древнеегипетской поэзии так: там «нет эротики», она выражает «романтическую любовь, хотя многие специалисты, кажется, считают, что подобные эмоции могут иметь место только в нашей культуре. Нет сомнения, влюбленные в конечном счете желают физического союза – однако их заботит не только это. В стихотворениях замечательно выражены и печаль, и радость любви» [34, с. 76]

Следующий роман цикла, «Проклятие фараона», в авторском замысле назывался «Сердце на кедровом дереве», однако по требованию редактора Питерс заменила название на более понятное массовому читателю. Между тем оригинальный заголовок отсылал к знаменитому тексту времен Нового царства – «Сказке о двух братьях» и имел определенную смысловую нагрузку. Это произведение, по справедливому мнению Д. Брестеда и Б. О. Тураева, не имеет никаких связей с историей. Однако оно «находится в бесспорной связи с религией и мифом об Осирисе, представляя человеческое подобие этого благого бога, через непрестанные невинные страдания и уничтожения достигающим высшего прославления на земле и на небе. Сказка-повесть состоит из большого количества мотивов и сказаний, распространенных по всему миру, но нашедших здесь объединение и обработку в целях доказательства идеи торжества добра и правды и спасительности страдания» [8, с. 755].

Аналогично воспринимает этот текст и Мертц, хотя она акцентирует внимание не столько на «знакомых мотивах», присутствующих в сказке, сколько на образах женщин. «Мне нравится эта история, невзирая на ее унижающие женщину настроения. Мне нравится это надменное безразличие к мотивации поступков героя, легкость, с которой отождествляются героини и негодяи, и богатая изобретательность сюжета, который начисто отбрасывает логическую последовательность» [34, с. 151].

В романе Питерс строит коллизию вокруг испорченной женщины, которая погубила и собственного мужа, и любовника, который способствовал устранению соперника. Леди Баскервиль (весьма говорящая фамилия) соединяет в себе черты как похотливой жены Анупу (Анубиса), так и неверной жены Баты. Редклифф же Эмерсон выступает в роли младшего из двух братьев, которого напрасно пытается соблазнить аристократка. Сюжет древнеегипетской сказки не только проецируется на архитектуру «Проклятия фараона», а еще и непосредственно способствует разоблачению преступницы. Так, публичное упоминание сказки в устах мадам Беренжери стало поводом для очередного убийства. Напуганная мнимой возможностью очутиться за решеткой, леди Баскервиль подсыпает яд в бокал экзальтированной госпоже, чем делает роко-

вую для себя ошибку, которая приводит к краху всех коварных замыслов вдовы лорда Баскервиля.

«У мадам Беренжери, – объясняет в финале Эмерсон, который разоблачил преступницу, – и в мыслях не было обвинять леди Баскервиль в душегубстве. Репутация вдовы была известна всему Луксору, и мадам, естественно, тоже знала об интрижках ее светлости. «Притча о двух братьях», где идет речь и об убийстве, и о прелюбодеянии, была намеком именно на разврат! Нечистая совесть леди Баскервиль сыграла с ней злую шутку» [48, с. 374].

Названия романов «Лев в долине» и «Он грянет громом в небесах» связаны с текстами, в которых вспоминается бог Сет. Сет в мире Амелии Пибоди играет значительную роль. Это и древнеегипетский бог – воплощение мирового зла, и один из главных антагонистов семейства Эмерсонов, Гений Преступлений, который из бахвальства позаимствовал громкий псевдоним из древней мифологии. Лица обоих Сетов – мифологического и созданного воображением Питерс – противоречивы и неоднозначны. В книге «Храмы, гробницы и иероглифы» Мертц так трактует образ древнего божества: «В Египте противоположность добра и зла не так резко выражена, как в других религиях. В отличие от Люцифера или Аримана, Сет не стал дьяволом после падения. Он был и хорошим, и злым богом и мог превращаться из одного в другого со скоростью, по сравнению с которой доктор Джекилл кажется дилетантом. Когда Сет был побежден Гором, его не ввергли во тьму. Даже Исида просила за Сета, и ему отдали во владение пустыню и чужие земли. Как убийца Осириса, Сет был злом, и паломники в Абидосе любовались его поражением <...>. В других своих проявлениях Сет был полностью благим богом, и ему поклонялись, как любому другому» [33, с. 61].

Таким является и Гений Преступлений, выписанный романисткой не классическим законченным злодеем и негодяем (наподобие Мориарти или доктора Калигари), а в традициях авантюрно-детективной прозы рубежа XIX–XX веков, повествовавшей о полностью симпатичных и везучих преступниках, которые умело водят за нос глуповатых полицейских. Ближайшим литературным прототипом Сета можно считать Арсена Люпена, в котором больше добра, чем зла. Он сентиментален, склонен к театральности, не чуждается благородства и великодушия, способен тонко пошутить

над жертвой (как, например, в случае с отцом Теодором). Гений Преступлений ни разу не обгадил свои руки кровью, а если и обрекает кого на смерть, то посылает убийц только к таким же убийцам и негодьям, якобы очищая общество от скверны. Но главным чувством, которое двигает Сетом и которое он пронес через всю жизнь, является его любовь к Амелии. Отсюда и мотивация большей части его поступков, которые кажутся супругам Эмерсон непонятными.

Сама писательница, несомненно, относится к своему персонажу скорее с сочувствием и симпатией, чем с осуждением. На это указывают уже названия романов и выбор древнеегипетских текстов, откуда были взяты цитаты. «Льву в долине» предшествует эпитафия, взятый из знаменитой Кадешской надписи Рамсеса II:

Владыка ужаса, хранитель славы
Царь сердца всех земель.
Ты словно Сет великий и могучий
Или лев, что в долине рвет коз [50, с. 5].

Слова эти обращены к Сети I – отцу Рамсеса Великого и одному из славнейших правителей Древнего Египта. Писательница в своих научных исследованиях и романах о Пибоди неоднократно вспоминает этого фараона, говоря о нем с неизменным почетом и пиететом. «Ему принадлежит честь ряда более или менее похвальных деяний, – отмечает автор «Храмов, гробниц и иероглифов», – он широко и со вкусом строил, держал под контролем внутренние дела и сделал первую попытку вернуть потерянные Египтом азиатские владения. <...> Однако для многих из нас Сети памятен другим – он владеет (или владел?) самой приятной мумией, когда-либо найденной в египетской гробнице. Египетские мумии вообще не очень красивы, и назвать мумию Сети илучшей может показаться сомнительным комплиментом. Но она больше, чем лучшая из плохих; это положительно симпатичная мумия, с чертами человека истинно царственной внешности и благородного вида, со спокойным лицом спящего» [33, с. 293].

Почти дословно повторена эта характеристика во «Льве в долине», написанном через двадцать лет после монографии. Думая о Гении Преступлений, Амелия вспоминает о том, чьим именем назвался этот ужасный человек, представляя мумию фараона, выставленную в Каирском музее: «Внешность Сети донине является

величественной. При жизни он был могучим властителем, «львом, в долине рвущим коз» и незаурядным образцом мужской красоты, как и его сын Рамсес. Видел ли нынешний негодяй Сети благородные черты прежнего? И не эта ли мумия навела его на мысль назваться именем, которое пришло из глубины веков?» [50, с. 200]. Таким образом, характеристика Гения Преступлений приобретает дополнительный оттенок, определенную двойственность, которая наиболее полно скажется уже в следующих книгах цикла. Следовательно, параллель трех Сетов не только становится характеристикой персонажа, но и определенным образом двигает сюжет сериала, закладывая в нем интригу.

Название романа «Он грянет громом в небесах» взято из сказания «Тяжба Гора с Сетом». «Легенда эта, – говорит Мертц, – не была частью официальной религиозной догмы. Она довольно груба, фривольная и носит оскорбительный для богов характер. У меня нет сомнения, что египтяне считали эту историю юмористической. Она, скорее всего, была протестом против помпезных ритуалов, которые некоторые ученые считают единственным проявлением религиозной жизни в Древнем Египте» [34, с. 350].

Эпиграф к роману таков: «И Ра-Хорахути сказал: Пусть появится предо мной Сет, чтобы он остался со мной и был мне сыном. Он будет греметь в небе, и будут бояться его» [141, с. 6]. Интересно, что отец богов приглашает к себе не победителя Гора, а побежденного, ставя его рядом с собой и отдавая ему во владение небо. Действие романа разворачивается так, что Гений Преступлений сталкивается с сыном Амелии Рамсесом, который приходится ему племянником: он сын сводного брата Сети, Редклиффа Эмерсона. Обиженный матерью Редклиффа, которая выгнала мальчика из дома и лишила его средств к существованию, Сети мстит тому, кто, как он считает, был причиной его несчастий. Часть ненависти он переносит и на Рамсеса, однако помнит, что тот – сын его любимой женщины. Поэтому и борьба между ним и Эмерсоном-младшим больше напоминает игру в поддавки. Сети словно желает, чтобы Рамсес разрубил гордиев узел, которым завязалась жизнь Гения Преступлений. В финале романа он своим телом закрывает племянника, спасая жизнь Рамсеса. Кровь Сета смешалась с кровью Гора, став очищающей жертвой, которая примиряет давних

врагов-соперников. Злой бог превращается в свое земное воплощение – великого фараона Сети I. Три Сета сливаются воедино.

Кроме использования текстов и сюжетных элементов древнеегипетских произведений, романистка употребляет в цикле и отдельные литературные приемы и мотивы, которые стали архетипичными для произведений о Древнем Египте, созданных уже в XIX–XX веках. Это и призраки неуспокоенных египтян («Крокодил на песке» и «Дела Нарушителя»), и ожившие мумии («Неугомонная мумия»), и богатые ловушками древние захоронения («Неугомонная мумия», «Лев в долине»), и проклятые сокровища («Последний верблюд пал в полдень», «Он грянет громом в небесах») и т.п. Питерс преимущественно идет путем иронического развенчивания многочисленных мифов о стране фараонов, делая это в пределах избранной жанровой модели.

Много места в произведениях цикла занимают описания собственно древностей: пирамид, гробниц-мастаб, утвари, сокровищ, мумий. Таково, например, описание известной Ломаной пирамиды в Дахшуре («Лев в долине»): «Что касается второй каменной пирамиды, то имя ее строителя и доныне остается неизвестным. Это та загадка, которую мы хотели разгадать будущей зимой. Но кроме этой загадки вторая каменная пирамида таит множество других. Очень велико ее отличие от всех других пирамид. Взять хотя бы своеобразие ее контуров. Угол наклона ее граней непостоянен: в нижней части он равняется приблизительно пятидесяти четырем градусам, а в верхней, если меня не подводит память, – сорока двум градусам пятидесяти девяти минутам. Поэтому пирамида названа Ломаной. Чем объяснить эту странность? И в чем причина зловещих сквозняков, которые свищут в ее темных и удушающих коридорах?» [50, с. 81–82]. Описание это имеет ярко выраженные признаки авторского отношения, из-за чего пирамида перестает быть частью экзотического интерьера, приобретая черты самостоятельного персонажа. Не случайно Амелия снова и снова возвращается мыслями к таинственной гробнице, которая потом едва не становится ее собственным захоронением. Только ярко выраженное ироническое отношение к Ломаной пирамиде позволяет героине снять с древнеегипетской достопримечательности таинственный ореол, превратив ее в обычное архитектурное сооружение. Именно поэтому Амелия не складывает руки в тяжелую минуту,

вспоминает принципы строительства аналогичных сооружений, а следовательно – находит выход и из пирамиды, и из смертельно опасной ситуации.

Таким же субъективно ироническими являются и большинство других описаний. Фреска, которая была найдена в одной из гробниц Долины Царей («Проклятие фараона»), вызывает бурю эмоций в душе героини: «Расчищенная на несколько футов поверхность стены явила нашим взглядам древний рисунок – фигуру мужчины с поднятой в угрожающем жесте рукой. Столетия не пригасили яркость красок. Портрет сиял насыщенными цветами, как и в тот день, когда их нанес неизвестный художник. Затаив дыхание, я любовалась смуглым глянцем тела, коралловыми, зелеными и густо синими оттенками драгоценного ожерелья, золотым сиянием плюмажа, который венчает черноволосую голову.

– Амон! – это египетское божество я узнала сразу. – Какое чудо, Эмерсон!» [48, с. 150].

Из этих мелких обломков постепенно складывается величественная мозаика одной из самых ярких и самых загадочных культур древности. В романе же «Последний верблюд пал в полдень» Питерс вообще «воскресила» древнеегипетскую цивилизацию, используя для этого достаточно распространенный в авантюрно-приключенческой литературе прием затерянного мира.

Приключения в затерянном мире, отмечает Г. Хоппенстенд, – это «прием в современной повествовательной беллетристике, в результате которого герой (или группа героев) или в результате несчастного случая, или преднамеренно попадает в недосыгаемую, ранее неизвестную землю в отдаленной области мира. Обычно эта неизвестная земля преисполнена естественных опасностей, населена «затерянными расами» людей, которые угрожают жизни героя. Приключения в затерянных мирах были очень популярны в поздний викторианский и эдвардианский периоды в Европе и Америке. Эта тема позволяла авторам поднять в литературе важную для империалистического девятнадцатого века проблему установления европейскими или американскими авантюристами политического господства над затерянными мирами и до сих пор неизвестными расами» [111, с. 295]. Если немного смягчить обвинительный пафос и прибавить актуальную для указанной эпохи

тему закрытия последних «белых пятен» на карте планеты, с этой мыслью следует согласиться.

Элементы подобного художественного приема встречались в мировой литературе задолго до XIX века. Так, они есть в диалоге Платона «Республика» (около 380 г. до н. э.), в «Утопии» (1516) Томаса Мора и др. Однако именно в XIX столетии этот сюжет начинает активно разрабатываться художественной литературой. Самые значительные образцы жанра встречаем в творчестве Жуль Верна – это его романы «Пять недель на воздушном шаре» (1863), «Путешествие к центру Земли» (1864), а также (частично) его произведения «Из пушки на Луну» (1865), «Таинственный остров» (1874) и «20 000 лье под водой» (1869–1870). Позже к аналогичному сюжету обращаются Эдвард Бульвер-Литтон в «Будущей расе» (1871), Абрахам Меррит в «Лунном бассейне» (1919) и «Блуждающих в мираже» (1932), Эдгар Берроуз в отдельных романах о Тарзане (например, «Тарзан и потерянная империя», 1929), Джеймс Хилтон в «Затерянном горизонте» (1933). Однако лучшими здесь (если говорить об англоязычной литературе) являются, несомненно, «Затерян мир» (1912) Артура Конан Дойла и особенно произведения Генри Райдера Хаггарда.

Перу Хаггарда принадлежат два романа о приключениях в затерянных мирах: «Копи царя Соломона» (1885) и «Она» (1887), которые, по признанию самой Питерс, вдохновили ее как на замысел всего цикла об Амелии Пибоди, так и на написание книги «Последний верблюд пал в полдень». Об этом идет речь в предисловии к роману: «Как и Амелия (хотя Эмерсон и отказывается это признавать), я боготворю романы сэра Генри Райдера Хаггарда. Он был настоящим мастером выдумки, что, к сожалению, редко встречается в наши упадочнические времена; перечитав его произведения, я сама решила написать книгу. И задумывалась она как почтительная, восторженная и ностальгическая дань ему» [135, с. IX]. В интервью журналу «The Armchair Detective» (1993) романистка сознается, что в свое время прочитала «все от Конан Дойла до сверхъестественных сказок», а потом, сосредоточившись на создании романов об Амелии, она «вернулась к Райдеру Хаггарду и обожаемой компании». «Мне ужасно нравятся затерянные цивилизации, – замечает она, – и так нравится блуждать покинутыми закоулками, что я и подумала, бес с ним, и в [романе] «Последний

верблюды пал в полдень» бросила своих героев в такую затерянную цивилизацию» [122, с. 8–9]. Питерс говорит, что она замечательно провела время, «приворовывая» понемногу у Хаггарда и моделируя, что будет, если вдруг Пибоди обнаружит потерянную расу, перемещенную на полторы тысячи лет от ее исторического бытия. «В этой книге все полностью логично и разумно обосновано. Это было замечательно. Господи, у меня там были даже человеческие жертвоприношения и еще всякая всячина!» [122, с. 9].

Африканский континент является наиболее привлекательным для авторов книг о затерянных мирах. Причина, почему эта местность приобрела такую популярность у авторов приключенческой беллетристики, заключалась, по мнению Хоппенстенда, в том, что «она уже исторически была отдаленной и неповторимо экзотичной, что очаровало европейскую и американскую аудитории. Так, героические усилия сэра Ричарда Бартон в поисках истоков Нила или подвиги Генри Мортон Стенли и Дэвида Ливингстона, которые исследовали неизвестные уголки Африки, которая описывается на страницах газет того времени, помогали зажечь огонь читательского воображения о «темном континенте». Авторы художественной беллетристики просто воспользовались интересом публики к таким описаниям» [111, с. 295]. Не удивительно потому, что именно здесь разворачивается и действие романа «Последний верблюд пал в полдень».

Произведения о затерянных мирах можно условно разделить на две разновидности. Первый, к которому принадлежат все упомянутые выше сочинения, использует этот сюжетный прием как повод для описания сногшибательных приключений в экзотических условиях. Второй тип книг становится толчком для серьезных научных построений. Такие произведения, как верно считает Г. И. Гуревич, «пишутся в тех случаях, когда автор хочет познакомить читателей с каким-то миром, более-менее известным науке, но недоступным человеку сегодня, иногда недоступным в принципе. Миры эти: океанское дно, недра Земли, планеты, Солнце и звезды, клетки и атомы, навсегда ушедшее прошлое, историческое и геологическое». Главное назначение таких книг – популяризация науки. «Все, что рассказывается о ящерах, амебах, звездах, исторических событиях, недрах Земли и недрах атомов, должно быть безукоризненным с точки зрения науки. Фантастическое же путе-

шествие к недрам, в прошлое и на звезды всегда является условным, оно создает красочный, интересный фон» [15, с. 44–45].

В русской литературе примером таких произведений можно считать романы В. А. Обручева «Плутония» (1924) и «Земля Санникова» (1926), написанные в виде полемики с «Путешествием к центру Земли» Верна и «Затерянным миром» Дойла. Обнаружив в этих книгах массу ошибок и погрешностей, которые возникли из-за поверхностного знакомства авторов с предметом, Обручев, профессиональный ученый-геолог, решил показать, какие большие возможности открываются перед писателем, который владеет специальными знаниями в соответствующей отрасли. При этом, как справедливо отмечает А. Ф. Бритиков, названные произведения «не были беллетристическими научными очерками. Ученый написал романы, где внешняя правдоподобность подкреплялась захватывающими приключениями, а главное – живыми и красочными описаниями природы и людей. <...> Обустроивая фабулу научно-фантастическими подробностями, Обручев умеет мобилизовать свою богатейшую эрудицию и с поражающей всесторонностью обосновывает каждый пустяк» [9, с. 92].

В романе «Последний верблюд пал в полдень» Питерс пошла тем же путем, что и Обручев, причем также полемизируя с предшественниками. Сюжет книги является традиционным для произведений о приключениях в затерянном мире. Семейство Эмерсонов, которое отправилось на раскопки в Судан, неожиданно получает таинственную карту, где описывается, как попасть в мир несметных сокровищ. К этому добавляется история исчезновения где-то в тех местах сына виконта Блектауера, Уилоуби Форса, разыскать которого умоляет Амелию старый аристократ. Во время экспедиции в пустыню Пибоди, Редклифф и Рамсес едва не погибли. Когда пал последний верблюд, отравленный нечестными проводниками, и, казалось бы, пришло время прощаться с жизнью, археологи вдруг попали в затерянный мир – на плато около Священной Горы, где почти в первозданном виде сохранилось царство древних нубийцев.

Нубийское государство, указывают Д. Брестед и Б. Тураев, было «копией фиванской теократии. Государственным богом был Амон, и он постоянно вмешивался в правительственные дела путем специальных оракулов. Контроль бога являлся даже более

полным, нежели в Фивах, и временами сам царь должен был покидать престол по повелению бога, провозглашавшего затем нового правителя. <...> Царь носил все титулы фараонов и называл себя Владыкою Обеих Стран, как если бы он правил Египтом. <...> Он строил храмы египетской архитектуры, украшенные египетскими рельефами и несущие иероглифические надписи и посвящения традиционной египетской формы. Ритуал, изображенный на стенах, был тот же, что и в Фивах. Относительно египетского происхождения нубийского государства не может быть сомнения, а также бесспорным является и его фиванский характер; единственное, что может вызвать некоторое разногласие, так это то, каким образом следует объяснять последний факт» [8, с. 518]

Мертц посвятила Нубии один из параграфов в книге «Храмы, гробницы и иероглифы», называя культуру этого государства «странной и гибридной» [33, с. 337]. Подводя итог раздела, автор отмечает, что «хотела бы иметь время поговорить подробнее» о последнем этапе царства Куш. «Столица была в конце концов перенесена еще дальше на юг, в Мероэ, и здесь жалкая версия египетской культуры влачила свое существование столетия, смешиваясь с различными туземными элементами. Последние пирамиды Африки были построены в Куше, странные маленькие кирпичные имитации величественных памятников Гизы и Дахшура. Развился новый мероитский язык, возводились и поддерживались дворцы и храмы. Куш смотрел на Египет как на источник своей культуры, но никогда более не думал о его завоевании» [33, с. 347]. В научных исследованиях попытка «поговорить подробнее» так и не была реализована: структура «Красной земли, Черной земли» не позволила включить в книгу обзор культуры Куша. Но в художественном произведении Питерс смогла вернуться к интересовавшей ее проблеме упадка нубийской цивилизации.

В своих построениях романистка опиралась, прежде всего, на труды о Нубии античных авторов. Это «Историческая библиотека» (главным образом третья книга) Диодора Сицилийского, который в 60–58 гг. до н.э. посещал Египет, а также «География» Страбона. Во-вторых, Питерс руководствовалась собственными знаниями по египтологии исходя из сходства древних египетской и нубийской культур.

Диодор оставил много интересных свидетельств относительно внутреннего устройства Нубии. Так, например, он писал, что «среди эфиопских законов есть немало отличающихся от тех, которые существуют у остальных народов, особенно же относительно избрания царей. Жрецы избирают из своей среды наилучших, а кого из выбранных коснется бог, которого по обыкновению несли в торжественной процессии, того народ и избирает царем и немедленно поклоняется ему, как богу, ведь божественной волей вручена ему власть» [85, с. 599]. Историк подчеркивал и исключительную роль духовенства в жизни страны, а также важно место, которое занимали в обществе царицы. Страбон вспоминал о том, что царь кушитов, невзирая на очевидную зависимость от жречества, считался, как и фараон, сыном Амона и подобием Ра, следовательно, обожествлялся.

Реконструируя давно исчезнувшую цивилизацию, Питерс не ограничивается воссозданием застывшего исторического декора, подробными археологическими и этнографическими описаниями быта и характеров, как это делали ее предшественники Дойл и Хаггард. Главное для нее – изображение поведения людей науки, которые внезапно оказались погруженными в среду, которая была известной им лишь из книг и артефактов. И это столкновение двух миров, двух цивилизаций изображается с ярко выраженной иронией.

Город Священной Горы в романе – это частично пародия на затерянные миры Хаггарда. Перед нами типичное общество, которое, с одной стороны, пытается законсервировать и сохранить обычаи древности, а с другой – не имеет возможности развиваться в изоляции от окружающего мира. Признаки этого видны на каждом шагу – от употребления мероитами английского языка до проникновения в город белых людей и появления смешанных браков, которые ведут к потере чистоты расы. Питерс смотрит на вещи с большей трезвостью, чем неоромантизм конца XIX века. С позиций человека рубежа тысячелетий она понимает, что существование на Земле таких закрытых неизвестных цивилизаций является практически невозможным.

Уже первое впечатление Амелии от покинутого города кушитов, мягко говоря, безотраднo. Она ожидала увидеть сказочное государство вроде тех, которые описывали ее любимые авторы, но

действительность оказывается более прозаичной. Вместо «белых мраморных стен и сияющих золотом куполов, кружевных минаретов и башен, величественных храмов» Пибоди увидела «долину, по форме напоминающую неправильный растянутый эллипс», слева и справа от которой на террасах расположились относительно большие здания. Когда же героиня взглянула вниз, на дно долины, то зрелище, которое открылось ей, напомнило «типичную африканскую деревню»: «Некоторые дома были построены из самана и окружены садами, но большей частью то были круглые хаты, сделанные из камыша и ветвей вроде Нубийских тукулов (tukhuls). Деревня занимала лишь малую часть эллипса. В центре долины находилось небольшое озеро, окруженное болотами. Остальную площадь занимали поля и пастбища. Использовался каждый дюйм земли; даже на невысоких склонах были разбиты террасы и посажены растения» [135, с. 224]. Таким образом, с самого начала вводится антагонизм между двумя частями населения города-долины – мероитской аристократией, которая облюбовала верхние террасы, и сосланной на самое дно кастой «реккит» – рабов-неприкасаемых. И если знать живет по древним законами, дошедшим еще со времен Древнего Египта, то жизнь изгоев мало чем отличается от жизни современных африканцев-бедняков.

Эмерсоны пытаются сформулировать научную гипотезу происхождения этой покинутой цивилизации, объясняющую господствующее здесь расслоение населения. По мнению Редклиффа, «здесь смешалось несколько разных культурных течений. Сначала, подобно оазису Сива в Северной Африке, здесь могло находиться священное место бога Амона. Некоторые жрецы, которые вышли из Египта во времена XXII династии, прибыли сюда и вернули к жизни старые традиции. После падения царства мероитов Священная Гора стала убежищем для кушитской знати. Есть и третья раса людей – аборигены, которых мы видели в качестве слуг. Если ко всем этим факторам прибавить изменения, которые произошли со временем, и столетия фактической изоляции, то как следствие мы рискуем получить культуру еще более инородную, чем та, с которой мы столкнулись» [135, с. 200–201]. Учитывая это, вполне закономерным является то, что два слоя отличаются не только бытом, но и на вербальном уровне. Аристократы общаются между собой на сильно обезображенном древнеегипетском языке, с чуже-

странцами – даже на английском, а реккит употребляют один из современных африканских диалектов.

Древнеегипетская культура становится в романе символом всего отжившего, консервативного. Это необычно для общей направленности цикла об Амелии Пибоди, где Древний Египет до этого романа был воплощением идеального общества, «земли обетованной», в которой Эмерсоны находят определенное спасение от волнений и катаклизмов окружающей их жизни. Возможно, причина в том, что археологи столкнулись с не совсем чистой культурой Та-Кемета. Ведь если присмотреться к ее реалиям на любом из уровней, то бросаются в глаза отличия от материнской культуры, базы, на которой развивалась цивилизация мероитов. Это очень четко прослеживается на примере религии.

Так, особенную роль у мероитов играет богиня Исида, которая приобрела черты некоторых других египетских небожителей. Например, она стала покровительницей лекарств и медицины вместо бога Тота. Такое усиление позиций женского начала в пантеоне частично объясняется ролью цариц в кушитском обществе, которые иногда занимали более важные должности, чем даже царь. Местное верховное божество Аминрех, вероятно, образовалось от Амона Ра и унаследовало от него все функции вплоть до участия в выборе царя (вспомним свидетельства Диодора). Поразительные изменения произошли и в трактовке божественной триады. В египетской религии в больших городах существовали божественные семьи, которые были покровителями этого населенного пункта: Осирис–Исида–Гор или Амон–Мут–Хонсу и т.п. В городе Священной Горы соответствующую триаду составили Осирис (в необычной форме мумифицированного трупа), Исида и Аминрех. Здесь зафиксирован расклад сил в мероитской аристократии, где существовали две партии, которые группировались соответственно вокруг культов Осириса и Аминреха. Жрицы Исиды были третьей, решающей силой, которая отдавала предпочтение то первой, то второй группировке в зависимости от политической ситуации в государстве.

Логическим следствием религиозной эклектики становятся упадок этических принципов, потеря почета к богам, а, следовательно, фальсификации и подтасовки. Таковой является сцена «выбора» царя богом Амоном. Романистка обстоятельно рекон-

струирует известный религиозный обряд – торжественную процессию с ладьей Амона. «На выгнутом носу была вырезана голова Амона Ра, увенчанная рогатой короной с солнечным диском. На высоких бортах также были начертаны знаки Амона, а в центре ладьи помещались рака или шатер из легкой древесины, прикрытый занавесками. Представьте, что нести подобное сооружение должны были двадцать пять или даже тридцать человек. Обычно скрытый от глаз толпы бог в данный момент был хорошо виден – занавески были подняты. Это была самая курьезная статуя из всех древних изображений, которые мне когда-либо приходилось видеть. Около четырех футов высотой, вырезанная из позолоченного дерева. В скрещенных на груди руках были сжаты скипетры. Голые члены покрывала одежда из прекрасного полотна, широкую грудь украшал шестидюймовый воротник» [135, с. 395]. Резким контрастом с такой пышностью являются лица верующих, собравшихся в храме в ожидании выбора бога. Аристократы и жрецы не сомневаются в результатах церемонии, которая должна завершиться подтасовками в интересах царевича Настасена. Они откровенно скучают или злорадствуют. Никакого благочестия, религиозного увлечения или экстаза. И свершившееся «чудо», когда Амон выбрал не того, кого нужно, застаёт дворянство врасплох. Нельзя быть без бога в душе, делает вывод писательница. Пусть даже господней десницей оказывается английский мальчик, который спрятался внутри пустой статуи.

Кушитская знать, как ее описывает Питерс, словно сошла с древнеегипетских фресок. Одевание царицы Кандаки, матери принца Настасена, точь-в-точь копирует знаменитый портрет жены фараона Рамсеса Великого, Нефертари, сохранившийся на стене ее гробницы в Долине Цариц: «На ее голове была причудливая шапочка, сделанная в виде золотого сокола, чьи крылья были согнуты книзу к щекам. Она носила тяжелые ожерелья и золотые браслеты; плетеные кисти украшали ее изготовленное из полупрозрачного полотна платье с широкими плиссированными рукавами» [135, с. 265–266]. Аристократы-мужчины по старинной моде одевались в гофрированные юбки, поддерживаемые кожными поясами, инкрустированными золотом и самоцветами, а также в богатые нагрудники из драгоценных металлов и камней.

Роль зрительного образа в реконструкции романисткой древней цивилизации кушитов весьма значительна, если не главенствующая. Питерс постоянно апеллирует к египетской иконографии, хорошо известной даже неопытному в археологии читателю. Кроме портрета Нефертари вспоминается хрестоматийная картина взвешивания сердца покойного на страшном суде у Осириса (эпизод с посещениями Эмерсонами кладбища). Обращение к ней расширяет рамки описания, добавляя ему дополнительную убедительность. Ту же роль выполняет фрагмент, где вспоминается прическа Рамсеса, а также аналогичная с ним сцена спасения от побоев мальчика-реккит. По древнеегипетским обычаям несовершеннолетние дети мужского пола брили голову, оставляя лишь одну прядь сбоку, в которую вплетались ленты, и которая срезалась по достижению ребенком возраста инициации. Такие изображения были чрезвычайно распространены в светской и религиозной живописи египтян. В виде волшебного мальчика с «детским» локоном и засунутым в рот пальцем изображался сын Амона, бог Хонсу [35, II, с. 595]. Ср.: «Это был малыш на вид не старше годовалого английского ребенка, но ловкость движений, с которой он передвигался к нам, указывала, что ему должно быть года два-три. Ошибиться относительно его пола было невозможно, поскольку его маленькое коричневое тело не имело на себе ничего, кроме нити ожерелья. Его голова была гладко выбрита, и только с левой стороны ее свисал длинный локон. <...> Ребенок остановился и засунул к рту палец» [135, с. 228]. Маленький «человечек-бог» – символ будущего цивилизации Священной Горы. Показательно, что это представитель униженного и оскорбленного сословия, а не аристократ. Именно за реккит, а не за знатью будущее, утверждает Питерс.

В этом плане важна и роль царевича Тарекенидала Мерасета, который в своем лице объединяет обе части населения города. Один из претендентов на престол, представитель высшей мероитской знати, он одновременно является и таинственным вождем реккит, «местным Робин Гудом», как его шутя называет Амелия. Взойдя на престол, молодой монарх дает Эмерсонам торжественную клятву заботиться обо всех своих подданных, а не только о знати. Образ Тарека навеян персонажем романа Хаггарда «Рудника царя Соломона» – Игнози. Этот зулус, как и Тарек, нанимается

проводником к англичанам, приводит их к своему селу и с их помощью приходит к власти, свергнув злобного узурпатора, своего сводного брата Твалу. Эта параллель подчеркнута тем, что Пибоди дарит парню экземпляр своего любимого приключенческого романа об отважном охотнике Алане Квотермейне.

Европеизированному образованному принцу-кушиту противостоит египтизированная англичанка миссис Форс. Этот образ инспирирован творчеством Хаггарда, в частности романом «Она». Но если Тарека идеализируют, то «божественная жена Амона» изображена в сатирическом ключе. Питерс, по мнению Хоппенстэнда, «подшучивает над изображенной Хаггардом бессмертной Ашей», создавая пародию на замечательно прекрасную «Ту, которой покоряются все». Романистка, «едва сдерживая смех, превращает красивую молодую женщину в монстроподобное создание женского пола, о котором Редклифф говорит, что ее судьба хуже смерти. Это черный юмор в романе, но здесь пародия не только на роман Хаггарда «Она», но также и на многие аналогичные сцены в традиционной приключенческой литературе, где женщине, а не мужчине угрожают насилие и смерть» [111, с. 299]. Источником гротескового портрета миссис Форс также является одна из известных древнеегипетских фресок, изображающая правителя Пунта и его невероятно толстую жену.

Финал романа является традиционным для книг о приключениях в затерянных мирах. Герои с помощью кого-то из местных жителей спасаются бегством, обещая проводнику навсегда хранить тайну местонахождения удивительной страны. Это происходит и с семейством Эмерсонов, которое взяло в Британию из города Священной Горы, кроме воспоминаний и подарков Тарека, еще и дочь Форсов Нефрет (будущую жену Рамсеса). Однако Питерс понимала, что история осталась как будто открытой. Поэтому спустя тринадцать лет после выхода «Последнего верблюда» она пишет роман «Стража горизонта», где герои возвращаются к затерянному оазису, чтобы снова помочь мероитам. Но ничего принципиально нового в реконструкцию жизни и быта древней цивилизации сравнительно с первой частью дилогии эта книга уже не добавила.

Детективов и триллеров, посвященных конкретно Древнему Египту, сравнительно немного – всего около ста позиций. Однако количество в этом случае не имеет решающего значения (хотя и

почти 10% – полностью репрезентативно), поскольку качественные характеристики этого пласта, безусловно, выделяют его среди подавляющего большинства произведений этой жанрово-стилевой направленности. К тому же его изучение предоставит возможность проследить развитие данной темы в англо-американской литературе на протяжении более чем ста лет, а это является ценным, учитывая исследование тенденций литературных процессов.

Кроме того, по нашему мнению, именно в ретродетektивах и в частности созданных в последнее время Древний Египет воспроизведен с достаточной долей реализма. В этой работе мы рассмотрим детективные романы англичанина Пола Догерти, американок Лорен Хени и Линды Робинсон, написанные в 90-х годах XX – в начале XXI веков, действие которых происходит в Древнем Египте.

* * *

Вопрос типологии и изучения отдельных типов детектива в современном литературоведении остается нерешенным, нет и четкой классификации разновидностей детективного романа. Но имеются хотя бы определения самого понятия, что выгодно отличает ситуацию с детективом от ситуации с историческим романом, жанрового определения которого не существует, а все, что есть, – описательные характеристики путем перечисления сюжетных особенностей, но никоим образом не с использованием хронотопа или других глобальных элементов поэтики.

В послевоенном детективе чаще всего выделяют три разновидности: криминальный, полицейский и шпионский романы. Соответственно, эти типы детективного романа также имеют свои ответвления, однако такую разновидность, как исторический детектив, можно найти далеко не во всех классификациях.

Истоки англо-американского исторического детектива 1990-х годов прослеживаются, начиная с 1940-х годов, когда авторы криминальных романов начали переносить действие своих произведений в прошлое. Таким образом на пересечении классического детектива и исторической прозы зародилась новая жанровая разновидность – ретродетектив.

С «чистым» детективом его роднит наличие определенной загадки, связанной с преступлением, разгадка которой нуждается в присутствии сыщика. В отличие от обычного детектива, в историческом не получил распространения тип криминального романа, где повествование ведется от имени преступника или таковой является главным героем. Еще одной характерной чертой ретродетектива становится то, что преступления здесь зачастую расследуются методами, не всегда приемлемыми в практике современной полиции или частных сыщиков. В то же время следователи прошлого не имеют под рукой того технического оснащения, которое пользуются их коллеги в XX веке.

От исторической прозы ретродетектив унаследовал описания жизни людей прошлых эпох. Невзирая на то, что детективу присущ интерес преимущественно к одной стороне человеческой жизни, связанной с борьбой страстей, преступлением и наказанием, грехом и воздаянием за него, автор историко-детективной прозы должен придерживаться законов жанра, выработанных еще Вальтером Скоттом. Суть их заключается, прежде всего, в воссоздании местного колорита и исторически правдивых характеров.

Для этого авторы ретродетективов используют большинство художественных приемов, наработанных исторической прозой. Для реконструкции *sceler locale* они описывают вещественный мир, интерьеры, обычаи, верования людей прошлого, их праздники, еду. Чтобы убедить читателя в достоверности изображаемого, в повествование вовлекаются как оригинальные, так и вымышленные, стилизованные под древность документы: письма, шифровки, дневники, секретные рапорты и т.п. Еще одной особенностью поэтики ретродетективов, заимствованной из исторических романов, является появление в них наряду с вымышленными и реальными персонажами истории.

Главным остается то, что и в историческом романе, и в историческом детективе события происходят не в «своем» времени. Для англо-американского ретродетектива 1990-х годов свойственен широкий спектр охвата исторических эпох. Исходя из особенностей содержания, все эти произведения можно разделить на три группы: романы, которые изображают жизнь Древнего мира, посвященные средневековью и эпохе Возрождения, а также те, действие которых происходит в новое и новейшее время. Избрание

автором отрезка истории, в котором будут происходить события книги, во многом объясняется сверхзадачей, которую он ставит перед собой, личными вкусами и особенностями образования. В большинстве случаев писатель является специалистом по данному периоду (египтологом, медиевистом). Это же касается и подхода, который будет использован автором (фактографический, эскапистический, вневременной, декоративный и т.п.). Понятно, что деление это условно и подходы не являются окончательно отделенными один от другого. Ведь вполне естественно, что при сочетании достаточной образованности с художественной одаренностью популяризаторский подход невозможно будет отделить от фактографического. Эта изменчивость, определенный синкретизм, зависимость от субъективных обстоятельств (не только личность автора в целом, но и конкретная задача, поставленная им именно в этом произведении) отчасти объясняет отсутствие четкой типологии и системного восприятия жанра.

Древняя тематика в общей массе исторического детектива представлена количественно небольшим объемом. Прежде всего, это книги о Древнем Египте и античном Риме, представляющие две главных жанровых модели ретродетектива. Первая изображает период и культуру, которая известна небольшому количеству людей и о которой есть немного источников, потому автор имеет больше возможностей для полета фантазии; во второй описывается хорошо документированная эпоха, что позволяет с большой точностью изобразить социальные и политические детали. По проблематике и форме организации повествования вторая группа содержит такие жанровые разновидности, как политический, иронический, «провинциальный» и «столичный» детектив, шпионский роман, психологический триллер.

Внимание к Египту предопределено тем, что он занимает особенное место в истории англоязычной цивилизации, потому что был и доныне воспринимается как органическая часть этого мира. Уже в конце XIX века египетская тема проникает в литературу Великобритании и США. Страна фараонов изображается как удивительный мир, полный тайн, несметных сокровищ, волшебства. Реалистичный подход к отображению древнеегипетской истории и культуры достаточно редок в художественных произведениях этой тематики. Ретродетективы – один и притом достаточно

немногочисленный пласт литературы, в котором Древний Египет воспроизведен с достаточной долей объективизма. То, что эти произведения практически не исследованы литературоведением, не только не дает возможности проследить генезис в англо-американской литературе на протяжении более чем ста лет художественной репрезентации древнеегипетской темы, но и лишает возможности на ее примере проследить более глобальные тенденции развития литературы.

Рассмотрение и выборочный (в рамках работы) литературоведческий анализ цикла Элизабет Питерс доказали, что разработка египетской тематики в ее творчестве в определенном смысле обозначила целый этап развития жанра в целом.

Идет речь о том, что именно Питерс завершила логический процесс соединения профессионализма писательского и исследовательского: до нее существовал или первый, или второй. Понятно, что литератор делал ошибки в том, что касалось исторического фактажа, а историк не мог заинтересовать и удержать достаточно многочисленных читателей. Третий вариант, когда действительно талантливый писатель профессионально обращался к истории, является нерепрезентативным в количественном плане, потому что идет речь об одиночных произведениях таких мастеров, как Агата Кристи и Умберто Эко. Их романы, оказав решающее влияние на развитие жанра, указали путь развития ретродетектива, но следовать этим путем предоставили преемникам.

Едва ли не первой, кто воспользовался этим «указанием» относительно древнеегипетской тематики, стала Питерс, которая не только лично эволюционировала от научного работника-популяризатора к успешной и в то же время качественной писательнице, но и, творчески суммировав наработки предшественников, тем самым позволила жанру избавиться от ряда «отработанных» приемов и развиваться дальше. Это развитие отразилось и в творчестве самой Питерс, но не менее важным является то, что возросла динамика жанрового развития в творчестве других писателей. То есть мы имеем дело с во многом переломным моментом эволюции жанра, который занимает не последнее место в системе как англоязычной, так и мировой литературы.



ГЛАВА 2

ПРОБЛЕМАТИКА «ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОГО» РЕТРОДЕТЕКТИВА, ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ИЕРАРХИЮ ПЕРСОНАЖЕЙ И ОСОБЕННОСТИ ХРОНОТОПА

2.1. Историческая основа детективов о Древнем Египте: мотивация выбора эпох

Приход к власти в Египте XVIII (Фиванской) династии ознаменовал начало очередного периода его истории – Нового царства, а вместе с тем и эпохи, которая получила в египтологии название Империи. Страна достигла небывалого богатства и могущества. Ее пределы протянулись от «Рогов Земли на юге до болот Азии» (низменностей на Евфрате). Укрепилось международное положение Египта. Основатель династии, фараон Яхмос, разгромил и изгнал за пределы страны захватчиков гиксосов, которые свыше двух столетий опустошали Та-Кемет. Аменхотеп I осуществил поход в Нубию и начал войну против Сирии. Тутмос I укрепил пределы государства около нильских порогов и подавил восстание в Малой Азии. Время относительного покоя и безопасности со стороны внешних врагов прервала смерть Тутмоса I: началась внутренняя междоусобица из-за наследования престола.

На трон взошел Тутмос II, который правил лишь несколько лет и умер молодым. Его главная жена, дочь Тутмоса I Хатшепсут, не имела сыновей. Из наследников мужского пола оставался сын фараона, рожденный от наложницы. Его и провозгласили фараоном под именем Тутмоса III. Регентшей при нем стала Хатшепсут, которая четыре года спустя объявила себя «царем Верхнего и Нижнего Египта Мааткаре». «Египтяне были люди терпимые и редко беспокоились из-за несообразностей, – пишет Мертц в книге «Храмы, гробницы и иероглифы». – Но теперь произошло в высшей степени удивительное событие, столь беспримерное, что сама структура языка восставала против него». Все титулы царя были мужского рода. «Сбитые с толку писцы вынуждены были прибегать к странным уловкам, чтобы справиться с ее величеством ца-

рем Хатшепсут. Обычно они пользовались женским местоимением, но то тут, то там, среди длинных льстивых текстов, которые они, вероятно, способны были писать и во сне, они забывались, и в тексте вкрадывалось “он”, “его”» [33, с. 176–177]. «Она была названа «женским Гором»! – отмечают Брестед и Тураев. – Слово «величество» получило женскую форму (т.к. по-египетски оно согласуется с полом правителя), и обычаи двора были изменены и исковерканы так, чтобы они могли подходить к правлению женщины» [8, с. 260].

Для оправдания узурпации ею власти была вымышлена легенда о том, что Хатшепсут якобы плод любовной связи Яхмос (жены Тутмоса I) с богом Амоном. На рельефах в храме Дейр-ель-Бахри изображено, «как она была с самого начала назначена волею богов править Египтом; они изображают ее рождение, сопровождаемое всеми чудесами, которыми этикет двора и легкоеверие народа окружали появление на свет наследника солнечного бога. Художник, производивший работу, настолько слепо держался расрасхожей традиции, что новорожденное дитя изображено им в виде мальчика, откуда видно, до какой степени появление в данном случае женщины противоречило традиционным формам» [8, с. 264].

Царица активно занялась сооружением новых памятников и реставрацией уже существующих. Так, для потребностей ее собственного заупокойного культа был построен упомянутый храм Дейр-ель-Бахри. Некоторые материалы для этого грандиозного здания (в частности, миртовое дерево) были добыты благодаря специально организованной в Пунт экспедиции, что в подробностях изображено на знаменитых рельефах на стенах храма. В Карнакском храме Амона по велению Хатшепсут построили два каменных обелиска высотой свыше тридцати метров и весом каждый около 350 тонн. Сверху они были покрыты сплавом золота и серебра. Реставрационные работы проводились в Вади-Магхаре на Синайском полуострове, в скальном храме Бенни-Хасан. «Я восстановила то, что лежало в развалинах, – сообщала царица в одной из надписей. – Я воздвигла то, что оставалось неоконченным, с тех пор как азиаты были в Аваре, в Северной Стране, и среди них варвары, низвергая то, что было сделано, когда они правили в неведении Ра» [8, с. 271].

Правление Хатшепсут длилось около двадцати лет. В это время «торговля процветала, великие строительные проекты давали заработок народу, в продовольствии не было недостатка». Женщина-фараон не вела военные кампании. «И если были люди, которых раздражала скука мирной жизни, и притягивало возобновление имперских планов отца царицы, без сомнения, находились и люди, включая женщин, которые наслаждались миром и находили счастье в простых удовольствиях семейной жизни» [33, с. 183].

На двадцать первом году правления «царя Мааткаре» внезапно исчезают любые упоминания о ней. Обстоятельства ее смерти неизвестны. Взойдя на престол, Тутмос III поторопился сразу же уничтожить все следы, связанные с царствованием предшественницы. Ее статуи были разбиты, на всех рельефах и надписях имя Хатшепсут стерли и заменили на имена Тутмоса I и Тутмоса II. Дольше не найдена мумия, которая исчезла из оскверненной гробницы женщины-фараона.

Однако память о Хатшепсут не исчезла, ведь она была первой женщиной, которая «принадлежала по рождению к одному полу, выполняла традиционные обязанности другого» и при этом достигла успеха «в трудной и традиционно мужской задаче руководства делами большой нации». Приняв на себя роль фараона, Хатшепсут «сбросила женские юбки и надела костюм и корону царя» [33, с. 173].

Образ великой царицы неоднократно привлекал к себе внимание англоязычных авторов, вдохновляя их на создание книг, написанных в разнообразных жанрах. Это, прежде всего, классические исторические романы Артура Гелла «Золотое равновесие» (1955), Элоиз Макгроу «Фараон: роман о царице и трех царях» (1958), Поулин Гейдж «Дитя зари» (1977); любовно сентиментальные романы Венди Лозано «Та, которая была царем» (1980), Сьюзан Фрэнк «Отражение в Ниле» (1977), Ирен Робертс «Хатшепсут: женщина-фараон» (2003), Элен Остин «Жена бога» (2005); фантастические романы Мойры Кальдекот «Дочь Амона» (1989), Челси Ярбро «Вне Дома Жизни» (1994), Кэтлин Месси-Ферч «Бросок карты» (1997), Джудитт Тарр «Царь и богиня» (1997), Питера Швейдхофера «Месть Хатшепсут» (2001), Элизабет Долиси «Повелительница Двух Земель» (2003), Лорен Тартаски «Лев

Солнца» (2003), Мишель Харт «Шепот богов: роман Нового царства» (2003). (Пользуясь случаем, отметим преобладающее большинство женщин, которые обращались к личности царицы: учитывая гендерное движение, это является очень показательным.) Эпоха Хатшепсут стала предметом рассмотрения в творчестве Лорен Хени и Питера Догерти, работающих в жанре исторического детектива и триллера.

Американка Лорен Хени (настоящее имя Бетти Винкельман) – египтолог-любитель, автор нескольких трудов, опубликованных в издании «КМТ: современный журнал Древнего Египта». Она входит в круг литературных помощников Питерс, что, несомненно, оказало большое влияние на собственное художественное творчество Хени и обусловило выбор изображаемой эпохи (поскольку Хатшепсут для Питерс – одна из любимых фигур древнеегипетской истории). Перу Хени принадлежит цикл романов, объединенных героем-сыщиком лейтенантом Бекон: «The Right Hand of Amon» («Правая рука Амона», 1997); «A Face Turned Backward» («Лицо, повернутое назад», 1999); «A Vile Justice» («Неправедное правосудие», 1999); «A Curse of Silence» («Проклятие тишины», 2000); «A Place of Darkness» («Место тьмы», 2001); «A Cruel Deceit» («Жестокий обман», 2002); «Flesh of the God» («Плоть бога», 2003); «A Path of Shadows» («Тропа теней», 2003). Этот сериал дал писательнице возможность объединить ее интерес к жанру «тайн и загадок» с увлечением древнеегипетскою историей. Некоторые критики и коллеги считают книги Хени не только выдающимся явлением в плане художественного осмысления темы, но и определенным вкладом в египтологию, поскольку часто романистка, опираясь на данные археологии, предлагает смелые реконструкции определенных событий давности. Так, Мерцц отмечает, что «лейтенант египетской полиции, созданный Хени, является привлекательным, симпатичным, весьма убедительным и компетентным в своих расследованиях» [106].

Намного более известным и более популярным писателем является англичанин Пол Догерти. Он получил духовное образование, несколько лет учившись в католической школе Дарема, а затем в Ливерпульском университете, где получил степень доктора истории. Некоторое время проработав в Оксфорде, он оставил академическую карьеру, отдав предпочтение работе учителя сель-

ской школы. Догерти является автором нескольких серий исторических детективов, действие которых разворачивается в средневековой Англии (прежде всего сериалы о сыщике Хью Корбете и о доминиканском монахе Ательстане), Франции XVIII века, Древней Греции, а также ряда исторических исследований, в которых он предложил свои версии разгадок известных тайн прошлого («Таинственная смерть Тутанхамона», «Смерть бога», «Изабелла и странная смерть Эдуарда II»). О Древнем Египте им написан цикл, который рассказывает о расследованиях, которые проводит верховный судья женщины-фараона Хатшепсут Амеротке: «The Mask of Ra» («Маска Ра», 1999); «The Horus Killings» («Убийства в храме Гора», 2000); «The Anubis Slaying» («Анубис-убийца», 2001); «The Slayers of Seth» («Истребители Сета», 2002); «The Assassins of Isis» («Убийцы Исиды», 2004).

Точно очертить круг источников, которыми пользовались авторы при написании детективных произведений об эпохе Хатшепсут, чрезвычайно сложно. Несомненно, они опирались на исследовательскую и справочную литературу, пользовались иллюстративным материалом, оригинальными документами. Кроме того, по собственным словам писателей, большую помощь в подготовительной работе им предоставляли научные консультанты. Не стоит забывать и о широких возможностях, которые дает современным литераторам глобальная сеть Интернет.

Но общеизвестные источники назвать можно. Это, прежде всего, многотомное издание древнеегипетских документов, осуществленное Джеймсом Брестедом, где особенный интерес составляет второй том, который содержит материалы времен XVIII династии и в частности периода правления Хатшепсут. Это фрагменты, которые рассказывают о замечательном рождении царицы и ее восшествии на трон, надписи рельефов, которые изображают экспедицию в Пунт, надписи с южного пилона и обелисков Карнакского храма, храма в Вади-Магаре [76].

Среди многочисленной исследовательской литературы самым авторитетным источником по интересующему нас периоду является книга Алана Гардинера «Египет фараонов» (1961), где дан сжатый обзор древнеегипетской истории. Много внимания уделено здесь личности женщины-фараона и характеристике ее эпохи [96]. Большой раздел посвящен Хатшепсут в упоминавшей-

ся выше монографии Мертц «Храмы, гробницы и иероглифы» [33].

Фактически первым монографическим исследованием жизни египетской царицы стала книга Джойс Тилдсли «Хатшепсут: женщина-фараон», которая вышла в 1996 году [177]. В ней собраны, проанализированы и описаны все дошедшие до нас письменные и изобразительные источники, посвященные этой загадочной фигуре древнеегипетской истории. Рассмотрены проблемы, связанные с узурпацией Хатшепсут власти, смертью ее мужа Тутмоса II, взаимоотношениями царицы с будущим Тутмосом III и архитектором Сенмутом. Сделана попытка реконструировать обстоятельства смерти женщины-фараона и понять причины, которые побуждали ее наследника восстать против посмертной памяти предшественницы.

О некоторых особенностях подготовительной работы писателей идет речь в самих произведениях. Например, Хени в предисловиях к романам неоднократно вспоминает о том, что своими советами ей помогали такие ученые-египтологи, как Денис Форбс, главный редактор журнала «КМТ: современный журнал Древнего Египта», преподаватель Калифорнийского университета Джеймс Фрей. Археологи Эндрю Гордон и Артур Рихтер доставляли романистке фотокопии антикварных изданий [100, с. VII]. Перед публикацией произведений о лейтенанте Беке Хени обсуждала их на заседаниях писательской группы Сан-Франциско, где первыми критиками текстов и их редакторами стали Карин Саузвик, Джейн Голдсмит, Кара Блек и Таво Серина [101, с. VII]. Неудивительно, что при такой интенсивной помощи произведения Хени почти безукоризненны в плане фактографии. К тому же писательница избегает скользких моментов – например, в изображении реальных лиц истории. «Ничего в сюжетах и описаниях Хени не противоречит известным фактам египетской истории, – замечает Риппето. – Роль пограничной стражи в контроле и защите торговых караванов документирована, как это было при восстании кушитов, подавленном Тутмосом II, и во время длительного перемирия в правление Хатшепсут, которая, как известно, расширила торговые отношения Египта и Африки» [148, с. 19]

Догерти, как он сам сознается, романами о судье Амеротке отдал дань юношескому увлечению древнеегипетскою историей и

поэзией. «Очарование Древнего Египта понятно, – отмечает романист, – он является экзотичным и загадочным. Эта цивилизация существовала свыше 3,5 тысяч лет назад, но иногда, когда читаешь их письма и стихотворения, то чувствуешь глубокую связь с ними, будто они говорят с тобой сквозь столетия» [89, с. 306]. «Египетский» цикл произведений занимает сравнительно небольшое место в его творчестве, в основном посвященном Средневековью. Отсюда и некоторые изъяны в соблюдении исторической правды: небрежности, неточности, анахронизмы. Хотя писатель достаточно погружен в материал и свободно ориентируется в источниках – из-за работы над исследованием, посвященным предпоследнему фараону XVIII династии Тутанхамону. В нескольких авторских послесловиях к романам указываются древнеегипетские источники, которые стали отправной точкой при написании произведений. Главным образом это судебные папирусы, посвященные рассмотрению разных уголовных дел. «Очень интересным источником, – говорится в примечаниях к роману «Убийцы Исиды», – является папирус Salt 124 (позже известный как British Library Manuscript 10055), где дается настоящее описание банды, похожей на Себаусов, которая грабила могилы во времена правления Сети II. <...> Сохранившиеся записи, известные как «Папирус об ограблении могил», описывают аналогичные грабежи, которые состоялись в 29 год правления Рамсеса III» [90, с. 304].

В исторических реконструкциях Догерти часто опирается исключительно на аналогии и собственную интуицию, о чем искренне сообщает читателю. «Храмовая жизнь, описанная в этом романе [«Убийцы Исиды». – В. Ч., И. Ч.], отображает действительную картину ранних лет правления Хатусу. Большие храмы Древнего Египта были похожи на кафедральные монастыри Средневековья; они были не только центрами поклонения богам, но и деловыми центрами, которые имели свои собственные академии и школы» [90, с. 305]. Характеризуя познания египтян в области медицины, он отмечает: «Нет точного источника, который бы доказывал, что египтяне препарировали трупы, но иногда медицинские знания египетских врачей были действительно удивительными, особенно лечение ран и некоторых достаточно сложных внутренних болезней. <...> Единственный вывод, который я могу сделать, основываясь на их знаниях и последующих комментариях о кон-

кретных болезнях, так это то, что они делали расчленение трупов, но никогда это не обсуждали» [90, с. 305–306]

Такой подход иногда приводит писателя к неоправданным выдумкам и анахронизмам. Так, он вводит к сериал упоминание о том, что Хатшепсут якобы провела успешную военную кампанию против митаннийцев, на этом базируются коллизии нескольких произведений («Маска Ра», «Убийства в храме Гора»). В действительности до нашего времени не дошло ни одного упоминания о военных походах, осуществленных во времена царствования женщины-фараона. Все исследования также особо подчеркивают факт исключительно мирного ее правления. Однако эти обстоятельства не остановили автора цикла о судьбе Амеротке. На вопрос, заданный нами в этой связи романисту в личной переписке, Догерти ответил, что прямых упоминаний о войнах, которые вела Хатшепсут, действительно не существует. Однако и ее предшественники, и особенно преемники успешно воевали с восточными соседями – гиксосами, митаннийцами и хеттами. Следовательно, можно сделать предположение, что и женщина-фараон вполне могла вести аналогичные кампании. То, что упоминаний о них не сохранилось, писатель объясняет искажением истории правления Хатшепсут, осуществленным Тутмосом III.

Романист не ограничивается этим фактом своевольного обращения с историей. В угоду собственной концепции эпохи он прибегает к явному анахронизму, «принуждая» Хатшепсут сразу же после смерти мужа заявить свои претензии на царскую власть. В действительности прошло не менее шести-семи лет, прежде чем царица, которая все это время была лишь официальной регентшей при несовершеннолетнем Тутмосе III, решилась на фактическую узурпацию власти [8; 33; с. 177]. Таким образом, Догерти сознательно и преднамеренно искажает как образ женщины-фараона, так и суть ее царствования и реформ.

Это вытекает и из трактовки им отношений между царицей и ее главным архитектором Сенмутом (у Догерти – Сененмут, что можно считать попыткой незначительной перемены имени отвести от себя обвинение в достаточно субъективной трактовке реальной исторической фигуры). Лицо это сыграло заметную роль во времена правления Хатшепсут. Доныне неизвестно, какие взаимоотношения связывали его с повелительницей. Египтологи выска-

зываются по этому поводу очень осторожно. «Отдавая должное репутации Хатшепсут, – пишет Мертц, – мы должны признать, что нет прямых доказательств того, что ее отношения из Сенмутом выходили за рамки отношений хозяйки и слуги, но нельзя не подозревать...» [33, с. 177]. Исследователь употребляет фигуру недосказанности. Догерти в своих оценках более категоричен: «Отношения между Хатусу и Сененмутом, были очень близкими. Граффити, сделанные вскоре после правления Хатусу, изображают эти отношения в весьма грубых и точных выражениях. У Хатусу могла быть дочь от Сененмута, хотя ребенок этот и не унаследовал трон» [90, с. 305]. Говоря об этом вымышленном плоде любовной связи царицы и ее главного архитектора, романист забывает о реальной принцессе, дочери Хатшепсут и Тутмоса II Нефруре, официальным опекуном которой был Сенмут. Ни разу в книгах цикла эта девочка не вспоминается. К тому же Сенмут, кроме тех восьмидесяти титулов, которыми его наградила женщина-фараон в действительности, назван еще и «великим визиром» (чати). Такого сана у него не только не было, но и не могло быть вообще – из-за происхождения, поскольку эта вторая в государстве должность предоставлялась исключительно лицам царской крови [64, с. 117]

Кроме явных анахронизмов в произведениях Догерти есть и разные мелкие неточности. Например, он вспоминает о том, что преступники ехали на верблюдах («Убийства в храме Гора»). В действительности верблюды появились в Египте лишь несколькими столетиями позже. Или интрига вокруг бронзового ключа сложной конструкции («Анубис-убийца»): в описываемые времена египтяне не использовали замки в современном понимании этого слова, двери просто опечатывались. Для удобства читателей автор использует не оригинальные египетские названия местностей, а их древнегреческие аналоги (как это делала и Кристи в романе «Смерть приходит в конце»).

Описывая манеру исторической наррации Догерти, американский критик Джейн Джейкмен справедливо указывает, что «хотя романисты могут быть значительно свободнее, чем историки, в выражении своих взглядов на прошлое, Догерти заполнил пропуски в древней истории и перенес записи греков о прошлом Египта, по крайней мере, на тысячу лет назад. Следовательно, у него вышло неоправданно темное общество с его жестокостью, рабовла-

дением и телесными наказаниями. Но оно, по-видимому, удовлетворило читателей, которые имеют вкус к случайно пролитой крови. У Догерти есть свой собственный «секрет пирамид», и он весьма непривлекателен» [112].

Осенью в 1922 году английский ученый Говард Картер сделал в Долине царей поблизости Луксора одно из самых выдающихся открытий в отрасли археологии. Он нашел гробницу фараона XVIII династии Тутанхамона. Этот правитель, который умер в юном возрасте, практически не оставил никаких следов в истории, но благодаря находке Картера стал, по-видимому, одним из самых знаменитых владык Древнего Египта. Из могилы восемнадцатилетнего царя достали тысячи предметов, каждый из которых мог бы стать гордостью любой музейной коллекции. Содержимое гробницы оценивается во многие миллионы долларов, но как образцы культуры давно минувшей эпохи они буквально бесценны.

Все находки Картера в настоящий момент выставлены в Национальном музее Каира, а самые ценные предметы из коллекции находятся в Комнате драгоценностей. «Грабитель, которому удалось бы опустошить только одну эту комнату, – пишет Мерцц, – поистине мог бы считаться царем воров, но ему понадобился бы автофургон и целый полк помощников, да и рынок сбыта для подобной добычи найти было бы трудновато. Самый внутренний гроб Тутанхамона – это 300 фунтов чистого золота, с портретной головой, которая, по моему мнению, является одной из самых прекрасных вещей, найденных в Египте. Портретная маска, покрывающая голову мумии, также из чистого золота. Затем имеются браслеты и пекторали, перстни и серьги, амулеты и ожерелья, все из золота и драгоценных камней» [33, с. 240–241].

«Открытие Картера стало главным событием, которое освещалось в средствах массовой информации в 1922 году, – замечает Риппето. – Оно тем более привлекло к себе повышенное внимание, поскольку первая мировая война приостановила раскопки Говарда Картера, которые финансировались лордом Карнарвоном, на целых пять лет. Возглас Картера «Да, удивительные вещи!» повестил эру «Гута», когда все обезумели из-за древнеегипетских находок, которые заставили забыть о событиях в Европе и США. Золотая, инкрустированная камнями посмертная маска, которая была вложена в четвертый саркофаг с мумией, стала доминирующим изоб-

ражением этого фараона, и в любой книге по египетскому искусству или истории описывались те или иные находки из гробницы. Эти драгоценности, выставленные в Каире, стали знакомы многим американцам благодаря национальному туру-выставке, который проходил в конце 1970-х годов» [148, с. 12].

Понятно, что при таких обстоятельствах художественная литература не могла не заинтересоваться Тутанхамом и его временами. Если говорить только об англоязычной, то в разных жанрах было создано свыше пятидесяти текстов. Среди них есть произведения собственно исторические: «Поцелуй фараона: история любви Тутанхамона» Р. Гойна (1923), «Цветок Нила» Д. Дорис (1998); триллеры: «Личный глаз царя Тута» Л. Левина (1996); фантастические: «Дочь Египта» К. Ирвинга (1937), «Дочь Ра» М. Кальдекотт (1989), «Жена Тута» М. Макюга (1993), «Переоткрытие гробницы Тутанхамона» Т. Даулинга (1993), «Рекламный проект» Р. Девис (2001); любовно-сентиментальные: «Золотой Гор» С.Шульц (2001), и т.п.

Не осталась в стороне от общего увлечения мальчиком-царем Тутотом и американская романистка Линда Робинсон, которой было написано шесть книг в жанре «исторической тайны»: «Murder in the Place of Anubis» («Убийство во владениях Анубиса», 1994); «Murder at the Gods Gate» («Убийство у божьих врат», 1995); «Murder at the Feast of Rejoicing» («Убийство на празднике веселья», 1996); «Eater of Souls» («Пожиратель душ», 1997); «Drinker of Blood» («Пьющий кровь», 1998); «Slayer of Gods» («Истребитель богов», 2001). Объединенные героем-сыщиком по имени Мерен, они повествуют о «пятом годе правления» Тутанхамона. Линда Робинсон достаточно точно и убедительно воспроизводит жизнь Египта периода XVIII династии. В немалой степени этому способствует и тот факт, что сама писательница, как и ее старшая коллега Питерс, является историком по специальности, имеет докторскую степень в отрасли антропологии и длительное время преподавала археологию в Техасском университете в Остине.

Какой исторический фактаж положен в основу цикла Робинсон? В отличие от времен правления Хатшепсут, о царствовании Тутанхамона сохранилось очень мало источников, да и они позволяют охарактеризовать юного фараона и его эпоху лишь приблизительно. Не так много имеем и специальных исторических иссле-

дований. Из всей огромной массы литературы, которая посвящена ему, внимания заслуживает книга французской ученой Кристиан Дерош-Ноблькур «Жизнь и смерть фараона Тутанхамона» (1963), ставшая для произведений Робинсон основным историческим источником. Остальные работы преимущественно анализируют находки из гробницы фараона и мало что говорят о его личности.

«Как это ни странно, – пишет о Тутанхамоне К. Керам в книге «Боги, гробницы, ученые», – он был весьма незначительным правителем и умер восемнадцати лет от роду. О нем известно, что он был зятем Эхнатона, «царя-еретика» и, весьма вероятно, его родным сыном. Юность свою он провел в поклонении Атону: это было время религиозных реформ его тестя. Впоследствии он вернулся в лоно старой религии, на это указывает его имя: из Тутанхатона он превратился в Тутанхамона. Нам известно, что время его правления было весьма смутным. Мы видим на изображениях, как он глумится над пленными, и во время боя с поистине царским размахом косит своих врагов чуть ли не целыми рядами. Впрочем, у нас нет никаких сведений, пришлось ли ему самому хотя бы раз участвовать в сражении; мы даже не знаем, сколько лет продолжалось его правление (оно относится примерно к 1350 году до н. е.). Трон он получил благодаря своей жене Анхесенамон, на которой женился в очень раннем возрасте». Его портреты и личные вещи дают представление о некоторых чертах характера фараона, «причем в целом оно будет благоприятным. Но о его государственных деяниях у нас нет сведений, о времени его царствования известно весьма мало; впрочем, вряд ли успел совершить что-нибудь значительное человек, скончавшийся в восемнадцать лет» [25, с. 193–194].

Такую характеристику можно встретить в большинстве научных исследований. Хотя, например, относительно степени семейных отношений между Эхнатоном и Тутанхамоном единого мнения нет. «По одной из гипотез Тутанхамон был сыном Аменхотепа III и принцессы Ситамун, то есть сыном своей сводной сестры и тети, а по другой версии его родителями могли быть Сменхкар и Нефертити. Кое-кто соглашается с тем, что его отец, – Аменхотеп III, но заявляет, что матерью Тутанхамона была неизвестная вторая жена царя. Не так давно было сделано предположение, что отцом Тутанхамона является гипотетический сын Эйе и Тей («кор-

милицы» Нефертити), который приходился молочным братом царице и позже вступил в брак с дочерью Аменхотепа III и Тии. Его матерью могла быть Меритре» [16, с. 130]. Осторожно высказалась по этому поводу Мертц: «Когда первая его надежда увяла, Эхнатон выбрал другого наследника. Тутанхатону было в то время около девяти лет, его жене, второй дочери Эхнатона, не больше одиннадцати или двенадцати. Как и Сменхкара, Тутанхатон мог быть сыном Эхнатона. Мы знаем точно, что он был связан родством с Аменхотепом III» [33, с. 263–264].

Много внимания уделено этой проблеме в монографии Дерош-Ноблькур. «Мы можем допускать, – замечает автор, – что Тутанхамон родился в тридцать четвертом или тридцать пятом году правления Аменхотепа III, однако самое тщательное исследование его погребальных сокровищ и развалин монументов, воздвигнутых в короткий период его правления, не дает ответа на вопрос, кто были его родители». Лишь в одной надписи царь-мальчик называет себя сыном Аменхотепа III. «Многие исследователи не склонны понимать это утверждение буквально и рассматривают его как простое упоминание о величественном предке». Как центральная рассмотрена гипотеза о том, что Эхнатон и Тутанхамон были братьями. Указано на «поразительное сходство между чертами лица Тутанхамона и лицом Аменхотепа IV, известным по многочисленным портретам. С другой стороны, подобие в строении черепа и тела Тутанхамона и мумии, обнаруженной в псевдогробнице царицы Тии в Фивах, считавшейся сначала мумией Аменхотепа IV, а потом – Сменхкара, убеждает ученых в том, что Тутанхамон был братом одного из этих двух царей» [16, с. 130]. С помощью хронологических и антропологических данных египтолог доказывает справедливость этого предположения.

Вопрос о происхождении мальчика-царя имеет важное значение в контексте анализа цикла Робинсон. Из всех существующих версий писательница выбрала выдвинутую Дерош-Ноблькур. Это было нужно романистке для того, чтобы как можно убедительнее реконструировать характер юного царя, мотивировать его поступки, прежде всего, объяснив, почему Тутанхамон отказался продолжать религиозную реформу Эхнатона.

В книге «Жизни и смерть фараона Тутанхамона» отмечается, что зародыши «ереси» Атона возникли еще при дворе стареющего

Аменхотепа III, и его наследник, Аменхотеп IV, лишь углубил и с помощью радикальных мероприятий воплотил новые идеи в жизнь. В действительности Эхнатон последовательно осуществлял дело, которое было начато еще его отцом. Если бы Тутанхамон приходился Эхнатону кровным сыном, то, считает Дерош-Ноблькур, а за ней и Робинсон, юный фараон не смог бы так резко отвернуть страну из направления, указанного его отцом. Ему не позволили бы это сделать традиции и благосклонности. Другое дело, если Аменхотеп IV был братом Тутанхамона. В этом случае обязательство перед памятью покойного предшественника у нового царя были не такие уже и большие.

Кроме этого материала, Робинсон позаимствовала у Дерош-Ноблькур и факты, которые касаются личной жизни и общественной деятельности Тутанхамона. В частности, это сооружение фараоном статуи Амона как свидетельства примирения со старым жречеством. «Фараон стоит перед фигурой верховного божества, которое сидит, – так описывается монумент. – Руки бога, председатель и руки фараона отломаны, имена затерты – вот полностью наглядные доказательства той ненависти, какую Тутанхамон вызывал у своих врагов. Хотя в скульптуры фараона отражен председатель, мы, однако, можем увидеть его идеализирует портрет, который легко узнать, глядя на лицо Амона, потому что в антропоморфных изображениях египетские боги были весьма похожими на своего «любимого сына» или на свое земное воплощение. Лицо божества очень напоминает лицо Тутанхамона, знакомое нам из статуй у Карнаци и барельефов Луксора, которые были присвоены Хоремхебом» [16, с. 11–12]. Обстоятельства, при которых сооружался памятник, положены в основу второго романа цикла – «Убийство у божьих врат».

Исследование Дерош-Ноблькур было написано в начале 1960-х годов, а потому не могло охватить весь современный материал. В частности, не отражена загадка смерти мальчика-царя, которая длительное время привлекала внимание египтологов и окончательно не разгадана и донныне. Робинсон учла несколько гипотез, выдвинутых после того, как в 1968 году было проведено обследование мумии юного фараона и обнаружено повреждение его черепа. Основными виновниками «убийства» царя стали считаться верховный жрец и преемник Тутанхамона Эйе, Хоремхеб (военна-

чальник, который впоследствии также стал фараоном) и царица Анхесенамон. Для придания повествованию большего драматизма, романистка избрала в качестве руководителя готовящегося дворцового переворота жену владыки. Отношения Тутанхамона и Анхесенамон, описываемые в романах цикла, далеки от идеальных. Молодая царица интригует, тайком переписывается с царем хеттов и просит себе в мужья одного из сыновей врага Египта и т.п. Отметим, что дошедшая до нас иконография отобразила совсем иные отношения юных супругов, а потому не позволяет прийти к таким выводам; цитируемая же Робинсон переписка относится ко времени после смерти Тутанхамона. Следовательно, в данном случае перед нами типичная авторская гипотеза, не подтвержденная фактами.

Что же касается смерти мальчика-фараона, то, как засвидетельствовало повторное обследование его останков, проведенное в январе 2005 года по инициативе национального географического общества, ее повлекло заражение крови, случившееся в результате открытого перелома левой ноги. Никаких механических повреждений черепа зафиксировано не было. Каким образом юноша получил травму нижней конечности, неизвестно. Это могло случиться или на охоте, или во время военного похода, или по любой другой причине. Кроме того, ученые с помощью новейших компьютерных технологий воссоздали внешний вид Тутанхамона [179, с. 2–22]

2.2. Конфликты в «древнеегипетских» ретродетективах: изменение жанровых особенностей

Судебная и правоохранительная система Древнего Египта не очень отличалась от аналогичных институтов других ранних рабовладельческих государств Древнего Востока. Суд не был отделен от администрации. Главой судебной власти был фараон, высшая судебная власть принадлежала и визиру (чати, или джати). Высшим судебным учреждением еще со времен Древнего царства были так называемые «шесть палат», председателем которых называли визира. В чрезвычайных случаях фараон назначал особые судебные коллегии. В период Нового царства судебная власть осуществлялась особыми коллегиями – кенбетами: центральной,

состоявшей из 30 лиц, окружными, городскими. Существовали и номовые суды. Наряду с государственными были и храмовые суды, где суд вершился жрецами.

Судопроизводство по гражданским и уголовным делам было одинаковым: оно начиналось после жалобы пострадавшего, которому позволялось поддерживать обвинение. Он же должен был указывать и меру наказания. Судопроизводство велось в письменной форме. Свое решение судья не мотивировал, а просто молча прикладывал ко лбу лица, выигравшего процесс, изображение богини истины Маат, которое он носил на шее. Судья считался жрецом богини. Доказательствами в процессе были: свидетельство и клятва свидетелей и жалобщика, осмотр места событий, пытки.

«Били тремя способами, - пишет о системе древнеегипетских пыток Пьер Монтэ, - потому что в египетском языке для этого наказания было три термина: “беджен”, “неджен” и “менини”. Некоторые последовательно получали наказание всех трех сортов, но мы точно не знаем, чем они отличались. Били по спине, по ладоням и стопам. Это энергичное средство хорошо развязывало языки, однако не всегда. Часто судейский писец отмечает, что даже после второго и третьего битья обвиняемый ни в чем не признавался. По-видимому, и после этого обвиняемого не отпускали. Иногда вставший в тупик судья, не получив от несчастного ни признаний, ни сведений, требовал, чтобы тот назвал свидетеля, который мог бы подтвердить правдивость его показаний. Освобождали обвиняемых редко» [37, с. 313–314].

Дух египетского права, отмечает Д. Уилкинсон в «состоял не только в том, чтобы установить отдаленную перспективу наград и наказаний или просто угрожать мщением богов, но в том, чтобы применять более убедительные стимулы настоящего возмездия. Кроме того, египтяне проявляли заботу о том, чтобы правосудие отправлялось в соответствии с достоинством дела, и чтобы перед трибуналом не оказывалось предпочтения или уважения лицам. Ими было принято также другое важное правило, согласно которому правосудие следует отправлять милостиво; и оно должно быть, следовательно, доступно для бедных так же, как для богатых. Самый дух их законов заключался в том, чтобы оказать защиту и помощь подвергшимся насилию, и все, что вело к поощрению

беспристрастного судебного решения, в особенности восхвалялось египетскими мудрецами» [61, с. 184].

Военное ведомство в Египте возглавлял начальник «Дома оружия», который подчинялся лишь фараону. Он подчинялся лишь фараону. Армия состояла из ополченцев, со временем ее заменило постоянное войско профессионалов. Воины проживали в отдельных поселениях, имели земельные наделы, которые во время военных походов обрабатывали рабыни. Гвардия фараона находилась в привилегированном положении, особенно в эпоху Нового царства. Кроме профессионалов, для военных экспедиций за пределами страны набирали ополченцев. В период военных походов и экспедиций армию возглавлял сам фараон. Вспомогательную роль играла полиция, которая комплектовалась из пленных нубийцев и ливийцев, а также из меджаев – представителей кочевого племени, жившего в пустыне. Местные правители в лице номархов и главных сборщиков налогов имели свои полицейские подразделения. Полицейские служащие были надзирателями во время общественных работ, преследовали уголовных преступников, выполняли обязанности палачей. Кроме охраны общественного порядка, военно-полицейские части помогали власти взыскивать налоги, проводить мобилизацию населения на строительство ирригационных сооружений, пирамид, храмов. Армия была главным карательным органом во время подавления восстаний. Существовало специальное подразделение по охране некрополей, набиравшееся из меджаев, служивших также и в пограничной страже.

Уголовному праву Древнего Египта были присущи специфические особенности. Римский историк Аммиан Марцеллин оставил интереснейшее описание древних египтян, свидетельствующее об особенностях их поведенческой психологии, причинах конфликтов и правонарушений. Они «легко приходят в возбуждение по любому поводу, спорщики и жестокие упрямы. У них стыдится тот, кто не может показать множество шрамов на теле за отказ платить подати, и до сих пор не могли еще изобрести орудие пытки, которое могло бы у какого-нибудь закоренелого разбойника в этой стране вырвать против воли настоящее его имя» [31, с. 276]

К числу наиболее тяжких, указывает Е.Н. Трикоз, относились преступления против фараона и государства, а также религиозно-культурные правонарушения. Среди первых значились: «измена во

время ведения военных действий, заговор против монарха, мятеж, разглашение государственной тайны, «переход Реки» (посещение соседнего нома без разрешения), а также должностные преступления. <...> Еще один состав государственного преступления выделен в связи с теми особенностями, которые отличали древнеегипетские клятвы. В закреплявших их юридических документах обычно предусматривалось наказание, которому могло быть подвергнуто лицо, произносившее клятву, в том случае, если показание окажется ложным или если условие, подкрепленное клятвой, не будет выполнено. Если ложное обвинение грозило ответчику имущественным штрафом, то на истца помимо палочного наказания накладывался штраф» [61, с. 191].

Преступления против культа и религии заключались, прежде всего, в запретах и преследовании посягательств на жизнь животных, почитавшихся священными: шакалов, кошек, павианов, ибисов и пр. Нельзя было переодеваться в одежды лиц других сословий или противоположного пола. Особо жестоко преследовались такие правонарушения, как покушения на храмовое имущество, кража погребальной утвари и ограбление некрополя.

Отдельную категорию составляли «преступления против личности (убийство, нарушение правил врачевания, повлекшее смерть больного) и против семьи и нравственности (прелюбодеяние, изнасилование). Постепенно обособилась и группа преступлений против частной собственности (кража, грабеж, мошеннические действия в виде обмеривания или обвешивания и пр.). В качестве наказания за эти преступления предусматривалось, как правило, возвращение похищенного имущества и выплата в качестве штрафа двух- или трехкратной стоимости украденного в пользу потерпевшего. Ростовщичество преследовалось в связи с тем, что оно относилось к низким ремеслам, не достойным добропорядочного подданного; им могли заниматься только чужеземцы (евреи, критяне, финикияне)» [61, с. 192].

В систему наказаний, главной целью которых было устрашение, входили: смертная казнь (сажание на кол, отдача на съедение крокодилам и пр.); заключение в тюрьму; обращение в рабство; ссылка на каторжные работы в Эфиопию, Нубию и другие страны; телесные и членовредительские наказания; лишение звания и превращение должностного лица в ремесленника или земледельца;

денежный штраф; конфискация частных рабов в пользу государства.

В романах Лорен Хени и Пола Догерти отразились обе из упоминавшихся выше разновидностей древнеегипетского правосудия – военное (у Хени), осуществляемое силами армейских подразделений (в нашем случае – меджаями) и гражданское (у Догерти), осуществляемое специальными государственными чиновниками-судьями. Герои Хени живут не в шумном столичном городе, а в регионе, расположенном на дальних границах государства. Таким образом, в творчестве романистки мы имеем дело с так называемым «провинциальным детективом». Этот тип криминального романа дает меньше возможностей для сенсационных разоблачений и разгадок злодейств, совершенных в прошлом, как это можно видеть на примерах «столичных» детективов. Несколько иными являются конфликты, виды преступлений и приемы их расследования сыщиком.

Лорен Хени близок тот тип исторического детектива, который был предложен Агатой Кристи в ее романе «Смерть приходит в конце» и отчасти Умберто Эко в «Имени Розы». Здесь отсутствуют знаковые исторические фигуры, а *soleur locale* воссоздается за счет многочисленных бытовых и нравоописательных подробностей. События большинства книг о лейтенанте Беке разворачиваются в местности Вават, находящейся на границе Египта и Куша (Нубии). Политическая жизнь государства с ее интригами, борьбой царицы Хатшепсут со своим племянником Тутмосом происходит где-то в далеком Уасет (Фивах) и доносится сюда лишь в качестве слухов, завезенных редкими инспекторами или купеческими караванами. Эти слухи-сплетни в небольшом количестве представлены на страницах романов писательницы и служат для читателя как бы маяком, позволяющим ориентироваться во времени. Напр.: «Менхеперра Тутмос был племянником и пасынком Мааткаре Хатшепсут. Ребенком он унаследовал трон своего отца, но его тетка, будучи регентшей, отобрала у него власть и объявила себя царем. Люди верили, что юноша, достигший четырнадцати лет, по закону займет престол. Почти мужчина, он теперь прилагал все усилия для создания сильной и послушной армии. Если, или лучше сказать, когда он решит взять власть в свои руки, то Мааткаре Хатшепсут падет, а вместе с нею и все ее окружение» [106, с. 39].

Каждый из романов Хени посвящен определенной стороне древнеегипетской жизни. «Правая рука Амона» рассказывает о буднях военнослужащих провинциального гарнизона, «Неправедное правосудие» повествует о сельском быте в целом и устройстве богатого имения в частности, в «Лице, повернутом назад» воссозданы особенности работы таможни, а в «Плоти бога» и «Тропе теней» выписаны подробности организации труда на рудниках и обработки металла. То же мы встретим и в романах Линды Робинсон из цикла о Мерене. Однако между сочинениями Хени и Робинсон есть существенные отличия в поэтике. Робинсон увлекается декоративной отделкой, описаниями, стараясь дать широкую панораму изображаемого среза древнеегипетской жизни. Автор же книг о лейтенанте Беке меньше погружается в описание декора. Человек и время у нее не становятся разрозненными, а гармонично сосуществуют.

Состав преступлений, совершающихся в детективах Хени, заключается либо в корыстолюбии и жажде наживы частных лиц по отношению к государству (хищение золота с государственных рудников в «Плоти бога», контрабанда слоновой кости в «Лице, повернутом назад», попытки присвоить золотые копи в «Пути теней»), либо в мотивах, связанных с межличностными отношениями, чаще всего, мстью за какие-то неблагоприятные деяния, совершенные убитым в прошлом («Правая рука Амона», «Неправедное правосудие»). Впрочем, четкого разделения на «государственные» и «гражданские» преступления у Хени нет. Каждое злодеяние становится поводом для широких размышлений писательницы о человеческой природе и мотивах, побуждающих людей совершать злодеяния против Маат.

Так, в «Правой руке Амона» завязкой коллизии становится двойное убийство. Сначала находят мертвым офицера одной из приграничных крепостей, а вслед за этим убивают немого мальчика, в свое время взятого на воспитание покойным Пуэмре. Косвенные улики (рисунок на остраконе) говорят о том, что жертвы стали случайными свидетелями готовящегося покушения на кушитского царя, который вскоре должен прибыть в Вават. В ходе расследования лейтенант Бек знакомится с сослуживцами убитого, круг которых сразу очерчен и сужен до 4-5. У каждого из них своя собственная история, некая тайна. Постепенно разгадывая эти загад-

ки, сыщик отмечает подозреваемых, неумолимо сужая сферу поисков и подбираясь к убийце. В конце концов, он понимает, кто мог совершить преступление, и настигает злодея. Эта сюжетная схема с небольшими вариациями используется в каждом произведении сериала. При этом Беку, как правило, постоянно приходится избегать покушений и ловушек, его то и дело ранят, избивают и т.п. Хени как будто намеренно не заботится о разнообразии композиционных приемов, чтобы читатель больше внимания уделял не перипетиям сюжета, погоне за преступником, а анализу тех мотивов, которые руководят поступками ее персонажей. В этом плане произведения о лейтенанте Беке переключаются с классическим западноевропейским детективом и, прежде всего, с сочинениями уже упоминавшейся Агаты Кристи, а также с романами Жоржа Сименона о комиссаре Мегре.

Центральным событием первого романа Хени становится эпизод с прибытием в крепость Буэн золотой статуи бога Амона, которую Хатшепсут прислала для исцеления маленького сына кушитского царя Амона-Псаро, Амона-Карки. Он является узловым как для коллизии романа, так и для понимания смысла названия произведения. У кого на самом деле находятся ключи к судьбам людским? У верховного божества, как сначала полагает Бек и как утверждает верховный жрец Амона Кенамон? По ходу событий герой приходит к выводу, что без людей воля божья вряд ли бы реализовалась. Человек – это поистине «правая рука Амона». Например, без знаний и мастерства искусного врача Кенамон не смог бы вылечить больного царевича, выполняя веление богов [106, с. 290]. Люди и боги не могут обходиться друг без друга. Философия, возможно, и не совсем типичная для древнего египтянина, однако вполне соответствующая духу конкретного исторического периода, воссоздаваемого в романе. Стоит вспомнить, что менее ста лет спустя аналогичные мысли лягут в основу религиозной реформы, проводимой потомком Хатшепсут, фараоном-еретиком Эхнатомом.

Свое произведение Хени направляет против атмосферы равнодушия к судьбам маленьких людей, царящей в высших кругах египетского общества. Бек выясняет, что не политика была главной причиной устранения Пуэмре и его приемыша. Инуотеф готовил покушение на повелителя кушитов не как на главу иностран-

ного государства и не для того, чтобы обострить отношения с соседями, а по глубоко личным причинам. Когда-то, еще в юности Амон-Псаро жил при египетском дворе в качестве заложника и полюбил сестру Инуотефа, обещав жениться на ней. Но впоследствии, вернувшись домой, забыл о своих обещаниях, и обманутая девушка покончила с собой. Местью за поруганные чувства и движим старый офицер. Он также является “правой рукой Амона”, стремясь наказать клятвопреступника. Цари и простые люди должны быть судимы по одним и тем же законам. И не грозным ли предупреждением небожителей является серьезная болезнь, поразившая единственного наследника царя, Амона-Карку?

О справедливости богов задумывается герой и во время расследования цепи загадочных убийств, совершенных в имении губернатора (номарха) Джехути («Неправедное правосудие»). Изучение обстоятельств дела приводит Бека к выводам о том, что все преступления так или иначе связаны с личностью самого вельможи и уходят корнями в события, произошедшие пять лет назад, когда в результате преступного небрежения номарха во время бурана в пустыне погибло более ста человек. Но боги не спешили наказать Джехути, и тогда за дело берется мститель или, вернее, мстительница – дочь губернатора Хавет, у которой в той неудачной экспедиции погиб жених. Ответственен ли командир за гибель подчиненных? Конечно ответственен, отвечает на этот вопрос сыщик.

В этом романе Хени затрагивает важную для криминального жанра проблему объективности сыска и правосудия. Должен ли инвентигатор бесстрастно докапываться до истины, если он знает, что наниматель - человек аморальный и даже преступный? Ответ здесь неоднозначен. Частный сыщик, живущий на средства, вносимые заказчиком, может решить для себя моральную дилемму в зависимости от собственных устоев и убеждений. Иное дело следователь, находящийся на государственной службе, связанный присягой. Для него не должно быть препятствием в осуществлении правосудия то обстоятельство, что лицо, интересы которого он защищает, является негодяем. Особенно, как в случае с Джехути, если личность эта занимает довольно высокое общественное положение. Правосудие должно свершиться, пусть оно и несправедливо. Единственное, что остается полицейскому офицеру, так это иметь

собственную точку зрения на происходящее. У Бека «были смешанные чувства относительно того, какую судьбу боги определили для Хавет и Джахути. Ему казалось, что наказания не соответствуют масштабам совершенных ими преступлений. Хавет убила пятерых людей, а боги забрали ее жизнь в одно мгновение. Джахути же уничтожил не только Мина и Небмоса. Его дурацкие приказы своим людям оставаться на марше в караване привели к гибели сотни солдат. Теперь он впал в детство и не был озабочен ничем, кроме воспоминаний о днях, проведенных им в беззаботности и комфорте» [102, с. 289]

О человеческой алчности и порядочности, о том, что толкает людей на преступления против государства, задумывается Бек, расследуя злодеяния такого рода в романах «Плоть бога», «Лицо, повернутое назад», «Тропа теней», «Проклятие тишины». Государственные преступления в понимании древних египтян, как уже было сказано выше, в большинстве своем практически не выделяются из череды уголовных. Они почти не связаны с политикой. Сам герой не без иронии относится к объективной стороне правонарушений, связанных с посягательством на государственную собственность (что равнозначно собственности фараона). Это объясняется тем, что у лейтенанта сложилось достаточно скептическое представление о государыне Хатшепсут и ее ближайшем окружении.

Несправедливо сосланный в Вават за «должностное преступление» (Бек разгромил дом удовольствий, в котором совершались неблагоприятные поступки представителями столичной знати), герой знает истинную цену правосудия «живой богини». Неоднократно своими подвигами он заслуживал снятия опалы и возвращения в столицу, однако Хатшепсут словно забыла о нем. «Он трижды заслуживал вожделенных Золотых мух (древнеегипетская награда. – В.Ч., И. Ч.) за поимку людей, оскорблявших богиню Маат нарушением баланса весов правосудия. И ни разу не был награжден. Для него же более желанным и необходимым было иное. Ему хотелось когда-нибудь успокоить монарха, которого он неосторожно прогневал. Женщину, которая быстро забывает, но редко прощает» [102, с.289]. Равнодушие верховной власти к судьбам отдельных людей порождает у них ответную реакцию.

Бек не совсем типичный представитель правосудия. Для него важно поймать преступника. Но гораздо большую радость он испытывает тогда, когда убеждается в невиновности очередного подозреваемого. Хороших людей больше, чем плохих, убежден герой. Эта вера и любовь к человеку, порядочность и честность, достойные настоящего офицера мешают Беку проявлять жесткость и твердость в осуществлении наказаний, система которых, как мы упоминали выше, в Древнем Египте отличалась поистине восточной жестокостью. Лейтенант видит свою миссию в том, чтобы расследовать преступления, находя злодея. Но карать его считает себя не в праве. Он не судья. Так, Бек отказывается принимать решение по делу женщины, покушавшейся на жизнь мужа, предоставляя право вынести ей приговор кому-нибудь другому («Лицо, повернутое назад»). Иногда же он просто освобождает от ответственности людей, совершивших мелкие проступки, и даже поощряет тех, кто идет на сотрудничество со следствием, чем вызывает недовольство у начальства («Плоть бога», «Лицо, повернутое назад»). Заметим, что Хени зачастую освобождает героя от участия в исполнении наказаний, приводя преступника к гибели в результате несчастного случая или от рук кого-либо постороннего.

Принципиально иной тип «древнеегипетского» детектива предложил Пол Догерти. Действие его романов происходит в столице (Фивах), а в центре повествования находятся известные исторические личности – царица Хатшепсут, ее визирь и любовник Сененмут, царевич Тутмос. Преступления совершаются представителями знатных сословий (вельможами, жрецами, иностранными послами) и носят ярко выраженную политическую направленность (дворцовые интриги, заговоры). Расследования проводит верховный судья Амеротке – личность полуисторическая. Писатель развивает жанровую форму, предложенную еще в 50-х годах XX века одним из основоположников европейского ретродетектива Робертом ван Гуликом, при этом значительно модернизируя ее. Нельзя напрямую утверждать, что Догерти использует художественные приемы, выработанные голландским автором, поскольку факт знакомства с книгами последнего англичанин отрицает. И все же определенные параллели между текстами обоих романистов есть.

Структурно романы об Амеротке напоминают сочинения о судье Ди. Главный герой предстает перед нами, облеченный во все

регалии своего сана и во время отправления служебных обязанностей. Догерти начинает каждую книгу цикла с описания судебного заседания, проводимого Амеротке. Тот рассматривает три или четыре дела, пару из которых тут же успешно завершает, а решение по некоторым откладывается из-за недостатка улик. Впоследствии эти отложенные дела каким-то образом оказываются связанными с теми преступлениями, которые поручает расследовать судье Хатшепсут. Завершаются романы также сценой суда, на котором присутствует женщина-фараон и где происходит окончательное разоблачение злоумышленника.

Такое сходство с «древнекитайскими» детективами ван Гулика поверхностно, ограничивается лишь общими элементами архитектоники. Книги Догерти - это триллеры с элементами экшена и саспенса. По ходу действия сыщик сталкивается не с одним, а с целым рядом загадочных преступлений (как правило, цепью жестоких убийств), которые остаются нераскрытыми до самого финала произведения. При этом фигура преступника, как и у ван Гулика, появляется уже на первых страницах романа. Однако если читатель «китайских» детективов сразу узнает, кто убийца, то у Догерти лицо злодея скрыто под маской (в прямом и переносном значении), и читатель не знает, кто же там на самом деле. Правонарушитель как будто играет с инвентигатором в кошки-мышки. В цикле о судье Амеротке явно присутствует карнавальное начало, что выдает в авторе человека, магистральной темой творчества которого является Средневековье.

Немаловажную роль у ван Гулика играют сверхъестественные силы; «привидения, оборотни и демоны оказываются реальными противниками и виновниками содеянного, с которыми приходится сталкиваться китайскому судье» [22, с. 243]. На первый взгляд, наличествуют таковые и в романах Догерти. Связь с потусторонним миром подчеркивается уже в названиях произведений, в каждом из которых упоминается какой-либо из представителей многочисленного египетского пантеона. Не случайно и то, что преступники прячутся за личинами древнеегипетских богов – Анубиса, Гора, Исиды. Появление среди персонажей-людей звероликой фигуры придает тексту элемент мистики, загадочности. «Наверху внезапно стукнула дверь. Нерия застыл в удивлении. В пятне света виднелась чья-то тень с кожаным ведром в руке.

«Что?..» Силуэт с головой собаки поднял ведро и, прежде чем Нерия смог отступить назад, облил его маслом» [88, с. 11] («Анубис-убийца»). Сравните: «Вперед выступила фигура, бесшумно, как будто скользя по полированному полу, хотя все это было в реальности. Она была одета в кожаную рубашку и военную солдатскую тунику, на ногах сандалии, на запястьях кожаные браслеты. Еще военный пояс, на котором висели меч и кинжал, лук со стрелами болтались за спиной. Кивок головы, но все, что смогли увидеть Интеф и Фелима – это блеск глаз за маской Гора» [89, с. 164] («Истребители Сета»). Правда, в конце концов неизменно выясняется, что за маской бога прятался человек.

Преступления, совершаемые в романах Догерти, тоже почти всегда связаны с богами, их обителями-храмами и слугами-жрецами. Излюбленным местом действия для писателя является древнеегипетский храм, что, как нам представляется, тоже отчасти идет от увлечения автора Средневековьем (вспомним его цикл о брате Ательстане). В принципе, романист недалек от истины. Сходные взгляды на роль храмов в египетском обществе можно встретить у многих египтологов. Так, Джон Уайт утверждает, что храм «был средоточием жизни египтян. Дело в том, что храм был не только духовным и общественным, но и экономическим центром той или другой общины. В Древнем Египте храм выполнял ту же функцию, что и собор в средневековой Европе. Это был источник духовного развития и место, обеспечивавшее занятость населения» [64, с.42-43]. Такие же мысли высказывает и Пьер Монтэ: «Храм предстает перед нами как центр египетской жизни. Прежде всего это дом бога, где отправляют его культ, чтобы заслужить его милости. В то же время это экономический и интеллектуальный центр. Жрецы создали в храме мастерские и склады, школы и библиотеки. Именно в храме, и только в храме Платон мог встретиться с учеными и философами. И, наконец, в храме появились и развились из мифов театрализованные мистерии, которые заменяли египтянам драму и комедию» [37, с. 348-349]. Догерти и пытается показать читателю такую «театрализованную мистерию», обставляя ее мрачными декорациями гипостильных залов, полуосвященных подземелий, разграбленных гробниц.

Как уже отмечалось выше, большая часть злодеяний, расследуемых Амеротке, относится к разряду государственных. Пре-

ступники посягают на что-либо, связанное с личностью женщины-фараона. В первом романе цикла, «Маска Ра», в центре находится загадочная смерть царственного супруга Хатшепсут, Тутмоса II. Было ли это политическим убийством, задается вопросом судья. На первый взгляд, ему никто не мешает осуществлять правосудие. И все же к концу следствия герой не испытывает удовлетворения. Однако пойти дальше в своих изысканиях судья не может и не хочет. Иначе рухнет все то, на чем зиждутся его убеждения и представления о правопорядке, Маат. Обнародовать истинную причину смерти фараона невозможно. Ведь владыка скончался из-за душевного потрясения, вызванного ужасным открытием, сделанным им в подземельях пирамиды Хеопса. Оказывается, все боги Египта – это не более чем маски. На самом деле бог един, а все эти звероликие существа – всего лишь проявления его воли, посылаемые на землю к людям.

Ничего фантастического, противоречащего научным сведениям, в этой гипотезе нет. Об условном политеизме египтян писал еще Уоллис Бадж в труде «Египетская религия» (1899): «Изучая древнеегипетские религиозные тексты, читатель может убедиться, что египтяне верили в Единого Бога, самосущего, бессмертного, невидимого, вечного, всезнающего, всемогущего, непостижимого, творца неба, земли и подземного мира, создателя моря и суши, мужчин и женщин, животных и птиц, рыб и пресмыкающихся, деревьев и растений, а также бестелесных существ – вестников, исполняющих его волю и слово» [4, с. 12].

«Убийства в храме Гора» посвящены немаловажной для всего царствования Хатшепсут проблеме поисков в анналах истории Египта подтверждения правомерности того, что престол заняла женщина. В обществе царит смута, которую можно унять и успокоить исключительно находкой аналогов в прошлом. Этим и были заняты несколько жрецов столичного храма Гора, которых одного за другим находят жестоко убитыми. Судья сталкивается с проявлением жреческой оппозиции по отношению к государыне. Священнослужители относятся к наиболее консервативной части общества. Они, ревностные хранители устоев веры и религии, не могут смириться с грубейшим попранием Маат. Царица согрешила дважды. Она заняла трон Гора и, к тому же, облачилась в мужское платье. И первое, и второе относится к разряду наиболее тяжких

грехов. Не удивительно, что именно жрецы впоследствии помогут Тутмосу III «восстановить порядок».

Частная тема жреческих разысканий дает Догерти повод для более глубоких раздумий о многовековой культуре Египта в целом. Важной здесь становится сцена посещения судьей храмовой библиотеки. Амеротке прикасается к документам глубокой древности, повествующим о событиях, происходивших полторы тысячи лет назад, еще при полулегендарном фараоне Менесе. Ощущается незримая связь времен, передача традиций, благодаря которой и жива великая культура.

В романе «Анубис-убийца» продолжена тема борьбы Хатшепсут за власть, на этот раз связанная с упрочением международного авторитета женщины-фараона. «Хотя правление Хатшепсут, - пишет в этой связи Б.Мертц, - представляется эпохой мира и процветания, мы можем быть вполне уверены, что к концу ее времени местным князьям в Сирии начали приходить в голову разные идеи. Они могли возникать даже раньше. “Женщина на троне Египта! Ну, ну, ну!”» [33, с. 194]. Догерти моделирует здесь ситуацию, когда против повелительницы устраивают заговор митаннийцы, недавно, якобы, разгромленные царицей в победоносной войне

Коллизия разворачивается вокруг двух преступлений, задуманных врагами. Причем одно из них таки было осуществлено – кража драгоценного камня, принадлежащего самому богу Анубису. Второе злодеяние еще более страшное для египтянина. Митаннийцы замыслили осквернить гробницу отца Хатшепсут, Тутмоса I. То есть, Догерти, подобно своим коллегам, разрабатывающим древнеегипетскую тему в историческом детективе, выбирает правонарушения, типичные для описываемой культуры.

Романист умело выстраивает интригу с похищением камня. Тот украден из запертого помещения, закрытого на хитроумный замок и снабженного специальными устройствами-ловушками. Несомненно, что в данном случае мы имеем дело с анахронизмом, основанным на расхожем представлении о том, что древние египтяне умели ставить сложные технические западни для поимки расхитителей гробниц. На самом деле это не вполне соответствует истине. Несколько наивен и коварный план митаннийцев, прослеживающих путь, которым добирается Хатшепсут к спрятанной в по-

тайном месте гробнице отца. Чужестранцы могли разузнать о ее местонахождении и с гораздо меньшими затратами сил.

Зачастую преступления, описываемые Догерти, имеют «двойное дно». Так, в «Убийствах в храме Гора» злодеяние, кажется, носит частный характер, а на поверку оказывается, что оно связано с глубокой древностью и метит в основы престола. В «Истребителях Сета» все наоборот. Изучение обстоятельств серии убийств, жертвами которых пали известные военные, участники кампании против гиксосов, наталкивает на мысль, что преступник задумал опорочить фараона Хатшепсут. Как будто это она сама заинтересована в том, чтобы в Красной капелле были собраны все десять золотых Чаш Скорпиона, некогда раздобытых «истребителями Сета» в бою и ставших символами мрачного проклятия колдуньи Меретсегер. Но впоследствии выясняется, что все это были преступления не против государства, а против личности, и совершил убийства один из десятки, мстя однополчанам за насильственные действия, учиненные ими в отношении его возлюбленной. Личное и государственное у романиста тесно переплетаются друг с другом. Насилие порождает насилие, а жестокость – ответную жестокость.

Много места в цикле об Амеротке уделяется описанию собственно судебных разбирательств. Именно здесь восстанавливается Истина. Финальные сцены суда у Догерти напоминают традиционные финалы детективных романов, когда в закрытом помещении собираются все участники драмы и происходит разоблачение злодея. Отметим, что не всегда судье удается раздобыть прямые улики виновности подозреваемого и он бывает вынужден прибегать к провокациям, чтобы выудить необходимое признание. Разыгрывается настоящее театральное действо в присутствии «живой богини» Хатшепсут и высших чиновников государства. Это не совсем законно, однако оправдывается интересами возрождения попорченной Маат

В отличие от лейтенанта Бека, Амеротке вынужден выносить приговоры. Однако, как и Хени, Догерти предпочитает избавлять своего героя от принятия излишне жестоких мер. Судья часто демонстрирует мягкосердечие, заменяя полагающуюся по закону казнь более гуманной. Так, из уважения к происхождению, сану и былым заслугам жрицы Виглис он позволяет ей принять яд, не-

смотря на то, что Хатшепсут велела закопать заговорщицу живьем в пустыне, а труп затем повесить на воротах Фив («Убийства в храме Гора»). По-человечески понимая Небамуна, у которого убили еще не рожденного ребенка, Амеротке не мешает сослуживцу старого воина проявить милосердие к приговоренному к закапыванию живьем и заколоть его («Истребители Сета»). Одновременно, особенно если приходится сталкиваться с особо циничными преступлениями, судья без колебаний назначает жестокосердные наказания и присутствует при их исполнении. Возмущенный коварством юного Бакхуна, натравившего бешеную собаку на родственников в чаянии богатого наследства, слуга закона приговаривает преступника к аналогичной каре («Анубис-убийца»).

Как уже упоминалось выше, Робинсон подобно Питерс пришла к литературе из университетской среды. Темой ее докторской диссертации были ранние государственные образования на древнем Ближнем Востоке. За время преподавательской деятельности она побывала во многих археологических экспедициях на Востоке и в США, опыт которых пригодился при написании художественных текстов. Неудовлетворенная спецификой университетской жизни, Робинсон по совету мужа решила попробовать себя в литературе, и уже первые пробы пера вышли удачными. Писательство стало ее основным занятием. Кроме исторических детективов она является автором десятка любовных романов на сюжеты из английского средневековья.

Цикл о Мерене – не первое обращение Робинсон к Древнему Египту. В 1990 году ею был написан любовно-сентиментальный роман «Сердце сокола», действие которого происходило в Египте. Однако издатели указали писательнице на то, что такие книги плохо продаются, и посоветовали опять взять сюжет из елизаветинской или викторианской эпохи английской истории. После длинных размышлений романистка придумала, как совместить свою любовь к Та-Кемету с жесткими требованиями маркетинга, и избрала жанр исторического детектива.

По словам писательницы, Египет – это ее «первая любовь», страна, о которой она прочитала очень много литературы. Объясняя свое увлечение этой древней цивилизацией, Робинсон указывает несколько главных причин:

«а) Фантастические достижения в области культуры, среди которых, прежде всего, изобретение собственной системы письма, изобретение бумаги (папируса), первая монументальная архитектура, первая крупномасштабная эффективная государственная бюрократия и т.п.

б) Сохранность - сухой климат и использование камня для могил и памятников составили беспрецедентный для археологии рекорд.

в) «Культура смерти» - практика мумификации подпитывает воображение. Из-за того, что египтяне создавали свои могилы в скальном грунте, являющемся лучшим местом для сохранности трупов, существует мнение, что они были одержимы смертью. В действительности это ложное впечатление, сложившееся отчасти по причине того, что дома и города древних египтян были построены из глиняных кирпичей и разрушились, в то время как каменные могилы и памятники остались. Однако они не дают представления о повседневной жизни в Древнем Египте. Если вы обратили внимание, в моих книгах люди не проводят большую часть своего времени в гробницах и размышлениях о смерти. Вы не сможете сформировать богатую и сложную цивилизацию, если все время будете это делать

г) Множество богов в их религии и их фантастический облик. Люди не представляли, что эти их боги еще более стары, чем Египет как царство. Они появились как местные боги племенных групп в отдельных культурных очагах вдоль Нила. Так же как эти государственные образования создавали древнее Египетское царство, местные боги стали всеобщими.

д) Уникальное и довольно красивое искусство» [178].

Написание книг о лорде Мерене, несмотря на экзотический материал, для романистики не представляет большей сложности, чем сочинение произведений о средневековой или викторианской Англии. Ведь о повседневной жизни египтян известно не меньше, чем о любой другой культуре. Сохранилось множество письменных памятников, изображений на стенах могил, дающих представление о быте древнего народа, например, о приготовлении пива или уборке урожая. В распоряжении автора, решившегося разрабатывать египетскую тему, имеется и множество исследований, опи-

рающихся на археологические данные. Важно уметь работать с источниками и находить в них необходимую информацию.

Самой Робинсон в этом отношении пригодились навыки научного работника. Многолетние годы своего образования она считает «кладзем знаний». «Я так много знаю о древнем мире, что мне не нужно искать дополнительный материал. Отталкиваясь от антропологии, я могу без предубеждения принимать ценности и привычки незнакомых слоев общества. Таким образом, когда я пишу исторический роман, вы можете быть уверены, что мои герои не ведут себя так, как будто они только что вышли из американской гостиной XX столетия. Поэтому я могу наполнить свои сочинения правдоподобием, которого нет у людей, не имеющих моего образования» [178].

Подход романистки к сочинению книг отчасти напоминает особенности научного исследования. «Как бывший ученый-антрополог, - говорит она, - я понимаю, что мне нужно кое-что знать об основных компонентах культуры прежде, чем я начну об этом писать. Эти компоненты включают такие области как технология, общественная организация, меры, язык, религия, искусство и повседневная жизнь. Я точно так же интересуюсь тем, что они ели на обед и как они принимали ванну, как и настоящим искусством и литературой. Люблю повторять, что когда пишу, то в своем воображении вновь становлюсь антропологом» [178]. Робинсон работает по определенной схеме. Сначала проводит предварительные исследования; затем обрабатывает полученные данные; сортирует сведения и набрасывает планы и, наконец, пишет черновик, который затем правит. Характер расследуемого в книге преступления известен ей с самого начала.

«Робинсон, - справедливо полагает Р. Риппето, - успешно изображает мир, который физически очень отличается от современных западных культур. Это культура, где мужчины носят льняные передники, мужчины из высшего общества появляются в платьях с тщательно сделанными складками, украшенные драгоценностями и сильно намакияженные, а уважаемые дамы могут предстать в полностью прозрачных платьях. Это мир, в котором содержание наложницы осуждается лишь потому, что это дорого и хлопотно, где рабство – общепринятый институт и где люди низ-

шего ранга пресмыкаются перед людьми более высокого положения» [148, с. 15].

Уже сам выбор автором детективных коллизий для своих романов становится едва ли не главным приемом воспроизведения *colour locale*. Как правило, в основе цепи преступлений, расследуемых Мереном и его приемным сыном Кайзенем (здесь мы имеем традиционную для классического англоязычного детектива пару: сыщик – младший помощник), лежат деяния, типичные для древнеегипетской жизни: разграбление гробниц («Убийство во владениях Анубиса», «Убийство у божьих врат»), убийства из-за наследства или в результате придворных интриг, международных заговоров («Убийство у божьих врат», «Убийство на празднике веселья», «Истребитель богов»), ритуальные убийства («Пожиратель душ», «Пьющий кровь»).

Так, по представлениям египтян, не было большего святотатства, чем посягательство на посмертное жилище человека. До нас дошло множество уголовных дел, разбиравшихся в судах Древнего Египта в связи с фактами подобного вандализма. Один из персонажей романа «Убийство во владениях Анубиса», писец Хормин, сооружая для себя гробницу в Фиванском некрополе, случайно наткнулся на старую усыпальницу некоего принца. Решение присвоить себе найденные сокровища не принесло счастья ни ему самому, ни соучастникам преступления. Сначала гибнет сам Хормин, заколотый ножом для бальзамирования в храме Анубиса, затем расплата настигает всех, кто был причастен к делу. Символично, что убийца Хормина Уасер погибает в оскверненной гробнице. Таким образом, в ход расследования как бы вторгаются потусторонние силы. Сам разгневанный шакалоголовый бог царства мертвых Анубис мстит тем, кто посмел нарушить законы людские и сакральные.

Расследование этого преступления позволяет Робинсон затронуть одну из центральных проблем древнеегипетской культуры – тему загробной жизни и всего с нею связанного. Заупокойный культ в Древнем Египте был сложно организованным процессом, включавшим в себя целый комплекс институтов, ритуалов и занятых в них прослоек населения. Здесь и жрецы, и бальзамировщики, и строители гробниц, и ремесленники, изготавливавшие вещи, которые покойник брал с собой в последний путь. Их жизнь и быт и

становится предметом изображения в книге. Романистка во всех подробностях живописует все, что связано с городом мертвых, расположенном на Западном берегу Нила, напротив Фив.

В центре романа «Убийство у божьих врат» находится расследование загадочных смертей, происшедших в фиванском храме Амона (нынешний Карнак) во время установки гигантской статуи в честь этого бога и его «сына» Тутанхамона. Сначала гибнет младший жрец Унас, а вслед за ним и пророк Кенамун. Естественно, что суеверные египтяне видят в этом дурное предзнаменование для судьбы юного фараона. Амон таким образом якобы дает понять, что не желает принимать даров от наследника царя-еретика. Обычные на вид уголовные преступления приобретают черты сакральности, причастности к ним неких мистических сил.

Романистка переходит к показу следующего среза древнеегипетской жизни, изображая касту жрецов. Их деятельность окутана завесой тайн, освященных божественным вмешательством. Рядовому человеку не дано проникнуть в святая святых жречества, где плетутся сотни и тысячи интриг и заговоров. Но при посредстве героя-проводника Мерена, «глаз и ушей фараона», читатель может сделать это. На поверку оказывается, что ничего сверхъестественного не скрывается за массивными стенами и пилонами гигантского храма, фактически представляющего собой город в городе, государство в государстве. А расследование смертей жрецов приводит к раскрытию очередного дворцового заговора, затеянного сводным братом царя, принцем Танефером и библосским царевичем Ахирамом, в свое время претерпевшими ряд обид от Эхнатона. Совместно с покойным Кенамуном они совершили набег на гробницу еретика, чтобы раздобыть там сокровища для организации выступления против мальчика-царя. Унас же стал случайным свидетелем ссоры пророка и его знатных сообщников и потому был убит. Итак, вновь ничего сверхъестественного. Однако вместо одного преступления детектив раскрывает несколько: убийства, заговор, разграбление гробниц. Расследование одного злодеяния приводит к обнаружению еще одного и т.п. Это становится одним из главных приемов в древнеегипетских триллерах Линды Робинсон.

В «Убийстве на празднике веселья» писательница продолжает интригу, затронутую в предыдущем романе (спасение мумий

Эхнатона и его жены от осквернения), и одновременно обозначает новую тайну, становящуюся предметом расследования Мерена в трех последующих частях цикла (загадочная смерть Нефертити). Таким образом, сочинения Робинсон – это не просто сериал со сквозным героем-сыщиком, типичный для современного англо-американского ретродетектива, а именно ряд произведений, связанных общими персонажами и темами, где преступление не раскрывается в конце романа, а продолжает расследоваться, обрастая все новыми и новыми подробностями.

Действие третьей книги переносится в деревню, где показана богатая усадьба знатного египтянина. Писательница получает возможность дать еще один срез жизни древней цивилизации, причем затронув немаловажную для преимущественно аграрной культуры Египта тему сельского быта. Мерен, решивший немного отдохнуть от столичного шума и гама, приезжает в провинцию в дом сестры и оказывается втянутым в семейные разборки. В имение съезжаются многочисленные родственники царского сыщика, занимающие различные посты на государственной службе. Таким образом, герою не удастся бежать от города со всеми его проблемами и ловушками. Повествование строится на резкой оппозиции двух укладов жизни. Причем сельский оказывается не в пример чище и нравственнее городского.

Родня Мерена, олицетворяющая разнообразные пороки цивилизации, люто ненавидит друг друга, а более всего – самого удачливого из них, сумевшего завоевать расположение самого фараона. Следствие по делу об убийстве Анхай, жены кузена сыщика, а затем и расследование обстоятельств мнимого самоубийства самого Сеннефера обнажает истинное лицо каждого из членов семьи. Из шкафов извлекается не один скелет, становятся известными тайны, которые люди предпочли бы унести с собой в могилу. Этот роман вполне можно было бы считать образцом классического англоязычного «семейного» детектива, если бы не типичные для манеры Робинсон неожиданные повороты сюжета.

В ходе расследования Мерен попадает на след еще одной тайны, связанной с прошедшим царствованием. Как оказалось, умная и коварная Анхай стала жертвой собственных интриг. Получив в руки некие бумаги, она неудачно шантажирует бывшего царедворца Нефертити Ва, пытаясь выманить у него большую

сумму денег. Вельможа убивает сначала ее, а потом и Сеннефера, полагая, что жена посвятила его в подробности дела. Уличенный же сыщиком в преступлении, Ва кончает с собой, боясь участи еще худшей. Потому что, как выясняется, знал кое-какие подробности о смерти царицы Нефертити, якобы скончавшейся от чумы, но на самом деле отравленной. То есть, к бытовому преступлению добавляются элементы политического убийства. Сюжетная же линия, связанная с перезахоронением останков Эхнатона, придает книге оттенок авантюрно-приключенческого романа погонь и преследований.

Три следующих романа: «Пожиратель душ», «Пьющий кровь» и «Истребитель богов» связаны между собой как обстоятельствами расследуемого Мереном основного преступления (смерти Нефертити), так и местом действия, которое происходит в древней столице Египта Мемфисе. Этот портовый город, как верно указывает Р.Риппето, «более поликультурен, чем Фивы. Греческие моряки, хеттские торговцы, капитаны кораблей с Крита, микенские пираты и сирийские рабы смешиваются на рынках и в тавернах, занимаясь как законным бизнесом, так и подпольными сделками, связанными с воровством и контрабандой продуктов» [148, с. 16]. Новый ракурс в показе древнеегипетской жизни. Робинсон не ограничивается каким-либо одним географическим местом, как Хени и Догерти, или определенной социальной средой. Ее интересуют все проявления и аспекты цивилизации Древнего Египта.

В «Пожирателе душ», пожалуй, самом необычном романе из всего цикла, описываются страшные преступления, совершаемые неким таинственным существом, напоминающим жуткого монстра из царства мертвых. Амма – чудовище с головой крокодила, телом льва и задней частью гиппопотама. Ей отдавали на съедение сердца и души тех, кто не прошел испытания во время последнего суда Осириса. Автор во всех подробностях живописует то, как Пожиратель душ расправляется со своими жертвами – рвет горло, кромсает грудную клетку, выдирая оттуда сердце и оставляя взамен как бы «визитную карточку» - белое перо, символ богини правосудия Маат. Итак, это не просто убийства, а совершение высшего правосудия, возмездия за какие-то грехи.

Бороться с богиней Мерену еще не приходилось. Все окружающие понимают: происходит что-то неподвластное челове-

скому уму. Автору удалось воспроизвести атмосферу паники и ужаса, охватившую огромный город. На борьбу с чудовищем поднимается все жречество во главе с Эйе. И даже сам царь вынужден прибегнуть к магическому ритуалу, который должен хоть как-то успокоить подданных. Надежда только на «глаза и уши фараона».

Коллизия романа отчасти напоминает многочисленные исторические триллеры, посвященные гению преступного мира конца XIX века, Джеку Потрошителю. Даже имена злодеев похожи – иногда имя Аммы с древнеегипетского переводится и как Потрошительница. Но в отличие от тайны английского серийного убийцы, загадка древнеегипетского преступника была разгадана. Как и всегда в финале романов Робинсон, здесь происходит десакрализация сакральной культуры. На самом деле все обстоит просто. В маскарадный костюм Пожирателя душ переодевался психически больной человек (князь Решеп). Хотя, как выясняется, выбор им жертв был не случаен. Все они, так или иначе, были причастны к тайне смерти Нефертити, а направлял руку маньяка некий загадочный кукловод, заинтересованный в исчезновении свидетелей того давнего преступления. Вновь переплетаются прошлое и настоящее, политика, связанная с международными интересами, и обыденная повседневная жизнь.

Таким образом, обращаясь к одному историческому периоду, рассматривая похожие криминальные схемы, которые идут от особенностей жизненного уклада древних египтян, Хени, Догерти и Робинсон создали разные типы детективного повествования. В первом случае мы имеем дело с так называемым «провинциальным» детективом, во втором – с политическим триллером, а в третьем – со сложной комбинацией психологического и политического триллера, в котором есть и элементы социального и мистического романов.

* * *

Бурная эпоха правления царицы Хатшепсут, фигуры исключительной как для древнеегипетской цивилизации, так и для истории древнего мира в целом, постоянно привлекает к себе внимание писателей, в том числе и авторов детективов. Американка Лорен Хени и англичанин Пол Догерти, посвятившие этой теме циклы

произведений, показывают царствование женщины-фараона с различных эстетических и концептуальных позиций.

Цикл Хени о лейтенанте пограничной стражи Беке стал результатом давнего и серьезного увлечения романистки историей Древнего Египта. В своих художественных построениях писательница дополнительно опиралась на консультации профессиональных египтологов, потому в ее произведениях удачно совмещаются историческая правда и художественный вымысел. У Догерти же, в творчестве которого древнеегипетская тема уступает магистральному «средневековому» направлению художественных интересов писателя, встречаются заметные расхождения с историческими источниками. Иногда автор, решая поставленную художественную задачу, произвольно трактует те или иные факты, опираясь на аналогии с более поздними эпохами и собственную интуицию. Это приводит к неточностям, прямым анахронизмам и даже к искажению сути эпохи.

Писатели используют разные жанровые формы ретродетектива: если Хени работает в жанре «провинциального» детектива, то Догерти отдает предпочтение политическому триллеру. Отсюда вытекают отличия в типах конфликтов произведений обоих авторов, разновидностях описываемых преступлений и приемах их расследования сыщиками.

Хени близок тип исторического детектива, основанный романом Кристи «Смерть приходит в конце», где отсутствуют исторические лица, а совершаемые преступления заключаются или в посягательствах провинциальных чиновников на государственную собственность, или в мести одних частных лиц другим за какую-то прошлую вину, то есть конфликт не выходит на «государственный» уровень, а следовательно, основывается на более частных и менее глобальных принципах, которые, однако, апеллируют к общечеловеческим вневременным ценностям.

Предложенный Догерти несколько иной тип детектива близок по художественной манере к романам ван Гулика о судьбе Ди. В центре повествования находятся реальные исторические фигуры – сама царица Хатшепсут, ее первый министр и фаворит Сенмут и т.п. Злодеяния с ярко выраженной политической окраской совершают представители высших сословий. Главный герой цикла, судья Амеротке, одновременно расследует не одно пре-

ступление, а несколько. При этом преступник появляется уже на первых страницах книги, но лицо его обычно скрыто маской, которая придает циклу определенный элемент карнавала и усиливает интригу, напряжение которой от произведения к произведению из-за повторяемости только растет.

Если древнеегипетские циклы эти двух авторов, учитывая систему воссоздания местного колорита, находятся будто на противоположных художественных полюсах (можно провести параллель с оптикой, где два увеличительных прибора – микроскоп и телескоп – предназначены для изучения вещей и явлений, которые отличаются в масштабах едва ли не в миллионы раз), то сериал Робинсон о судье Мерене стоит несколько в стороне, и не в последнюю очередь из-за качественно новой ступени в развитии жанра, на которую поднялся автор.

В ее произведениях о лорде Мерене предпринята удачная попытка реконструировать древнеегипетское общество в переломный для его существования момент – упадок XVIII династии, который наступил после провала религиозной реформы фараона Эхнатона. Действие происходит, как отмечает автор, «в пятый год правления» мальчика-царя Тутанхамона.

Сенсационная находка английским археологом Говардом Картером в 1922 году практически неразграбленной гробницы фараона, который ничем не прославился и не оставил в истории ни одного следа, вызвала всплеск интереса к этой фигуре со стороны деятелей литературы. Появляются разножанровые произведения, в которых изображен Тутанхамон, его время и окружение. Вместе с тем наука располагает мизерными данными, на которые может опираться автор, который решил написать книгу об этом периоде египетской истории.

Робинсон, которая является профессиональным историком, в своих реконструкциях эпохи и людей использует как наработки классической египтологии, так и новейшие данные науки, при этом создавая оригинальную концепцию правления мальчика-царя и отбирая те гипотезы, которые позволяют представить Тутанхамона и его двор в более драматическом свете. Эти предположения иногда противоречат известным фактам и приводят к появлению анахронизмов. Однако в целом романистке удалось решить проблему соотношения исторической правды и вымысла без суще-

ственного искажения фактического материала. В жанровом плане книги Робинсон являются сложной комбинацией психологического и политического триллера с элементами социального и мистического романов.

Что же касается совокупных признаков этого этапа развития жанра ретродетектива, то надлежит отметить общий прием, используемый при закладке фундамента конфликтов всеми авторами. Обозначим его как «двойное дно»: не существенно, превращается ли мистика в реальность или государственное преступление в личную месть – интрига строится на том, что все оказывается не таким, каким казалось на первый взгляд. То есть, мы имеем дело с дальнейшей эволюцией жанра.



ГЛАВА 3

МЕСТНЫЙ КОЛОРИТ КАК ЖАНРООБРАЗУЮЩИЙ ЭЛЕМЕНТ ПОЭТИКИ «ДРЕВНЕЕГИПЕТСКОГО» РЕТРОДЕТЕКТИВА

3.1. Жанровые особенности воссоздания древнеегипетской цивилизации в детективах о Древнем Египте

Отличия в жанровой специфике книг Хени, Догерти и Робинсон обусловили и особенности подхода писателей к воссозданию местного колорита. Избранная Лорен Хени форма повествования позволяет романистке достаточно глубоко внедрять бытописание в детективную интригу, вводя по ходу действия реалии времени и пространства. В основном внимание автора сосредоточено на описании жизни и быта людей, живущих в маленьких пограничных крепостях. Именно они становятся главным объектом воссоздания местного колорита. Рита Риппето полагает, что наиболее сильной стороной книг о лейтенанте Беке и является как раз то, что в них «изображен Египет, отдаленный от центра власти и придворных интриг» [148, с. 20].

Критика в целом довольно высоко оценивает манеру исторического бытописания романистки. «Древний Египет предстает живым в этом ладно скроенном детективе от Лорен Хени, - пишет о «Тропе теней» рецензент «Mystery/Thriller Book Reviews». – Хени представляет нам его со всеми недостатками: жаром пустыни, запахами улиц и жестокостью жизни бедняков. Но она также показывает и экзотику: рудники царицы Мааткаре Хатшепсут, где добывают бирюзу, и безлюдную красоту освещенной лунным светом пустыни, в которой прячутся убийцы» [73]. «Всем авторам исторических романов, - отмечает Шерон Медли в рецензии на «Неправедное правосудие», - приходится протаптывать дорожку между изображением повседневной жизни и реальной истории. Хени удается давать читателю достаточно информации и при этом не увязнуть в чрезмерных деталях» [165, с. 18].

«Изображение Хени нравов и культуры является убедительным, - констатирует Рита Риппето. – Нил, разрезанный островами,

отмели и пороги описаны в живых деталях. По контрасту, окружающая пустыня протянулась на огромное расстояние, раскаленная жаром солнца Ра. Детали включают запахи и вкусы, а также виды и звуки. <...> Шум порогов, ослики, семенящие по базару, гам толпы, приветствующей прибытие баржи бога – все это искусно изображено, а еще виды местности: частично пустынные города из грязевых кирпичей, переходящие в заброшенные руины, пышная процессия статуи Амона, проходящая через благоговеющую и восторженную толпу, и торговые караваны с товарами, где есть все, начиная от эбенового дерева и заканчивая живыми бабуинами, страусиными яйцами и леопардовыми шкурами» [148, с. 19].

Писательница лишена возможности изобразить пышные дворцы и гробницы фараонов и вельмож, их одежды, украшения. Нет в большинстве ее романов и внешних атрибутов религиозной жизни египтян, которыми наполнены «столичные» ретродетективы – описания храмов, жертвоприношений, торжественных ритуалов и процессий. Вместо этого романистка акцентирует внимание на одежде, прическах, утвари, кухне, производственных процессах.

В предметных описаниях Хени удается с достаточной выразительностью передать колорит времени и места. Она стремится к предметной осязаемости и выразительности описаний, к обогащению текста реалиями давно минувшего времени. Причем это не просто бесстрастное бытописание. Автор пытается подчинить свои зарисовки задаче всестороннего освещения эпохи, а также увязать их с проблемой воссоздания исторических характеров.

Основным художественным приемом здесь становится неантагонистическая оппозиция «свое» - «чужое», в данном случае Кемет - Вават. Описания вещного мира, обычаев и процессов даются, преимущественно, через восприятие лейтенанта Бека, жителя Кемета, приехавшего в Вават, где ему все в диковинку, где все отличается от того, что есть в центральных областях государства. Поэтому видимое им сейчас произвольно сравнивается с виденным прежде. Таким образом значительно расширяются пространственные границы описаний и одновременно устанавливается некая дистанция, отделяющая повествователя от изображаемого.

Так, глазами главного героя мы видим одну из приграничных крепостей, Айкен («Правая рука Амона»): «Продолжая свой путь по хорошо утоптанной дорожке, они пересекли пустое простран-

ство, занесенное песком, прежде чем достигли внешнего города, состоявшего из каменных и глиняных домов. Многие дома частично разрушились, на некоторых были видны следы пожаров, и все было покрыто песком. Бек знал, что эти дома были построены давно, и в них жило много поколений до того, как они были уничтожены в те ужасные годы, когда армии Кемета оставили Вават кушитским царям. С тех пор, как двадцать семь лет назад кушитские армии были полностью разгромлены, для охраны гарнизона требовалось небольшое количество солдат, и эти дома никогда не восстанавливали» [100, с. 75].

Большинство описаний у Хени являются подробными и сложными, отличаясь эмоциональностью, присутствием ярко выраженного оценочного элемента. Вот, например, зарисовка провинциального базара: «Было еще довольно рано, но владельцы деревянных прилавков, над которыми были сделаны навесы из папируса или пальмовых листьев, уже выставили горшочки, наполненные благоухающими травами, амулеты и приносящие удачу талисманы, чечевицу и бобы, бронзовые пинцеты, лезвия и ножи, а также огромное количество других мелких предметов. Более крупные предметы были сложены у непрочных стен: кремниевые косы и деревянные плуги, большие глиняные кувшины, наполненные пивом, маслом, солеными рыбой и мясом; маленькие кувшины с вином и медом. Местные пастухи и крестьяне выстроили красно-желтые горы из свежих фруктов и овощей на тростниковых циновках, постеленных на землю. Мужчины и женщины выставили корзины, заполненные сочными финиками, сладостями, липкими пирожными, хлебом, яйцами или зерном. Некоторые торговцы подвесили неоципанную домашнюю птицу к деревянным частям навеса в то время, как другие разложили рыбу на земле» [100, с. 159].

Много внимания уделяет романистка одежде. Описывая того или иного персонажа, автор обязательно останавливается на том, во что одето это действующее лицо. Причем делает это подробно, со вкусом и увлеченностью. При относительно небольшом количестве предметов древнеегипетского гардероба, сведения о которых дошли до наших дней, писательнице удается сделать так, чтобы показ одеяний людей, принадлежащих к различным или, что сложнее, к одному сословию, не повторялся, а читатель через это

описание мог судить о характере изображаемого человека. Верховный жрец Амона и кушитский царь, относящиеся к высшей знати, одеты по-разному. «Соответственно своему высокому положению, - говорится о жреце Кенамоне, - он был украшен всеми регалиями: длинный белый передник, туника с короткими рукавами, мантия из тонкого полотна, на груди – золотая пектораль» [100, с. 273]. А вот как одет кушит Амон-Псаро: «Как и в предыдущий день, царь был одет, как и подобает царственному сыну Кемета: простой белый килт, разноцветный широкий воротник, браслеты, нарукавные повязки, ножные браслеты и кольца из золота и драгоценных камней. Две золотые кобры обвивали золотую диадему, возвышаясь надо лбом царя, в руке он сжимал золотой скипетр» [100, с. 293].

Важным элементом реконструкции *colour locale* для Хени, что неоднократно замечалось критикой, являются запахи, окружающие главного героя: «Дым от жаровен смешивался с запахом масла, на котором поджаривались лук, рыба и птица, а также неизменным духом ослиного навоза, доносящегося из загона для животных» [101, с. 23]; «легкий аромат свежего хлеба, лука, бобов, чечевицы, рыбы и птицы напитывал воздух» [106, с. 75].

Стилизуясь под описываемую эпоху, писательница даже в пейзажные зарисовки вводит древнеегипетские реалии. «Горячее дыхание владыки Ра, бога Солнца, обволокло их» [106, с.2]; «Владыке Хепри, восходящему солнцу, еще предстояло подняться над восточным горизонтом, но, несмотря на ранний час, движение уже переполняло улицу» [106, с.43]. Или: «Бек посмотрел на владыку Ра, золотой диск которого был подернут завесой пыли. Лучики света просачивались сквозь желтую дымку в последней тщетной попытке бога предотвратить надвигающуюся бурю» [101, с. 2].

Бытописание в романах о Беке не существует само по себе, оторванным от людей. Как уже подчеркивалось, главным для писательницы становится показ человека во времени. Оттого даются не только описания конкретных вещей, но и целых процессов, в которых занята не одна сотня людей. В романе «Плоть бога» воссоздан весь цикл золотодобычи от работ в руднике до взвешивания и выплавки драгоценного металла, а в «Тропе теней» показано устройство бирюзовых копей. Довольно любопытна и в целом удачна попытка автора реконструировать особенности устройства

и работы древнеегипетской таможни в романе «Лицо, повернутое назад». На протяжении всего цикла описывается повседневный армейский быт, в частности, будни пограничной стражи и полицейских-меджаев. Следует отметить, что это, пожалуй, единственная попытка такого рода во всей многочисленной художественной литературе, посвященной Древнему Египту. Обычно авторы ограничиваются воссозданием той или иной известной битвы или похода, полагая, что копание в обыденной жизни египетских военных будет неинтересно массовому читателю.

Несмотря на ряд неточностей и анахронизмов, имеющих в древнеегипетском цикле Догерти, его манера исторического бытописания в целом заслужила высокую оценку критики. Уже о первом романе, «Маска Ра», рецензент «Publishers Weekly» высказался в том плане, что автор книги «неподражаем в исторических деталях, оживляя Древний Египет посредством описания повседневной жизни и героев, представляющих все слои общества» [167]. Обозревателя «Kliatt» Морин Гриффин в «Убийствах в храме Гора» привлекло то, что «читатель может многое узнать об обычаях Древнего Египта, таких как отношения в царской иерархии, политика, подготовка к жизни после жизни, проституция, жизнь ученых и слуг, и для подкрепления своих описаний автор сообщает достаточные исторические сведения» [97]. Особенно же критику импонирует то, что романист к каждой из глав подобрал иероглифический эпиграф, сопроводив его комментариями, служащими своего рода ключом к содержанию этого раздела.

Особенности воспроизведения местного колорита в книгах Догерти, прежде всего, определяются типом детективного романа, избранного автором, а также личностью главного героя. Серия о судье Амеротке – это «городские» триллеры, действие которых разворачивается в крупном населенном пункте (столице Древнего Египта Фивах), что значительно расширяет иллюстративные возможности писателя. По сравнению с книгами Хени, удельный вес исторических зарисовок у Догерти намного выше. Его романы едва ли не наполовину состоят из описаний древнеегипетского быта. И в стилевом и структурном плане организованы они также по-другому. Автор отрабатывает их с обстоятельностью настоящего этнографа.

Догерти в отличие от своих коллег, пишущих «древнеегипетские» детективы, использует объективный тип описаний, исходящих от лица всеведущего автора. Он стремится к прямой реконструкции древнего быта, перечисляя множество мелких подробностей, что в итоге приводит к перегрузке композиции описательным элементом и своеобразному отъединению элементов архитектоники. Вещная старинная обстановка порой воспроизводится не с целью углубления характеров, а для наглядности, декоративности.

Как правило, повествование начинается с укрупненной картины места действия. Почти во всех произведениях – это какой-либо храм. «Храм Гора, - говорится в романе «Убийства в храме Гора», - был окружен почитанием как и всякое священное место. Этот растянутый комплекс зданий был защищен окружающей его высокой стеной со сторожевыми башнями над воротами. В центре располагалось огромное святилище, состоящее из Храма Ладьи и наоса, или шатра, заключавшего статую бога Гора. Вокруг него, размещаясь подобно спицам колеса, находились боковые часовни. Непосредственно в святилище можно было войти лишь через Гипостиль - зал из колонн, сооруженных из красного гранита. Далее были пристроены прочие главные здания: Дом Серебра, казначейство; Дом Пожирательницы, где находились животные как для продовольствия, так и для жертвоприношений; Дом Жизни, академия для учеников. Каждый из них окружался красивым, похожим на рукотворный рай садом, засаженным пальмовыми деревьями, платанами и акациями, а также экзотическими кустами и цветами, произраставшими в жирной, черной почве, привезенной из Месопотамии» [87, с. 6]. Описание похоже на фотографическое. Оно лишено эмоциональной окраски, оценочности, по сути приближаясь к научному изложению.

Потом этот общий план распадается на множество маленьких зарисовок. Вслед за героем и его помощниками читатель проникает в различные храмовые помещения – кабинеты и личные покои жрецов, сокровищницы, капеллы, бальзамировочные, наосы. И каждый раз Догерти описывает интерьеры помещений, при этом почти не повторяясь. Реконструируемый исторический быт обрастает все новыми и новыми подробностями.

Многие описания отталкиваются от общеизвестных археологических памятников. Так, воссоздавая интерьер усыпальницы

Тутмоса I, автор, несомненно, использует материалы, связанные с гробницей Тутанхамона. Рельефы и фрески, изображаемые Догерти, также узнаваемы и скопированы со стен гробниц Долины Фараонов. То же можно сказать и в отношении портретов и одежды персонажей.

Особенно изощряется автор в описании облачений царицы Хатшепсут. Если ее внешний облик обобщен и представляет собой реконструкцию, произведенную на основании дошедших до нас нескольких статуй женщины-фараона, то гардероб повелительницы Египта отличается исключительным разнообразием. Изучение текстов произведений, входящих в цикл о судье Амеротке, показывает, что на протяжении всего повествования, включающего пять романов, Хатшепсут ни разу не появляется в одном и том же убранстве. К аналогичному приему прибегает и Линда Робинсон, изображая Тутанхамона, и все же Догерти в этом плане более изобретателен.

Так, в одном только романе «Убийства в храме Гора» читатель имеет возможность трижды оценить роскошь царских нарядов. «Она сошла с колесницы, одетая как богиня. Напомаженный парик на голове был перевязан лентой, украшенной драгоценными подвесками. На лбу красовался урей, плюющаяся ядом египетская кобра, сделанная из драгоценной бирюзы, с глазами, изготовленными из ярчайших рубинов. Тяжелые серьги, напоминающие солнечные диски, свисали с ушей, а локоны парика были собраны в пучок и закреплены серебряной заколкой, инкрустированной драгоценными камнями» [87, с. 8]. Ср.: «Ее ноги, обутые в украшенные драгоценностями сандалии, покоились на подставке, сделанной в форме льва. С плеч, поверх белого платья, свисали концы драгоценного немеса, одежды божественных египетских фараонов. В этот день царица надела головной убор в виде коршуна с расположенным наверху золотым диском меж двух ярко раскрашенных страусовых перьев» [87, с. 69]. И далее: «Орошенный благовониями парик с локонами, заплетенными с золотыми и серебряными нитями, был скреплен на ее голове серебряной диадемой, увитой уреем, плюющей коброй-защитницей Египта, изображенной в момент прыжка. Царица была одета в белое гофрированное льняное платье и золотую мантию, покрытую драгоценными камнями и закрепленную серебряными крючками и цепями» [87, с. 245–246].

Особое внимание уделяется головным уборам Хатшепсут, являвшимся частью царских регалий. Египтологи насчитывают несколько разновидностей корон фараонов. Это, пишет Пьер Монтэ, прежде всего, самые простые из них – диадемы, которые «обвивал золотой урей (кобра), чья голова с раздутой шеей поднималась над серединой лба. Парадными головными уборами были короны Юга и Севера и двойная корона. Первая походила на высокий кеглеобразный колпак, вторая – на удлиненную ступку с прямой стрелкой позади <...>. Двойная корона представляла собой комбинацию из двух первых. Кроме того, фараон охотно надевал, особенно во время военных парадов и на войне, изысканный и простой синий шлем с уреями и с двумя лентами на затылке. «Немес» (специальный царский платок) <...> сооружался из ткани, опоясывал лоб, спускался с двух сторон лица на грудь и образовывал сзади остроугольный карман. <...> Кроме того, на «немесе» устанавливали два пера либо корону «атеф»: колпак Верхнего Египта с двумя высокими перьями, помещенными на рогах барана, между которыми сверкал золотой диск, обрамленный двумя уреями» [37, с. 233–234].

Примечательно, что на портретах Хатшепсут, изображенных на страницах романов Догерти, женщина-фараон по несколько раз предстает почти во всех перечисленных разновидностях корон. Исключение составляет лишь «хепреш» - боевой синий шлем, который Хатусу надевает лишь единожды во время выдуманного романистом похода против миттаннийцев («Маска Ра»). Этим как бы подчеркивается мирный характер правления царицы. В то же время во втором из цитированных выше отрывков из романа «Убийства в храме Гора» повелительница показана в немного неестественной комбинации из двух венцов – «мужского» (немеса) и «женского» (коршун с лунным диском богини Хатхор, расположенным между двух перьев). Это проявление авторского вымысла, призванное показать исключительность того, что трон фараонов заняла женщина.

Встречаются у Догерти и приемы, общие для повествовательной манеры авторов, пишущих о древних цивилизациях. Например, уже отмеченные нами у Лорен Хени пейзажные зарисовки, сделанные в стилизованной под древнеегипетскую литературу манере: «Неблагоприятный день для власть имущих в Египте,

третий во втором месяце Перит сезона Исхода. День, когда рыже-волосый, злобный бог Сет выступил против плывущего по небу в своей ладье небесного бога Шу» [89, с. 3] («Истребители Сета»).

Вообще же роль древнеегипетских литературных источников в романах Пола Догерти исключительна. Многочисленные цитаты из памятников служат как для воссоздания местного колорита, так и в характерологических целях. Амеротке – герой-интеллектуал, живущий богатой и напряженной духовной жизнью. Он довольно скептически настроен в отношении официальной религии, зато интересуется прошлым своего народа. Мы видим его работающим в библиотеках, склоненным над папирусными свитками, в которых «оживают мертвые и говорят немые». Является судьей и тонким знатоком и любителем поэзии. Из его уст то и дело звучат лирические стихи, обращенные к боготворимой им супруге Норфрет, к горячо любимой родине. Не чужда поэзии и фараон Хатшепсут. Здесь у нее есть свои предпочтения – чуть грубоватые, а порой и непристойные эротические стихи, а также религиозные гимны.

Догерти, получивший религиозное образование, прекрасно понимает роль духовных песнопений в культовой практике и жизни верующих людей. А поскольку сюжеты его «древнеегипетских» детективов тесно связаны с храмами и жречеством, то неудивительно и присутствие в книгах сакральных текстов – молитв, заклинаний, плачей, причитаний и пр. Напомним, что в каждом произведении цикла упоминается определенное божество (Ра, Гор, Анупис, Сет, Исида). При анализе текстов становится очевидным, что из стихотворных отрывков религиозной тематики выстраивается своеобразный обряд-мистерия, посвященный богу или богине, представленному в заглавии книги. Таким образом автор подчеркивает исключительную сакрализацию цивилизации Древнего Египта, что в целом соответствует научным представлениям.

Характер конфликтов, выбор места действия во многом определили и палитру художественных средств, применяемых Линдой Робинсон для реконструкции жизни Древнего Египта периода заката XVIII династии. Как и в классическом историческом романе, автор цикла о Мерене использует два главных приема, выработанных еще Вальтером Скоттом: поэтизирует национальный быт и воспроизводит исторические характеры, типичные для данной страны, данного времени и описываемого слоя общества.

В историческом бытописании романистка придерживается принципов, использовавшихся ее предшественниками, обращавшимися к теме Древнего Египта, прежде всего, Эберса и Агаты Кристи. Ее исторические отступления и зарисовки (особенно в первых книгах цикла) практически лишены авторского отношения. Оценка изображаемого идет от лица персонажей, пропускающих видимое через свое сознание. Робинсон дает подробные описания, близкие к научным или, по крайней мере, научно-популярным. Местами это делает повествование немного тяжеловесным, замедляя развитие интриги, однако придает сочинениям о лорде Мерене дополнительную достоверность. «Мастерски смешивая факты и вымысел, - говорит рецензент «Publishers Weekly» о романе «Истребитель богов», - автор описывает древние места и исторические характеры таким образом, что они кажутся невероятно реальными» [161]. «Студентам понравится читать о двух сыщиках-любителях и подстерегающих их опасностях, - вторит ему обозреватель «School Library Journal» Линда Синклер. - Авторский стиль повествования делает политические и культурные детали интересными, оживляет давно умерших людей» [160].

Исторические изображения у Робинсон многоуровневые. Как правило, приступая к показу той или иной сферы жизни древних египтян, романистка вначале дает общую картину, описывая объект как бы с высоты птичьего полета, а затем переходит ко все более и более мелким зарисовкам, словно снижаясь, пока, наконец, не сосредоточится на единичных деталях вроде материала, из которого сделано платье, или особенностей завивки парика у придворной дамы.

Так, поскольку в первом романе речь идет о «владениях бога Анубиса», то основное внимание автор сосредотачивает на тех аспектах, которые связаны с египетским заупокойным культом. Центральное место здесь занимает описание деревни строителей гробниц Фиванского некрополя, расположенного на западном берегу Нила. Основываясь на данных археологических исследований, а также на изучении современного состояния этой местности, писательница воссоздает облик селения: «Высокая побеленная стена окружала деревню, и можно было видеть, что все ее дома выстроились в одну линию вдоль главной улицы. <...> На склонах справа

можно было видеть прорытые шахты могил, которые стали последним приютом предков ремесленников» [150, с. 85, 86].

Набросав общий план, автор переходит к изображению отдельных деталей, повествуя о жизни представителей различных ремесел, тесно связанных с заупокойным культом: каменотесов, чертежников, художников, ювелиров. В частности, очень подробно описана мастерская главы гильдии художников Усерамона: «Побеленные стены блестели, и на каждой из них были запечатлены яркие картины дикой природы и сельской местности, превращавшие комнату в фантастический мир. Вот рыбки, резвящиеся в лазурной воде. Слева от них водоплавающая птица взлетает из болота, напуганная охотником, бросившим в нее палку. Каждое перо, каждая линия были выполнены с невиданным мастерством» [150, с. 113]. Перед читателем встает зримая иллюстрация, дополняющая событийный ряд. Автор умело передает своеобразие художественного мира древнеегипетских мастеров.

В «Убийстве у божьих врат» реконструируется город-храм, посвященный верховному богу Египта Амону. Уже в первой главе романа читатель вместе со жрецом Унасом следует по территории храма, получая первое и общее впечатление о его планировке. Описание дается ненавязчиво, фрагмент за фрагментом. Миновав четвертый пилон, Унас вступает в большой гипостильный зал, где видит «колонны в виде позолоченных связок папируса». Затем проходит мимо статуй «нескольких покойных царей, застывших по обеим сторонам дверей следующего пилона». Сделав еще несколько шагов, молодой жрец «заколебался. Хоть теперь и было темно, однако он мог различить знакомый плеск знамен на верху высоких покрытых электроном шпилей, стоявших у врат пилона. Он поравнялся с несметным количеством жертвенных статуй, окрашенных в белый, красный, зеленый и синий цвета, вырезанных из камня и изобилующих надписями. Они множились здесь, устанавливаемые бесконечными поколениями граждан Фив, искавших благоволения богов». Пройдя и этот пилон, Унас оказался на «священной аллее сфинксов» [151, с. 4-6]. Постепенно создается ощущение чего-то нереально огромного, подавляющего человека, кажущегося презренной букашкой среди таинственно безмолвствующих камней.

Уже через несколько страниц обобщенное описание храма дается в восприятии Кайзена: «Этот дом Амона был скорее городом в пределах города. Его высокие стены окружали не только дом бога, но и меньшие святилища, Дом Жизни, мастерские, казначейство, библиотеки, резиденцию верховного жреца и служебные здания. Кроме того, здесь было священное озеро, а каждое здание имело собственный штат жрецов, служителей, рабов и иногда жриц» [151, с. 44].

Впоследствии эта картина, словно мозаика, дополняется разрозненными фрагментами. То рассказывается о ювелирной мастерской, где изготавливается религиозная утварь, то описывается библиотека или храмовая конюшня. Изучение обстоятельств преступления приводит сыщиков в покои старших жрецов, пророков, чтецов. И представители каждого из этих слоев египетского жречества, как показывает романистка, живут в разных условиях.

Аналогичным образом организована и структура описания деревенской усадьбы в «Убийстве на празднике веселья». Первое представление о ней мы получаем уже в самом начале романа, когда Мерен подплывает к имению Бахт, и его глазам открывается знакомая с детства картина: «Оно лежало между узкой полосой обработанных полей и пустыни, которая ограждала от вторжения завоевателей. Бахт, подобно имениям большинства дворян, был беспрепятственно растущим скоплением фамильного жилья, помещений для слуг, зернохранилищ, конюшен, загонов для рогатого скота и надворных построек, окруженных выбеленными стенами и выгребными ямами. С этого расстояния он также мог видеть тщательно ухоженные деревья, посаженные еще его предками, и сквозь них белые стены и крыши» [152, с. 14]. Герой с ностальгией вспоминает о тех временах, когда Бахт казался ему земным раем.

Осматривая имение, Мерен одновременно как бы показывает его читателю. Мы постепенно входим в мир сельского хозяйства Древнего Египта, обозревая, как была устроена типичная дворянская усадьба. Это образец ведения натурального хозяйства, когда весь цикл производства сосредотачивался в одном месте и был замкнут на самообеспечении. Здесь же находится и родовое кладбище знатного семейства, заупокойная часовня со статуями богов и предков Мерена. Сыщику кажется, что все вокруг неизменно, вечно, как сам Та-Кемет. Имение Бахт становится символом древней

страны. Именно на таких небольших очагах культуры держалась вся египетская цивилизация.

Следующим уровнем показа исторического быта становится изображение еще более мелких деталей: одежды, предметов домашней утвари и религиозного культа, ювелирных украшений и т.п. Введение подобных описаний делает текст более правдивым и достоверным с исторической точки зрения. При этом Робинсон не усложняет текст ненужными культурологическими и археологическими терминами, явно рассчитывая на среднего читателя, а не на специально подготовленную аудиторию. Для обозначения предметов древнеегипетского быта она пользуется терминами, понятными для неспециалиста. Нечасто романистка употребляет древние названия, не найдя для них адекватного термина в современном английском языке: *qeres* (название мази), *ib* (название специального похоронного амулета). Так, о последнем говорится: «Этот амулет должен быть установлен в теле во время ритуальной очистки и бальзамирования, чтобы защитить сердце во время ритуального взвешивания, уравновесив его с пером богини истины Маат» [150, с. 173].

Много внимания уделяется именно одежде персонажей. То, как одевается то или иное лицо, подчеркивает его общественный статус, состояние, вкус. На протяжении повествования в рамках одного романа можно увидеть, как один и тот же герой предстает в зависимости от ситуации в разных одеяниях. Так, для выхода к праздничному обеду в кругу семьи слуга Зар приносит Мерену «широкий воротник, передник и браслеты, состоящие из тысяч крошечных лазуритовых, золотых и бирюзовых бусинок» [152, с. 46]. Собираясь же на официальный прием, сыщик надел «широкий бирюзовый воротник, отделанный бусинами из слоновой кости и бронзы, передник со сложными складками и декоративный кинжал» [152, с. 237]. Мужская одежда древних египтян, как подчеркивает Линда Робинсон, хоть и не отличалась разнообразием, но все же позволяла варьировать внешний вид за счет отделки материала и украшений.

Особенной пышностью выделяются одеяния фараона. Вот Тутанхамон во время приема хеттского посла, восседающий на «эбеновом с золотом троне, с двойной короной Верхнего и Нижнего Египта на голове. Несмотря на свои четырнадцать лет, он нес

тяжелое золото, ляпис-лазурь, карнеол и бирюзу своего царского костюма так, словно это было обычное некрашеное полотно» [153, с. 22]. Для проведения торжественного религиозного ритуала царь-мальчик оделся как подобает главе жреческой коллегии: «Он был одет в белое полотно - ритуальный цвет чистоты и святости. Имел расшитый серебром и золотом головной платок, браслеты, ожерелья, передник и диадему в виде урея – все из чистого золота. Плоть бога была золотой, цвета побеждающей вечности и солнца» [153, с. 222]. Очевидно, что, как и Элизабет Питерс, Робинсон использует египетскую иконографию, в частности, широко известные портреты Тутанхамона, найденные в его гробнице.

Подобно автору романов об Амелии Пибоди и Полу Догерти, писательница обращается и к древнеегипетским текстам, которые служат ей не столько для аллюзий, сколько для того, чтобы подчеркнуть интеллект сыщика, хорошо знакомого с памятниками литературы. Это лишний раз оттеняет рефлексивный характер героя, склонного к размышлениям, воспоминаниям, мечтательности. В то же время осмотр библиотеки убитого, например, кое-что говорит о личности жертвы, помогая следователю понять ее. «Мерен был занят сортировкой свитков с документами, находившихся на полках. Один ряд был представлен любительскими копиями глав из «Книги Мертвых». Другой состоял из различных теологических трактатов о главных богах – Ра, Осирисе, Исиде, Горе и Сете, а также Амоне. Он нашел книгу, принадлежавшую Рахотепа, с историей тяжбы Гора и Сета наряду с неполным набором комментариев, предназначенных для принца Ахирама» [151, с. 133]. Этот последний документ, посвященный борьбе за власть двух богов, явно намекал на властолюбие принца Рахотепа, лелеющего планы узурпации престола.

Полифункционален эпизод из романа «Пожиратель душ», где Мерен работает в библиотеке. С одной стороны, эта сцена напрямую связана с сюжетом произведения. Сыщик, расследующий загадочные преступления, совершаемые жутким монстром, обращается к справочной литературе в надежде получить ключ к разгадке тайны. Он разворачивает свиток с «Книгой Мертвых», рассматривая знаменитую сцену взвешивания душ на суде у Осириса. На ней изображены шакалоголовый бог Анубис рядом с весами, бог с головой ибиса Тот, записывающий приговоры в Зале Суда. И рядом

с ними чудище, иероглифическая надпись возле которого гласила: «Амма, Потрошительница». «Она была составлена из трех смертоносных животных – крокодила, в челюстях которого погибло так много египтян; льва, чьи когти разрезали плоть, как будто бы это была мякоть дыни; гиппопотама, гигантского ужаса вод, могущего сокрушить жертву, сделав ее еще более плоской, чем лист папируса, который он топчет. Этот демон, прячущийся возле весов, готов пожрать всех, чей голос не был оценен как правдивый» [153, с. 198–197].

Мерен, как любой из египтян, страшится суда Осириса и боится демонов, обитающих в загробном царстве. Закрыв глаза, он явственно представляет, как монстр с рисунка оживает, обрастая плотью. «Желтые влажные зубы, вонючее дыхание. Он знал боль от львиных зубов, до сих пор ощущая их на своих ребрах. Жуткие до обморока, рваные белые линии на его коже напомнили ему о той смертельной агонии, которую испытал, когда львиные когти раздирали его плоть. Как они рвали кожу и мускулы» [153, с. 197]. Подчеркивается острый драматизм момента, предшествующего последней схватке с противником. Может ли смертный человек противостоять выходцу из преисподней? Герой сомневается в этом, однако не может не выполнить свой долг, доведя до конца миссию, возложенную на него фараоном.

Романистка явно полемизирует с мыслями, высказанными по поводу картинки страшного суда и фигуры Аммы Барбарой Мертц: «Маленькие картины с изображением зала суда всегда включают фигуру чудовища под именем “Пожиратель душ”. Само это имя говорит, какую роль выполняет монстр; иногда ему так не терпится сделать свое дело, что он, пуская слюни, встает на задние лапы. Мне это чудовище даже немного симпатично, и я не думаю, что египтяне принимали его всерьез. Даже на тех картинках, где оно сидит спокойно, следя голодными глазами за своим потенциальным обедом, человек улыбается и кланяется, полностью убежденный в том, что суд вынесет решение в его пользу» [34, с. 455]. Не так все было просто, считает Линда Робинсон. Ведь зачем-то писали египтяне охранительные заклинания против Пожирательницы.

Помимо этого данный эпизод служит и для расширения пространственно-временного контекста. Перед тем, как взять в руки

папирус с «Книгой Мертвых», Мерен перебирает и другие свитки, написанные в глубокой древности и не так давно. Вот перед ним записи, сделанные “на двенадцатый день разлива” во времена фараона Снофру – основателя IV династии, жившего более тысячи лет назад. Или написанное в «первый год» Секененра, который правил за двести лет до описываемых событий. Становится очевидным, что история Египта и его государственности уходит корнями в глубокую древность. И тогда жили люди, которых волновали почти такие же проблемы, как и сейчас Мерена. Не прерывается нить духовного и культурного наследия великой страны.

Одной из несомненных удач романистки в воспроизведении местного колорита стала попытка стилизации разговорного языка персонажей. «Как герои в романах о средневековье клянутся христианскими святыми, герои Робинсон восклицают: «Клянусь сиськами Хатхор»; о Египте говорят, как о «Двух Землях» (отражение додинастического разделения на Верхний и Нижний Египет), говорят о состоянии своего Ка (души) и боятся ночей в пустыне, поскольку там живут злые духи неприкаянных древних покойников. Робинсон также использует метафоры, соответствующие времени и месту. Подозреваемые дрожат, как папирус на северном ветру; злые женщины сравниваются с кобрами; человек, проводящий допрос, такой же настойчивый, как гусь после полета» [148, с. 15].

3.2. Структура воссоздания характеров: жанровые признаки

Жанровая специфика массового исторического триллера не предполагает точной реконструкции характеров людей давно минувших эпох. Здесь гораздо важнее перипетии сюжета, сопряженного с поисками преступника, разгадкой криминальной тайны. И все же авторы лучших ретродетективов пытаются создать таких героев и второстепенных персонажей, которые если и не становятся образцами художественного исследования психологии представителей древней цивилизации, то, по крайней мере, не являются и анахронизмами, механически перенесенными в прошлое нашими современниками, переодетыми в исторические костюмы. К таким относятся и анализируемые нами романы Лорен Хени и Пола Догерти.

Части сериала Хени объединены сквозными действующими лицами, что является типичным признаком массовой литературы. Главную роль здесь играет молодой начальник полицейских-меджаев лейтенант Бек, которому помогают младшие по чину подчиненные: сержант Имсиба, писец Хори, рядовые Пашенуро, Касайя, Руру. На наш взгляд, образ главного героя – самая большая удача Хени. Он вышел живым и полнокровным, но, главное, не противоречащим описываемой эпохе, даже типичным. Именно таким и мог быть молодой египтянин его возраста и социального положения.

Беку немногим больше двадцати лет. В его внешности нет ничего примечательного. «Он был широк в плечах, с рельефной мускулатурой <...>. Волосы, густые и прямые, были подстрижены по военной моде до мочек ушей. Кожа темно-бронзового цвета» [106, с. 4]. Из биографии героя, которую можно реконструировать по обрывочным данным, узнаем, что он пусть и не достаточно знатен, однако и не из совсем захудалого рода. Его отец придворный медик в Уасет, а сам молодой человек до прибытия в Вават служил в элитарных военных частях – был лейтенантом колесничих. После скандального происшествия с погромом в одном из столичных домов удовольствий, где Бек сильно избил сына высокопоставленного вельможи, юношу разжаловали и сослали в приграничье. Итак, обычная судьба. Нескольким неестественным является то, что герой, столичный житель, почти совсем не вспоминает дом, не тоскует по родным и прежнему образу жизни. Практически не интересуется он и политикой, придворными сплетнями и вестями из-за границы. И одновременно не живет замкнуто, отгородившись от новых сослуживцев. Вместе с ними пирует, посещает увеселительные заведения и т.п.

Бек заметно отличается от своих родовитых коллег - судьи Амеротке и Мерена (персонажа Линды Робинсон). Те в большей мере аналитики, осмысливающие данные, раздобытые помощниками. Герой Лорен Хени находит улики самостоятельно и при этом часто оказывается на грани гибели. За ним постоянно охотятся преступники, видящие в Беке достойного соперника. В романах цикла присутствуют динамичные сцены погонь и поединков, что является одним из элементов поэтики «крутого детектива». Но та-

ковых эпизодов немного. В целом сюжет развивается линейно, плавно и неспешно, как сама жизнь в провинции.

Несмотря на свою молодость, лейтенант успел завоевать репутацию удачливого сыщика, и потому начальство то и дело отправляет его с ответственными поручениями в соседние крепости. У Бека острый ум, и он имеет достаточно здравого смысла, чтобы в случае необходимости подыграть вышестоящим, польстить или промолчать, когда не следует высовываться. Но сыщик также достаточно тверд и силен, чтобы противостоять давлению власть имущих и взять ведение дела в собственные руки, если от этого зависит успех миссии.

Он неплохо разбирается в людях и, главное, пытается понять причины, побудившие того или иного человека совершить преступление. Обладая необходимой властью, Бек никогда не злоупотребляет ею, не прибегает к крайним методам расследования (шантажу, запугиванию, пыткам, истязаниям). Мало того, полицейский помогает некоторым свидетелям и пострадавшим, хотя это и не входит в его компетенцию. По сути, перед нами тип провинциального шерифа, хорошо знающего своих подопечных, заботящегося о них. За это окружающие платят ему уважением, с пониманием относясь к выполняемой Бекком миссии и по мере своих сил помогая лейтенанту.

Для манеры Хени характерно довольно подробное описание даже эпизодических лиц, чтобы на каждого могла пасть тень подозрения то ли в совершении самого преступления, то ли в пособничестве ему. При этом сюжетные схемы ее детективов однотипны. Есть труп и четко очерченный круг подозреваемых (четыре или пять). Сыщик знакомится со всеми ними, постепенно собирая недостающие данные и отменяя одного за другим, пока, наконец, в поле зрения не остается настоящий злодей.

Несмотря на сравнительно большое количество помощников, работающих под началом Бека, колоритных, броских личностей среди них нет. В то же время из числа персонажей второго плана заметно выделяются женские образы: вдова коменданта Нахта, Аззия, содержательница дома удовольствий в Буэне, Нофери, дочь губернатора Джехути, Хавет. Это энергичные, деятельные, привыкшие во всем полагаться на собственные силы особы. По уму и инициативности они мало в чем уступают мужчинам, благо осо-

бенности древнеегипетской цивилизации позволяли женщине проявлять себя во многих сферах жизни.

Романы Пола Догерти значительно в большей степени подходят под определение исторического жанра, поскольку помимо конкретной страны и эпохи, а также воспроизведения местного колорита здесь присутствуют и известные исторические фигуры, действующие рука об руку с вымышленными персонажами: женщина-фараон Хатшепсут, ее любовник и главный архитектор Сенмут, великий визирь Рахимер и некоторые другие.

Как и в книгах Хени, в центре повествования находится сыщик и его помощники, расследующие разнообразные преступления, совершаемые против Маат. Судья Амеротке, как сообщил в одном из своих интернетовских интервью писатель, личность реальная, действительно жившая во времена Хатшепсут. Однако считать героя историческим образом в полном смысле этого слова вряд ли уместно. Он, несомненно, собирательный персонаж, в котором слились черты как самого конкретного прообраза, так и других лиц, среди которых главное место занимают упомянутый Догерти в авторском послесловии к «Убийцам Исиды» судья Панеб, расследовавший во времена Сети II преступления, совершенные великим визирем [90, с. 304], а также чиновник Пасер, живший при Рамсесе IX и раскрывший громкое дело о расхищении царских гробниц [33, с. 327–329].

Есть в Амеротке и ряд черт, позволяющих говорить о том, что среди литературных источников этого образа был герой романов Роберта ван Гулика судья Ди. Зачастую Догерти как бы полемизирует с голландским романистом, противопоставляя своего судью созданному Гуликом. Так, мы ни разу не встречаем описания внешности Ди Женьцзе. Ван Гулик упоминает о семье своего героя, однако сцен, показывающих его в личной жизни, чрезвычайно мало. Ди практически не имеет свободного времени, всецело отдаваясь работе, государственной службе.

Амеротке изображается в различных сферах жизни. Прежде всего, Догерти дает портретную характеристику героя: «Амеротке, главный судья Фив и верховный судья Египта, друг фараона, член ближнего царского круга, восседавший на своем судейском кресле, был высоким, суровым мужчиной с глубоко посаженными глазами, острым носом и пухлыми, плотно сжатыми губами. Амеротке

был одет в белоснежное платье и сандалии такого же цвета, символизирующего чистоту. Его шею охватывала золотая с бирюзой пектораль, изображающая богиню Истины Маат, стоящую на коленях перед ее отцом Ра» [87, с. 17]. Показав при первой встрече с судьей его портрет, автор не ограничивается этим. По ходу действия он неоднократно возвращается к гардеробу Амеротке, говоря о том, в какие именно одеяния переоделся герой. Уделяется внимание его мимике, душевному состоянию. Таким образом, перед нами динамический портрет, явно тяготеющий к психологическому.

Характерно и то, что Догерти немало места уделяет показу судьбы в семейном кругу. В принципе, это не совсем типично для детективного жанра, который отдает предпочтение фигуре сыщика-одиночки (особенно в качестве сквозного персонажа цикла), не стесненного рамками семьи. Инвестигатор - счастливый семьянин встречается крайне редко. Наиболее удачным примером такого рода является комиссар Мегре у Жоржа Сименона. Однако для Догерти воспроизведение не просто личной, а именно семейной жизни героя имеет немаловажное значение. Причем не столько в плане сюжетном, сколько в целях исторического нравоописания. «Искусство Древнего Египта, - указывает Д. Уайт, - наглядно демонстрирует, что узы, связывающие мужа, жену и их детей, были очень прочными. Как правило, на фресках и скульптурах мужья сидят рядом с женами в непринужденных позах, как будто отдыхая. Очень часто муж нежно обнимает жену за плечи, а ее ладонь доверчиво лежит на его руке. За исключением этрусков, ни одна другая древняя цивилизация не изображала столь явно любовь и привязанность, связывающие мужа и жену» [64, с. 165].

Не удивительно, что Амеротке чрезвычайно высоко ценит своих близких, порой ставя их выше долга и даже самих богов. Статуя богини Маат, находящаяся в его официальной приемной, напоминает судьбу о собственной супруге Норфрет. И когда он молится, то «не может понять, кому именно поклоняется – богине ли, жене или им обеим» [88, с. 20]. Вообще же религиозные взгляды героя отличаются своеобразием. Его отношение к вере несколько не вяжется с представлениями о характере древнего египтянина. Амеротке скептически относится ко многочисленному пантеону Та-Кемета. Из всех богов и богинь он выделяет разве что Маат, да

и то лишь потому, что служит делу восстановления Истины. Подобные идейные шатания необычны, но в целом соответствуют духу той бурной эпохи, внесшей сумятицу в умы людей, подвергшихся серьезному потрясению. Если боги допустили, чтобы на трон фараонов взошла женщина, то поневоле возникает сомнение в их прозорливости, последовательности и всемогуществе. Именно с этого времени начинается период духовных исканий, закончившийся религиозной реформой Эхнатона.

«Амеротке, - формулирует жизненное кредо своего героя Догерти, - старался жить в правде. Любил свою жену и двух сыновей, Яхмоса и Курфея. Стремился не быть напыщенным или гордым. <...> Пытался всегда говорить правду, но иногда это бывало трудно» [88, с. 20]. Затруднения связаны, прежде всего, с тем кругом людей, к которому принадлежит сам судья и где совершается большинство злодеяний, расследуемых героем. По своему высокому положению Амеротке не обязан рассматривать все уголовные и гражданские дела, совершаемые в столице. Для этого имелись судьи более низкого уровня. Этим он отличается от судьи Ди, в должностные обязанности которого входили «вопросы налогообложения, официальная регистрация всех рождений, смертей и браков, равно как и решение всех судебных тяжб» [22, с. 244]. Египетский страж закона расследует преимущественно преступления чрезвычайного или конфиденциального характера. А именно те, которые совершены представителями высших сословий государства: жрецами и вельможами.

В этом противостоянии герой выступает отнюдь не пассивным созерцателем. Действительно, часть своей работы он проделывает у себя в кабинете или зале судебных заседаний, поручая сбор улик помощникам. Однако и ему самому нередко приходится участвовать в следственных действиях. Осматривать места преступления, изучать вещественные доказательства, исследовать трупы убитых и т.п. Порой случается применять и воинское искусство, вступая в открытое противоборство с наемными убийцами. Но все же основная борьба проходит на духовном уровне. Преступники, с которыми приходится сталкиваться правоохранителю, как правило, люди незаурядные. Большого ума и не меньшей хитрости и изворотливости. И при этом занимают такие посты, что ошибиться в обвинении нельзя. Промех может стоить карьеры, а

то и самой жизни. Примечательно то, что и противники видят в Амеротке достойного соперника. Они сражаются с ним до самого конца, но всегда умеют признать поражение и не испытывают к судье личной неприязни. Тот выполняет свой долг.

У судьи, как и у Бека и Мерена, есть круг доверенных помощников, активно участвующих во всех расследованиях. Это личный слуга Амеротке карлик Шафойя, писец Пренхой, начальник стражи храма Маат Асурал. Их функции в повествовании гораздо значительнее, чем у аналогичных персонажей из цикла Лорен Хени. Помощники не только способствуют сыщику в поисках истины, но и играют ключевые роли в сюжете, а также служат для воспроизведения местного колорита, представляя различные слои древнеегипетского общества. Каждый из них обладает чертами и повадками, характерными для его профессии.

Наиболее показательна в этом плане фигура Шафойи. Карлики вообще очень ценились и занимали заметное место в придворных кругах Древнего Египта. Они упоминаются в письменных памятниках, их изображения встречаются на рельефах. Так, в письме фараона Пепи II (VI династия) к путешественнику Хирхуфу шестилетний повелитель сообщает, с каким восторгом воспринял он известие о том, что подданный «привез из страны духов карлика»: «Приезжай сразу же на север ко двору и привези с собой этого карлика, живого, здорового и веселого. Когда он поднимется с тобой на корабль, назначь достойных доверия людей, которые будут рядом с ним с каждой стороны корабля, заботясь о том, чтобы он не упал в воду. Когда он спит ночью, назначь достойных доверия людей, которые будут рядом с ним в его палатке – и проверяй их по десять раз за ночь. Ибо мое величество желает видеть этого карлика больше, чем произведения Синая и Пунта!» [33, с. 111]. Образ Шафойи, несомненно, восходит к этому известному документу.

Карлик в свое время сам пострадал из-за судебной ошибки. Он был кожевником и его несправедливо обвинили в преступлении, которое тот не совершал, а в качестве наказания отрезали нос. Впоследствии Амеротке расследовал это дело, выяснил, что карлик невиновен и в качестве компенсации взял его к себе в дом. Судья находил своего слугу «очаровательным», так как «Шафойя был подобен хамелеону. Он мог выглядеть то как герольд верховного

судьи, то как заправский жулик, торгующий фальшивыми лекарствами и амулетами» [88, с. 17]. Эта двойственность образа постоянно подчеркивается автором то в описаниях одежды карлика, то в рассказах о его проделках. Маленький человечек вносит в повествование струю комизма, необходимую для разрядки напряжения. Принимая во внимание некий карнавальный элемент, присутствие которого мы отметили в романах Догерти, можно сказать, что Шафойя выступает здесь в роли Арлекина, слуги-пройдохи. Антиподом же его, своеобразным Пьеро, является несколько мечтательный и меланхолический писец Пренхой, постоянно донимающий всех рассказами о своих «необыкновенных» снах.

Образы реальных исторических лиц у Догерти неравнозначны. Наиболее удачно, на наш взгляд, вышла в цикле женщина-фараон Хатшепсут. Трактовка этого замечательного персонажа древнеегипетской истории во многом совпадает с оценкой, данной царице Барбарой Мертц. В целом она довольно положительная. Хатшепсут не выставлена в неприглядном свете в качестве властолюбивой и развратной особы, самовольно узурпировавшей царскую власть. Все ее поступки объясняются юным возрастом и влиянием фаворита Сенмута.

Перед читателем предстает двадцатилетняя девушка с еще не окончательно сформировавшимся характером. Из-под пышных нарядов и царских корон, ритуального макияжа то и дело выглядывает ее подлинная сущность. Хрупкая и нежная красавица, оказавшаяся на вершине власти и ставшая живой богиней. Таковой ее описывают и ученые-египтологи: «Она была красива, разумеется; все великие царицы красивы. Статуи, которые мы имеем, не дают нам представления о ее реальной внешности. <...> Поскольку она была египтянкой, мы можем допустить, что Хатшепсут была стройной и изящной, с маленькими ручками и ножками; вероятно, смуглой, с черными волосами и слегка раскосыми черными глазами» [33, с. 174].

Хатшепсут бывает по-детски игривой и наивной, даже капризной. Показательна в этом отношении сцена из романа «Анубис-убийца», в которой Амеротке дают аудиенцию в дворцовой купальне. Нимало не стесняясь, царица предстает перед своим подданным обнаженной, слегка дразня его и вызывая ревность у присутствующего здесь же Сенмута. Но минутный порыв прохо-

дит, и она, вновь превращаясь в повелительницу великой страны, проявляет подлинную государственную мудрость и царственное великодушие. Первые шаги в управлении державой даются ей нелегко. Фараон считает, что «политика подобна Нилу», в ней «так много скрытного» [88, с. 51]. Государыне приходится преодолевать сопротивление жречества и вельмож, ломать веками устоявшиеся стереотипы и представления о царской власти.

Будучи формально главой судебной власти, Хатшепсут, как показывает романист, живо интересуется ходом расследования преступлений. Она не только присутствует на судебных разбирательствах, но и часто приглашает к себе Амеротке, чтобы выслушать доклад по тому или иному вновь открывшемуся обстоятельству. Порой фараон даже выдвигает свои собственные версии, не уставая подчеркивать, что это лишь ее частное мнение и она «не вмешивается в судебные дела» [87, с. 74]. Судье ничего не остается, как терпеть, но при этом он дает себе слово тотчас же уйти с поста, если царица начнет оказывать давление на правосудие. Амеротке не желает, чтобы все над ним смеялись, говоря, что судью можно легко купить и продать. Следует отдать Хатшепсут должное, что она и впрямь не злоупотребляет властью, хорошо разбираясь в людях и уважая принципы стража порядка.

Первый министр и любовник царицы Сенмут во многом уступает своей госпоже. В изображении Догерти нельзя узнать человека, который, более двадцати лет находясь рядом с тронном, по сути и сделал из Хатшепсут то, чем она прославилась в истории. Главного архитектора Египта, строителя величественного храма Дейр-эль-Бахри и ряда других памятников, осмелившегося соорудить себе гробницу подле Долины Фараонов. «Человек разнообразных талантов, - говорится о нем, - имеющий власть подле трона. Гладкокожие, тщательно покрашенные придворные хихикали, прикрыв руками рты, по адресу Сенемута; они расценивали его как выскочку, и он на самом деле был им. Строитель, немного солдат, немного политик; придворное остроумие насмешливо прозвало его «Каменотесом» [88, с. 48]. Романист представляет его невыразительным, хоть и могущественным сановником, ревнующим повелительницу к любому представительному мужчине и заботящимся лишь о том, чтобы развлечь царицу и развеяться самому. На этой почве у министра не раз происходят мелкие столкно-

вения с Амеротке, более сурово трактующим обязанности верно-подданного и государственного чиновника. Но, в принципе, врагами они не являются. Наоборот, фаворит царицы всячески содействует судье, служа своеобразным проводником в те места, куда даже со своим высоким саном Амеротке проникнуть не в состоянии.

Говоря о тех принципах, которыми она пользуется при реконструкции исторических характеров, Робинсон указывает на то обстоятельство, что «данные о Древнем Египте не дают нам представления о личности и индивидуальных характеристиках людей. Египтяне не вели дневников или, по крайней мере, они до сих пор не были обнаружены. Их занимали вещи неизменяемые, идеальные, существующие вечно. Так, в их гробницах мы видим картины идеальной жизни; естественно, никто бы не стал воспроизводить в своей могиле негативные вещи о самом себе. Так что если вы читаете о каком-либо конкретном фараоне или любом древнем человеке, помните, что 90 % всего этого – авторский вымысел. <...> Я использую то, что знаю о древнеегипетских ценностях, идеалах, законах и обычаях. Например, египтяне уважали старших, так же как и в большинстве преиндустриальных культур. Они ценили честность, интеллект и творчество. У них были “заповеди” против убийства, обмана и воровства. Я также использовала древнеегипетские документы – письма, записи и надписи на монументах и т.п. Именно из их писем открывается индивидуальность. Кроме того, как антрополог, я знала о том, что есть общечеловеческие черты, свойственные всем культурам» [178]. Писательница приходит к тому же, что и авторы классического исторического романа выводу о сравнительно небольших отличиях древних людей от наших современников.

В центре цикла находятся образы вымышленных героев – господина Мерена, являющегося судейским чиновником высокого ранга, личным другом и «глазами и ушами» юного царя Тутанхамона, его приемного сына Кайзена, помогающего отцу расследовать дела, а также дочерей Бенер и Исиды.

Главный герой не имеет реальных исторических прототипов. «Давно, - вспоминает романистка, - читая работы по египтологии, я натолкнулась на упоминание о том, что фараоны имели конфиденциальных агентов, именовавшихся «глазами и ушами фарао-

на». Эта информация отложилась в моем уме и впоследствии пригодилась, когда я обдумывала серию древнеегипетских детективов» [178].

Мерен – вдовец тридцати четырех лет, имеющий трех родных дочерей: Тефнут, Бенер и Исиду, а также приемыша Кайзена, сына плотника, купленного сыщиком на рынке рабов. Несколько лет назад во время родов скончалась его жена Сит-Хатор, и Мерен бережно хранит память о ней, не желая связывать себя узами нового брака, на чем настаивают родственники, постоянно подыскивающие ему выгодную партию. Всю свою энергию еще совсем нестарый герой тратит на расследование уголовных преступлений.

«Теоретически, - указывает Рита Риппето, - фараон был лично ответственен за осуществление всего правосудия в Египте, так как любое преступление было оскорблением богини Маат. На деле же большинство преступников наказывалось на уровне деревенского суда, магистрата или граждан. Робинсон выстраивает свои романы вокруг преступлений, которые привлекают внимание Мерена своими необычными обстоятельствами или, возможно, имеют политическую окраску» [148, с. 14]. Герой – сыщик-любитель. Свою деятельность на ниве расследований он совмещает с основным занятием, являясь одновременно начальником полка царских колесничих. Но поскольку Египет в настоящее время не ведет военных действий, Мерен может полностью сосредоточиться на уголовно-полицейских занятиях.

Как верно подчеркнула Р. Риппето, сыщик расследует не все дела, а лишь те, которые кажутся ему необычными. То есть, как и герои классического детектива (Шерлок Холмс, Пуаро), он занимается лишь тем, что ему по душе или что поручено высшей властью (за исключением смертей своих родственников, произошедших во время его отпуска в имении Бахт). Методы ведения им следствия также мало чем отличаются от приемов, используемых его коллегами из более близких к нам времен. Это те же осмотр места преступления со сбором вещественных доказательств, допросы свидетелей, поиск улик, изобличающих преступника, исследование прошлого жертвы и т.п.

Есть и специфические приемы, характерные для конкретной эпохи и страны. На некоторые из них намекает Мерен в разговоре с Тутанхамоном (роман «Убийство во владениях Анубиса»). Гово-

ря о том, что преступление «связано со священным местом и затрагивает жрецов», сыщик сомневается, должен ли он «хватать подозреваемых и бить их в надежде обнаружить преступника». На что мальчик-царь накладывает строжайший запрет, считая, что «бить жрецов неразумно» [150, с. 11–12]. Но отнюдь не всегда Мерен действует столь осторожно. При других обстоятельствах «Глаза и уши фараона» отнюдь не колеблется в применении мер устрашения. В «Убийстве на празднике веселья» он сажает под арест родного брата, подозревая того в причастности к смертям Анхай и Сеннефера, а в отношении красавицы-вдовы Бентанты, прочимой ему в супруги, даже применяет пытки. Ему не хочется этого делать, вся его душа противится принятию такого решения, однако сыщик понимает, что иначе поступить нельзя. Истина должна торжествовать любой ценой.

Эта проблема - вопрос о цене за правду становится одной из центральных в деятельности Мерена. Зачастую в его руки попадает материал, способный взорвать шаткое равновесие, воцарившееся в египетском обществе вместе с восхождением на трон Тутанхамона. Сложная обстановка, связанная с недавними потрясениями, вызванными реформами Эхнатона, не позволяет сыщику обнародовать некоторые данные его расследований. Только фараон может решить, предавать ли их огласке. С другой стороны, Мерен вполне способен скрыть часть истины, если это связано с некими этическими проблемами или напрямую не наносит вреда делу восстановления Маат – Высшей справедливости. Так, он утаивает выплывшие во время следствия подробности о половом бессилии кузена Сеннефера и о том, что кузен Джет некогда покончил с собой из-за противоестественной страсти к нему, Мерену, так как это может повредить посмертной репутации его двоюродных братьев.

И сам сыщик также имеет собственных «скелетов в шкафу», тайны, которые не дают ему покоя. Он постоянно вспоминает о своих родителях. Его отец, Амосис, был жестоким человеком и при жизни редко хвалил сына. Мать же всегда пыталась угодить отцу и того же требовала и от Мерена. Однажды отец разбил его игрушку (деревянного бегемота), потому что она лежала не на своем месте. Когда Мерену исполнилось двенадцать лет, он понял, что не уважает своих родителей. Необузданный нрав отца настроил против него Эхнатона и стоил ему жизни. Мало того, под жестокий

удар попали многие родственники Амосиса. Была уничтожена семья кузена Эбаны, которому самому едва удалось бежать. В пыточный подвал угодил и Мерен.

Сцена пыток, которым его подвергал Эхнатон, неоднократно вспоминается сыщиком на протяжении всего цикла. Не оттого ли он сам нечасто практикует допросы с пристрастием, что на собственном опыте испытал подобный ужас? И понял, что любой, даже самый цельный и невинный человек может изменить своим принципам под кнутом. Как сделал это Мерен, отрекшись от старых богов в пользу Атона и получив частичное прощение фараона-еретика, так до самой своей кончины и не поверившего полностью в искренность раскаяния сына Амосиса. Сыщик испытывает чувство глубокой вины перед Эбаной, не покривившим душой и из-за этого потерявшим жену и ребенка.

А еще он виноват перед самим Эхнатоном. Потому что бросил его в трудную минуту, убыв из столицы по приказу Эйе. Уехал, хотя и подозревал, что против царя-отступника готовится заговор. Каков бы ни был фараон, его деяния не вправе судить простой смертный. Дело подданного защищать своего божественного владыку до последнего вздоха. Невольно вспоминается коллизия древнеегипетской повести о Синухете, герой которого точно так же сбежал из Египта, предав старого царя и не выполнив долг перед новым, а затем всю жизнь каялся, ища возможность исправить содеянное. Мерен также пытается загладить свою вину, исто-во служа юному Тутанхамону и одновременно оберегая останки Эхнатона и разыскивая убийц Нефертити. Это становится для него делом чести.

Несмотря на некоторую модернизацию характера героя, проявившуюся, по мнению некоторых критиков и читателей, как раз в излишнем психологизме и рефлексии, в целом образ Мерена соответствует тому, что известно о жителях Древнего Египта из дошедших до нас многочисленных источников. Прототипом для него могли послужить и уже упоминавшийся Синухет, и обреченный царевич из одноименной сказки, и следователь Пасер, занимавшийся делом о разграблении Фиванского некрополя во времена Рамсеса IX, свидетельства чего дошли до нас в документах того времени [33, с .327–329].

Кайзен – типичный для классического детектива помощник сыщика-интеллектуала, выполняющий за него большую часть розыскной работы (как доктор Ватсон при Шерлоке Холмсе или, скорее Арчи Гудвин при Ниро Вульфе). «Из-за своего низкого происхождения он вынужден постоянно бороться с робостью, испытываемой им при виде знати. Но это его низкое происхождение дает ему преимущество при допросах свидетелей и подозреваемых, которые молчали бы от страха или бессвязно лепетали, допрашивай их господин Мерен, офицер фараона» [148, с. 14]. Юноша менее стеснен многочисленными придворными условностями. Не так широко известный, как его приемный отец, он в любую минуту может снять форму царского колесничего и, переодевшись в простонародное платье и назвавшись вымышленным именем, собирать улики в таких местах, где появление высокопоставленного чиновника вызвало бы панику (например, в борделе или воровском притоне).

Положение приемного сына друга фараона ставит молодого человека в обществе намного выше, чем любого другого офицера его лет. Не случайно ему поручаются конфиденциальные задания вроде эскортирования саркофагов Эхнатона и Нефертити к новому месту захоронения, поручаются допросы лиц царской крови и представителей высшего жречества. Романистка сама понимает исключительность ситуации, в которой оказался Кайзен. Не случайно юношу то и дело пытаются поставить на место люди, знающие о подробностях его происхождения. Но и для самого парня его прошлое становится тем же «скелетом в шкафу», что и для Мерена. Как сыщику неприятно вспоминать о родителях и преданном Эхнатоне, так и Кайзена мучат мысли о собственном отце, выставившем мальчика на продажу на рынке рабов.

Время от времени участвует в делах отца и Бенер. Нельзя не согласиться со справедливым мнением исследователя, полагающего, что дочь Мерена «в частности, привлекает наш интерес как интеллектуальная молодая женщина, пытающаяся преодолеть ограничения, накладываемые ее средой. Некоторые могут усмотреть в этом неуклюжую попытку приписать современные феминистские понятия культуре, для которой они были бы чужеродными. Однако, автор, возможно, напоминает нам о том, что многие культуры имели индивидуальные особенности, не соответствующие сло-

жившимся о них представлениям, и речь идет как раз о такой цивилизации. Египетские женщины, между прочим, имели больше личной свободы и юридических прав, чем женщины во многих других несовременных культурах. Даже замужние женщины могли и были способны отстаивать собственные законные интересы в судебном порядке» [148, с. 16].

Во времена Среднего и Нового царств, пишет о положении древнеегипетских женщин Барбара Мертц, они «приобрели больше прав, чем на заре египетской истории. У них определенно были права на собственность; сохранились десятки юридических документов о покупке или приобретении имущества, в которых женщины распоряжаются домами и землей по своей воле, без ссылок на разрешение мужа или отца. Мисс Мюррей назвала такое положение вещей «продвинутым», и в этом Древний Египет стоял на несколько ступенек выше, к примеру, викторианской Англии. Слова Птахотепа о том, что муж не должен спорить в суде со своей женой, позволяют предположить, что еще в те времена жена имела равные с мужем права» [34, с. 85]. Высоко было положение замужней женщины, которую уважали как хозяйку дома и мать семейства.

Кроме Мерена и его ближнего круга в романах цикла действует еще масса вымышленных персонажей, представляющих различные слои древнеегипетского общества. Здесь и высшие сановники царского двора, и писцы, и военные, жрецы, ремесленники, чиновники, крестьяне, проститутки, деклассированные элементы. Среди них немало ярких и психологически достоверных типов, соответствующих описываемому месту и времени.

Характерной особенностью воссоздания местного колорита в романах цикла становится введение в повествование реальных лиц древнеегипетской истории, действующих наряду с вымышленными героями. Здесь таились определенного рода сложности. «В принципе, - считает Робинсон, - практически невозможно приписывать какие-либо индивидуальные характеристики древнему египтянину, как мы бы это сделали, например, с образом Генриха VIII английского. Читая что-то, написанное ученым или писателем, воспринимайте критично высказываемое ими мнение, что Эйе был тайным интриганом, проложившим себе путь к египетскому трону по трупам. В моих книгах единственным персонажем, кото-

рого можно было хоть как-то охарактеризовать, является Эхнатон. Однако вряд ли мы когда-нибудь обнаружим, что на самом деле руководило даже им» [178].

Фараон-еретик Эхнатон, брат царствующего государя, сыгравший определенную роль в судьбах Мерена, членов его семьи и многочисленных родственников, равно как и его супруга Нефертити, являются сквозными, хоть и не появляющимися во плоти персонажами цикла. Тень Эхнатона лежит на всем правлении юного фараона Тутанхамона, которого, несмотря на то, что владыка отменил все распоряжения своего предшественника, продолжают люто ненавидеть жрецы.

Судьба Нефертити, воспитавшей Тутанхамона, представляет собой историческую загадку, которую пытается разгадать Робинсон на протяжении трех романов («Пожиратель душ», «Пьющий кровь», «Истребитель богов»). «Мы не знаем того, что с ней случилось на самом деле, - размышляет писательница. – И даже если ее убили на самом деле, то вряд ли мы когда-нибудь это узнаем. Египтяне не любили говорить о скандалах в высших кругах. Что известно, так это то, что Нефертити занимает центральное место на рельефах, украшающих публичные места и храмы, начиная с того времени, когда ее муж, еретик Эхнатон, вступил на престол. <...> Затем, на двенадцатом году правления Эхнатона ее изображение исчезает со всех рельефов, памятников и надписей. Что с ней случилось? Никто не знает. Она могла просто отойти от дел, а могла и умереть. Но существует еще одна альтернатива» [178].

Изображая царя-мальчика и его двор, Линда Робинсон убедительно реконструирует напряженную атмосферу, сложившуюся в египетском обществе тех лет. Слуги традиционных богов Египта, возглавляемые жрецами Амона, плетут заговоры против владыки. В них втянуты ближайшие родственники царя: его молодая супруга Анхесенамон, визирь Эйе, военачальник Хоремхеб. словно пауки в банке, они борются за власть, пытаются уничтожить наивного и доверчивого Тутанхамона.

Образ этого исторического деятеля, о котором дошло очень мало документальных свидетельств, особенно удался писательнице. Тутанхамон у Робинсон, отмечает Р. Риппето, «является привлекательным персонажем. Автор изображает его в ранге живого бога, но при этом признавая за ним право на уважение и покор-

ность, положенные ему по статусу. Он представлен нормальным юношей, который тяготеет своими придворными обязанностями, находясь на высоком посту. Мерен – единственный человек, перед которым фараон может быть простым человеком, четырнадцатилетним мальчиком, которым он и является на самом деле. Слушая отчеты Мерена о преступлениях и их расследовании, он отдыхает от бесконечных мыслей о дипломатии, налогообложении, управлении и религиозных ритуалах» [148, с. 14].

«В лице Тутанхамона, - рисует его портрет романистка, - была видна красота его матери, великой и могущественной царицы Ти. Вместе с красотой он унаследовал ее большие темные глаза с длинными и густыми ресницами, отражавшие его Ка – слишком чувствительное для царя-бога» [153, с. 34]. Внешность явно навеяна знаменитой портретной маской из саркофага мальчика-фараона.

Перед нами предстает вполне сформировавшаяся личность молодого правителя, главной заботой которого является сохранение гражданского спокойствия в стране. Его интересуют не только международные отношения Египта, но и жизнь обычных подданных. Показателен в этом отношении факт, описанный в первом романе цикла, когда из всех проблем, предложенных Мереном его вниманию, Тутанхамон выбирает на первый взгляд незначительное происшествие – убийство писца в храме Анубиса. «Оскверненно место бальзамирования, - говорит царь своему главному сыщику. – Ты не думаешь, не считаешь ли, что души усопших находятся в смятении? Они опасаются, что не получают возродения» [150, с. 11]. Такой подход к проблеме типичен для древнего египтянина вообще и для фараона, как верховного жреца, заботящегося о чистоте культа, в частности.

Отказавшись следовать путем, предложенным Эхнатомом, вернув страну в лоно старой религии, Тутанхамон вместе с тем проявляет заботу о памяти умершего брата. По его приказу останки фараона-еретика и царицы Нефертити тайно переправляются из Ахетатона в Фивы, чтобы убереечь царские мумии от осквернения жрецами Амона или расхитителями гробниц (“Убийство на празднике веселья”). Владыка понимает, что тем самым он бросает вызов и без того озлобленным клерикалам, однако чувство долга перед предшественником и той, которая заменила ему мать, выше инстинкта самосохранения. Возможно, он действует столь бес-

страшно и безоглядно потому, что, несмотря на юный возраст, фараон осознает свое положение живого бога, сосредоточившего в руках светскую, юридическую, военную и религиозную власть. В романе «Пожиратель душ» есть сцена, когда Тутанхамон совершает обряд изгнания злого демона, происходящий накануне решающей встречи Мерена с серийным убийцей-психопатом. Сыщик, наблюдающий ритуал со стороны, поражен поистине божественным видом царя, молящегося за страну и людей, ее населяющих. И уже буквально через несколько страниц живой бог вновь превращается в обычного мальчишку, страстно желающего принять участие в погоне за пустынными разбойниками и канючащего эту «награду» у старшего друга.

Царь-мальчик далеко не идеализируется. Хоть Робинсон откровенно сочувствует и симпатизирует ему, памятуя о драматически коротком времени, отпущенном Тутанхамону для жизни и царствования, но понимает, что живой человек, воспитывавшийся в условиях, аналогичных тем, в которых рос ее персонаж, не мог быть положительным во всех отношениях. Это не соответствовало бы исторической правде. Юноша бывает и капризным, и даже деспотичным. Показательна здесь сцена приема хеттского посла, когда юный фараон не может сдержать своего презрения к чужестранцу и врагу и публично унижает того, показывая, кто истинный хозяин в Та-Кемете. «Тутанхамон опустил руку. При этом массивные золотые браслеты зазвенели. Он вытянул вперед ногу в золотой сандалиии.

- Мое величество может быть и молодо, но я живой бог, повелитель Египта, сын Аменхотепа Великолепного, потомок Тутмоса Завоевателя. Мои величественные предки уже правили этой империей в то время, когда твои еще пасли коз у себя в любимых горах. И вообще, мне надоело слушать козлиное бляенье этой падали.

- Каройя! – вскричал фараон. – Почему этот варвар, эта иностранная чума, не имеющая ни малейшего представления о манерах, все еще стоит на ногах?» [153, с. 27].

С сочувствием следит читатель и за семейными проблемами юноши. Узнав о предательстве Анхесенамон, вступившей в переписку со злейшим врагом Египта, царем хеттов, и попросившей последнего прислать ко двору своего сына, чтобы тот стал ее му-

жем и новым фараоном, Тутанхамон приходит в отчаяние. Он не знает, как поступить в данной ситуации, ведь его приход к власти был связан с женитьбой на дочери Эхнатона (престолонаследование в Египте шло по женской линии). Начав бракоразводный процесс, царь может подорвать и без того зыбкое равновесие, наконец-то установившееся в государстве. Проблема эта становится сквозной для всего цикла. Супруги то ссорятся, то мирятся, и на этом играют представители различных партий при дворе.

Анхесенамон выступает в цикле как однозначно отрицательный персонаж. «Она относилась к тому типу женщин, - описывает ее автор, - при появлении которых рот мужчины превращался в пустыню. Но она также была из той породы, которая отказывалась воспринимать что-либо новое. То, что она уже знала, считалось ею столь же священным, как и иероглифы на стенах храма, и она не желала меняться вне зависимости от того, какие бы новые знания ей ни были предложены» [153, с.222–223]. Их брак с Тутанхамоном, как это показывает Робинсон, изначально был несчастливый и обречен на неудачу. Царица старше фараона и уже успела побыть замужем за собственным отцом Эхнатомом. Не здесь ли кроется причина драмы? Ведь все, кого так или иначе коснулась тень фараона-еретика, становятся словно прокляженными, отверженными. А царица дольше всех членов «ближнего круга» Аменхотепа IV находилась подле него.

Сложен и противоречив образ Эйе. «Брат Великой царицы Тии, жены Аменхотепа Великолепного, - описывается он через восприятие главного героя, - визирь создал себе репутацию в Стране Двух Земель благодаря своему искусству политика. Еще большую известность он получил потому, что пережил правления Аменхотепа Великолепного, Эхнатона, Сменхкара и нынешнее, Тутанхамона. Его брови, нависавшие над глазами, придавали ему пугающий вид. По мнению Мерена, он никогда не удивлялся со времен строительства пирамид. Суставы пальцев на его руках распухли и болели, будучи изогнутыми, подобно серпу. Тело визиря перемещалось медленно. Исключение составляли лишь глаза. Пристальный взгляд летал легко и быстро» [151, с. 35–36].

Робинсон с самого начала отказалась от соблазна сделать из верховного жреца главного злодея цикла, только о том и думающего, как бы погубить юного фараона, жениться на его вдове и

одеть себе на голову двойную корону Египта. Бесспорно, такие мысли иногда приходят в голову Эйе. При случае он не отказывается от мелких интриг, наносящих вред репутации его подопечного. И все же в большей мере «божественный отец» представлен как мудрый и дальновидный политик, пекущийся о благе страны. В конфликтах, напрямую касающихся судеб государства, жрец всегда выбирает сторону закона, Маат.

* * *

Избранная Хени форма детектива лишает автора возможности изобразить египетскую цивилизацию в ее наиболее ярких проявлениях. В романах о Беке нет ни описаний пышных дворцов и богатых гробниц, ни картин храмов, святилищ и жертвоприношений. Вместо этого мы имеем как бы частный, отделенный от большого мира, который создает несколько интимную атмосферу и при этом одновременно усиливает ожидание развязки: ведь круг подозреваемых не только ограничен, но его составляют очень близкие люди или даже родственники. Местный колорит воспроизводится за счет многочисленных бытовых и характерологических подробностей.

Автор акцентирует внимание на одежде, прическах, утвари, кухне, производственных процессах и даже запахах. В целях стилизации даже в пейзажные описания вводятся древнеегипетские реалии и понятия. Главной же заслугой Хени можно считать то, что она впервые в художественной литературе во всех подробностях воссоздает повседневный быт армейских подразделений Древнего Египта.

Действие романов Догерти происходит в большом городе, что уже в значительной мере мотивирует избранный писателем глобально-политический тип конфликта. Местный колорит воспроизводится именно в имперском масштабе: величественно, медленно, очень детально. Произведения Догерти насыщены почти документальными описаниями древнеегипетского быта, составляющими едва ли не половину повествования. Писатель изображает множество мелких подробностей, что в итоге приводит к излишней декоративности, перегрузке композиции описательным элементом. Велика здесь и роль литературных памятников Древнего

Египта, которые вводятся в текст как для воссоздания местного колорита, так и в целях нравоописания.

Характеры древних египтян, реконструируемые Лорен Хени и Полом Догерти, в целом не противоречат описываемой эпохе. Встречающиеся элементы модернизации (вроде излишней религиозной свободы героев, можно отнести на счет противоречивости самого времени) когда общество стояло в преддверии реформ фараона-еретика Эхнатона.

Несколько иначе разрешает проблему воссоздания древнеегипетских реалий Линда Робинсон. Писательница использует приемы, традиционные для классического исторического романа: показывает бытовые реалии, а также людей определенной нации в конкретную эпоху ее существования. Историко-бытовые описания и зарисовки (особенно в первых книгах цикла) практически лишены авторского отношения. Оценка изображаемого идет от лица персонажей, пропускающих видимое через свое сознание. Робинсон дает подробные описания, близкие к научным или, по крайней мере, научно-популярным. Обычно они имеют несколько уровней. Приступая к показу той или иной сферы жизни древних египтян, романистка вначале представляет общую картину, описывая объект как бы с высоты птичьего полета, затем переходит ко все более и более мелким зарисовкам, наконец, сосредотачиваясь на единичных деталях вроде материала, из которого сделано платье, или особенностей завивки парика у придворной дамы.

Выбор для романов детективных коллизий также становится одним из приемов воспроизведения местного колорита. В основе преступлений, с которыми сталкиваются Мерен и его приемный сын Кайзен, лежат деяния, типичные для древнеегипетской жизни: разграбление гробниц, убийства из-за наследства или в результате придворных интриг, жреческих или международных заговоров, ритуальные убийства. Их расследование позволяет дать срез различных сфер и социальных уровней египетского общества – изобразить Город мертвых, особенности устройства столичного храма, деревенского имения знатного вельможи, показать портовый многонациональный мегаполис. И вместе с тем затронуть темы любви и верности долгу, загробной жизни и семейных отношений.

В центре повествования находятся образы вымышленных героев – судейского чиновника Мерена и членов его семьи. Рядом с

ними действуют персонажи, представляющие всевозможные слои общества Древнего Египта: высшие сановники царского двора, военные, жрецы, ремесленники, чиновники, крестьяне, деклассированные элементы. Мерен – сыщик-любитель, интеллектуал, который расследует не все уголовные дела, а лишь те, которые кажутся ему необычными или имеют политическую окраску. Его методы следствия почти не отличаются от приемов, используемых в наше время. Однако есть и специфические способы дознания, характерные для конкретной эпохи и страны (прежде всего, применение пыток). Следователь не так часто обращается к силовым методам, поскольку в прошлом сам едва не стал жертвой судебных репрессий. Несмотря на некоторую модернизацию характера героя, проявившуюся в излишнем психологизме и рефлексии, в целом образ Мерена соответствует тому, что известно о характере древних египтян.

Показательной особенностью воссоздания местного колорита в романах цикла Робинсон становится введение в повествование реальных лиц древнеегипетской истории, действующих наряду с вымышленными героями. Автор реконструирует характеры юного фараона Тутанхамона, царицы Анхесенамон, верховного жреца Эйе, военачальника Хоремхеба, царя-еретика Эхнатона и его супруги Нефертити. Изображая их, писательница передает напряженную атмосферу, сложившуюся при египетском дворе. Исторические реконструкции Робинсон не лишены доли тенденциозности. В обрисовке иных характеров чувствуются личные симпатии и антипатии автора. Однако можно констатировать, что ее «древнеегипетский» цикл стал следующей ступенью в развитии жанра ретродетектива, обогатив его элементами других жанровых моделей – прежде всего, психологического и политического триллера. К тому же именно цикл Робинсон среди всех проанализированных в этой работе отмечается наибольшей внутренней эволюцией, когда каждое следующее произведение по сравнению с предыдущим обогащает систему художественных приемов и разнообразие их применения.



ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Ретродетектив, рожденный на стыке исторического и детективного жанра, наглядно воплотил в себе качественные изменения, произошедшие в литературе второй половины прошлого века: синкретизм, возникновение междуродовых образований, деформация жанровой системы и т.п. Снижение интереса к собственно историческому роману, с одной стороны, и приближение к восприятию широкой аудиторией исследовательской и справочной литературы, в которую все отчетливее проникает беллетристический элемент, с другой, обусловили поиски писателями новых типов и форм повествования. Появляются исторические любовно-сентиментальный, фантастический и детективный романы, которые вобрали в себя как черты классического исторического жанра, так обогатились и новыми свойствами. Применительно к ретродетективу – это соединение исторического бытописания и реконструкции характеров людей прошлого с элементами расследования криминальных загадок, имеющими свою специфику.

Освоение в англоязычном ретродетективе различных эпох истории человечества идет неравномерно. Одни эпохи представляют для писателей больший интерес, давая наиболее выгодные возможности развернуться творческой фантазии, иные, напротив, остаются в стороне от магистрального направления развития историко-детективного жанра. Среди первых, прежде всего, выделяются такие, в которые общество той или иной страны переживает глубокие социальные потрясения, катаклизмы, кризисы, когда наблюдается значительная криминализация обстановки внутри государства. Среди субъективных причин любопытства к этим эпохам следует отметить наличие незаурядных личностей и явления, о которых может быть очень мало исторических сведений, и которые, однако, каким-то образом привлекли внимание общественности. Древний Египет, разнообразие истории и культуры которого стало приобщаться к сознанию человечества лишь два столетия назад, удовлетворил как объективные, так и субъективные требования.

Интерес англоязычной аудитории к Египту вполне понятен и объясняется не только экзотическим антуражем, ореолом мистики

и сакральности, но и тем местом, которое занимает эта страна в истории англо-американского мира. В великой империи древности ищут и находят параллели с современной империей, еще недавно владевшей значительной частью земель. Не случайно авторы большинства «древнеегипетских» детективов обращаются именно к периоду Нового Царства, получившего в науке название Империи. Это время наивысшего подъема цивилизации Египта, когда государством правили личности яркие и неординарные (Хатшепсут, Эхнатон, Тутмосы, Рамсесы) и были созданы величественные памятники, и по сей день поражающие воображение человечества (храмы Карнака и Луксора, Дейр-эль-Бахри, Абу-Симбела).

Современная египтология – одна из самых развитых отраслей в истории Древнего мира. Она накопила немало данных, которые широко популяризируются в энциклопедической и справочной литературе, печатных и электронных средствах массовой информации. Таким образом, значительные массы людей имеют определенное представление о древнеегипетской цивилизации. В этих условиях автору, берущемуся за написание детектива на материале истории Древнего Египта, приходится проделывать настоящую поисково-исследовательскую работу, чтобы его художественные реконструкции соответствовали исторической правде. Не удивительно, что большая часть писателей, обращающихся к «древнеегипетскому» детективу, каким-либо образом связана с египтологией профессионально (Элизабет Питерс, Линда Робинсон, Лорен Хени). Их построения опираются на хорошую научную базу, по сути представляя собой исследование быта и нравов конкретной страны в определенную историческую эпоху средствами художественной литературы. В случаях же, когда романисты подменяют серьезную подготовку собственными компиляциями и умозаключениями, это приводит их к неизбежным искажениям истории и анахронизмам.

Исторический детектив имеет свои специфические особенности, которые отличают его от собственно исторического романа. Прежде всего, коллизии здесь разворачиваются вокруг криминального преступления, какой-либо загадки, которую предстоит расследовать сыщику. Авторы ретродетективов о Древнем Египте, как правило, выбирают те типы конфликтов и правонарушений, которые были свойственны описываемому ими обществу: убийства по

политическим соображениям и на почве личной неприязни, кражи государственного имущества и разграбление гробниц и т.п. Показ обстоятельств совершения и расследования злодеяний позволяет писателям глубже взглянуть на жизнь воссоздаваемых людей прошлого. А поскольку каждый автор преследует достижение своей личной цели, она и предопределяет его подход к эпохе. Это может быть механическое перенесение детективного действия в экзотические обстоятельства, что присуще коммерческим проектам, к тому же чаще всего выполняемым непрофессиональными в плане знания истории авторами. Это может быть популяризация научных исследований, утверждения вневременных ценностей, политическая или социологическая спекуляция, или антиутопия, или роман-предупреждение и т.п. Вполне логично, что при таком количестве решаемых задач и созданных в соответствии с ними произведений жанровое определение ретродетектива очень расплывается – практически до того, что легче определить, чем он не является.

К тому же при реконструкции древнего быта и характеров авторы «древнеегипетских» ретродетективов как придерживаются общих для исторического жанра принципов, разработанных еще в начале XIX века классическим историческим романом, так и пытаются предложить свое собственное видение решения этой проблемы. Чаще всего повествовательная манера приближается к реалистической, объективной – от имени всеведущего автора. Многие романисты используют и прием изображения обстановки и людей «домашним» образом, когда описание дается через восприятие главного героя или второстепенных персонажей. В этом случае читатель оказывается как бы соучастником описываемых событий, что повышает достоверность рассказа и вызывает сопереживание. Но он является соучастником даже тогда, когда автор отказывается от позиции «над текстом» – тогда игра с читателем приобретает другие, но от этого не менее интересные черты.

Во многих детективах наряду с вымышленными героями действуют реальные исторические лица (Хатшепсут, Сенмут, Тутанхамон, Анхесенамон, Эйе, Хоремхеб), роль которых в движении сюжета иногда достаточно существенна. Они активно участвуют в расследованиях, проводимых сыщиком (особенно фараоны, которые формально являются главами судебной власти), способствуя или препятствуя установлению истины. Здесь писатели стал-

квиваются со значительными трудностями, поскольку реконструируемые фигуры слабо описаны в источниках. Авторам в значительной мере приходится опираться на собственное воображение, что не может не приводить к определенной тенденциозности.

Жанровый диапазон «древнеегипетского» детектива очень широк: это и авантюрно-приключенческие романы с элементами иронической прозы (Элизабет Питерс), и «провинциальный» детектив, написанный в традициях сельской прозы (Лорен Хени), и психологический триллер с компонентами политического (Линда Робинсон), и политический триллер (Пол Догерти).

В целом следует признать, что англо-американский исторический детектив 1990-х годов, посвященный Древнему Египту, это явление, заметно выделяющееся в огромном объеме массовой детективной литературы, в первую очередь, качеством (и фактографическим, и художественным). В данном случае идет речь не просто о коммерческих проектах, главной целью которых становится погоня за деньгами, а о талантливых, хотя и неравноценных произведениях, авторы которых по-настоящему влюблены в описываемый предмет и пытаются привить свою увлеченность древнеегипетской цивилизацией и читателю.

Кроме того, проведенный анализ наглядно показал, что жанр живет и развивается. Если одна из его основательниц, Элизабет Питерс, не только заложила качественный фундамент для своих преемников, но и продемонстрировала в своем цикле эволюцию персонального творчества, гармонично выросши от изображения «извне» до взгляду «изнутри», то ее «наследники» пошли еще дальше, обогатив возникший изначально симбиоз исторического и детективного романов признаками других жанров. А сериал Линды Робинсон, где каждый следующий роман использует все новые и новые художественные приемы, дает возможность утверждать, что формирование ретродетектива далеко от завершения. Это еще одна, но совсем не последняя причина невыкристаллизованности жанрового определения такого явления, как ретродетектив.



СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ

1. Адамов А. Г. Мой любимый жанр – детектив. – М.: Сов. писатель, 1980. – 312 с.
2. Андрусів С. Що там, за дверима в неймовірність? // Подорож без кінця: Літ.-критич. статті. – К.: Рад. письменник, 1986. – С.60-89.
3. Бавин С. П. Зарубежный детектив XX века (в русских переводах): Популярная библиографическая энциклопедия. – М.: Кн. палата, 1991. – 206 с.
4. Бадж Э. А. У. Египетская магия. Египетская религия. – М.: Новый Акрополь, 1996. – 416 с.
5. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М. М. Литературно-критические статьи. – М.: Худож. лит., 1986. – С. 121-290.
6. Березин В. Импорт иронии. Польский след русской массовой культуры // *Ex libris* Книжное обозрение «Независимой газеты». – 2003. – 22 мая. – С. 6.
7. Березин В. Сообразность. Гвозди бы вынуть из этих людей // *Ex libris* Книжное обозрение «Независимой газеты». – 2001. – 6 декабря. – С. 6.
8. Брестед Д., Тураев Б. История Древнего Египта. – Мн.: Харвест, 2003. – 832 с.
9. Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. – Л.: Наука, 1970. – 448 с.
10. Володихин Д. Призывая Клио // *Если*. – 2000. – № 10. – С. 231–238.
11. Вулис А. З. Поэтика детектива // *Новый мир*. – 1978. – № 1. – С. 244–258.
12. Гончаров В. Л. История: Есть варианты? // *Если*. – 1998. – № 3. – С. 261–266.
13. Гулик Р. Послесловие // Гулик Р. Пейзаж с ивами. – СПб.: Амфора, 2001. – С. 228–231.
14. Гулыга А. В. Эстетика истории. – М.: Наука, 1974. – 128 с.
15. Гуревич Г. И. Беседы о научной фантастике: Кн. для учащихся. – М.: Просвещение, 1983. – 112 с.

16. Дерош-Ноблькур К. Тутанхамон. Сын Осириса. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2004. – 304 с.
17. Дьяконова Н. Я. Английский романтизм: Проблемы эстетики. – М.: Наука, 1978. – 202 с.
18. Египетская мифология: Энциклопедия. – М.: Изд-во Эксмо, 2004. – 592 с.
19. Жаркевич Н. Фолиант. Китайский винегрет в корабельной бочке // Тюменский курьер. – 2002. – 26 октября.
20. Ильина Н. «Палитра красок», или Автор и критик современного детектива // Вопросы литературы. – 1975. – № 2. – С. 119–130.
21. Исарова Л. Противник или союзник? // Литературная газета. – 1976. – 14 апреля.
22. Кабанов А. М. Роберт ван Гулик и судья Ди // Гулик Р. Пейзаж с ивами. – СПб.: Амфора, 2001. – С. 232–254.
23. Каграманов Ю. Метаморфозы детектива // Литературное обозрение. – 1981. – № 7. – С. 85–89.
24. Кашин В. Сюжет як рух життя // Подорож без кінця: Літ.-критич. статті. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 4–10.
25. Керам К. Боги, гробницы, ученые: Роман археологии. – М.: Изд-во иностр. лит., 1963. – 400 с.
26. Костюкович Е. А. От переводчика // Эко У. Имя розы. – М.: Кн. палата, 1989. – С. 5–6.
27. Кристи А. Смерть приходит в конце // Кристи А. Сочинения. – Баку: Олимп, 1992. – Т.2. – С. 381–475.
28. Кристи А. Автобиография. – М.: Вагриус, 2002. – 638 с.
29. Лики массовой литературы США. – М.: Наука, 1991. – 336 с.
30. Лотман Ю. М. Выход из лабиринта // Эко У. Имя розы. – М.: Кн. палата, 1989. – С. 468–481.
31. Марцеллин А. Римская история. – СПб.: Алетейя, 1994. – 564 с.
32. Мельник А. Повесть о настоящем судье. Китайский детектив пьет зеленый чай // Ex libris Книжное обозрение «Независимой газеты». – 2001. – 11 января.
33. Мертц Б. Древний Египет. Храмы, гробницы, иероглифы. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2003. – 363 с.
34. Мертц Б. Красная земля, Черная земля. Древний Египет: легенды и факты. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2004. – 457 с.

35. Мифы народов мира. – М.: Советская Энциклопедия, 1988. – Т.1–2.
36. Модестова Н. Головна прикмета – людяність // Подорож без кінця: Літ.-критич. статті. – К.: Рад. письменник, 1986. – С.123–152.
37. Монтэ П. Египет Рамзесов. – Смоленск: Русич, 2000. – 416 с.
38. Мошенська Л. Світ пригод і література // Подорож без кінця: Літ.-критич. статті. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 11–59.
39. Невский Б. Там, за горизонтом... Фантастика «затерянных миров» // Мир фантастики. – 2005. – № 12. – С. 59–60.
40. Обручев В. А. Плутония. Земля Санникова. – М.: Детгиз, 1958. – 640 с.
41. Оскоцкий В. Д. Роман и история. (Традиции и новаторство советского исторического романа). – М.: Худож. лит., 1980. – 384 с.
42. Перминов П. В. Улыбка сфинкса. – М.: Гл. ред. восточной лит-ры изд-ва «Наука», 1985. – 303 с.
43. Песков А. М. Комментарии // Загоскин М. Н. Юрий Милославский, или Русские в 1612 году. – М.: Худож. лит., 1983. – С. 284–310.
44. Петров С. М. Русский исторический роман XIX века. – М.: Худож. лит., 1984. – 374 с.
45. Петровский Н., Белов А. Страна Большого Хапи. – М.: Дет. лит., 1973. – 374 с.
46. Петухова Е. И., Черный И. В. Современный русский историко-фантастический роман. – М.: ЗАО «Мануфактура», 2003. – 142 с.
47. Питерс Э. Крокодил на песке. – М.: Изд-во Эксмо, Фантом-пресс, 2002. – 384 с.
48. Питерс Э. Проклятье фараона. – М.: Изд-во Эксмо, Фантом-пресс, 2002. – 382 с.
49. Питерс Э. Неугомонная мумия. – М.: Фантом-пресс, 2000. – 414 с.
50. Питерс Э. Лев в долине. – М.: Фантом-пресс, 2000. – 398 с.
51. Питерс Э. Не тяни леопарда за хвост. – М.: Фантом-пресс, 2001. – 416 с.
52. Поэзия и проза Древнего Востока. – М.: Худож. лит., 1973. – 735 с.

53. Райнов Б. Черный роман. – М.: Прогресс, 1975. – 284 с.
54. Реизов Б. Г. Творчество Вальтера Скотта. – М.: Худож. лит., 1985. – 498 с.
55. Рублевская Л. Не смех, не слезы, не любовь // Советская Белоруссия. – 2002. – 14 августа.
56. Семків Р. «Втеча» істини. Умберто Еко, «Ім'я троянди»; Павло Загребельний, «Смерть у Києві» // Фрагменти: есеї. – К.: Смолоскип, 2001. – С. 70–77.
57. Сказки и повести Древнего Египта. – Л.: Наука, 1979. – 287 с.
58. Славинський М. Рівняння з багатьма невідомими // Подорож без кінця: Літ.-критич. статті. – К.: Рад. письменник, 1986. – С. 90–122.
59. Славникова О. Ландшафты хеппи-энда // Октябрь. – 2001. – № 10. – С. 176–181.
60. Современный словарь-справочник по литературе / Сост. и научн. ред. С. И. Кормилов. – М.: Олимп: ООО «Изд-во АСТ», 2000. – 704 с.
61. Трикоз Е. Н. Формирование древнеегипетского права: у истоков древнейшей правовой традиции // Правоведение. – 2005. – № 1. – С. 183–193.
62. Тугушева М. П. Под знаком четырех. О судьбе произведений Э. По, А. К. Дойла, А. Кристи, Ж. Сименона. – М.: Книга, 1991. – 287 с.
63. Тураев Б. А. История Древнего Востока. – Мн.: Харвест, 2004. – 752 с.
64. Уайт Д. Боги и люди Древнего Египта. – М.: ЗАО Центрполиграф, 2004. – 189 с.
65. Щерблыкин И. П. Русский исторический роман 30-х годов XIX века // Проблемы жанрового развития в русской литературе XIX века. – Рязань, 1972. – С. 3–233.
66. Эко У. Имя розы. – М.: Кн. палата, 1989. – 496 с.
67. Эко У. Заметки на полях «Имени розы» // Эко У. Имя розы. – М.: Кн. палата, 1989. – С. 427–467.
68. Элебрахт П. Трагедия пирамид. 5000 лет разграбления египетских усыпальниц. – М.: Прогресс, 1984. – 215 с.
69. A Cruel Deceit (Review) // Publishers Weekly. – 2000. – 25 September.

70. A Face Turned Backward (Review) // Publishers Weekly. – 1998. – 23 November.
71. AHR Forum: Histories and Historical Fictions // American Historical Review. – 1998. – № 103.5. – P. 1502.
72. Amelia Peabody's Egypt: A Compendium. – New York: William Morrow, 2003. – 336 p.
73. A Path of Shadows (Review) // Mystery/Thriller Book Reviews. – 2004. – January-February.
74. Atwood M. In Search of Alias Grace: On Writing Canadian Historical Fiction // American Historical Review. – 1998. – № 103.5. – P. 1503–1516.
75. Bargainnier E. The Gentle Art of Murder: The Detective Fiction of Agatha Christie. – Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1980. – 232 p.
76. Breasted J. Ancient Records of Egypt. Vol. I. The First to the Seventeenth Dynasties. – Chicago: The University of Chicago Press, 1906. – 344 p.
77. Breasted J. Ancient Records of Egypt. Vol. II. The Eighteenth Dynasty. – Chicago: The University of Chicago Press, 1906. – 386 p.
78. Browne R., Kreiser L. Introduction // The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction. – New York: Bowling Green State University Popular Press, 2003. – P. 1–10.
79. Children of the Storm (Review) // Publishers Weekly. – 2003. – 3 March.
80. Cooper I. Eater of Souls (Review) // Booklist. – 1997. – 15 April.
81. Curse of Silence (Review) // Publishers Weekly. – 2000. – 22 September.
82. Davis L. The Silver Pigs. – London: Arrow Books, 2000. – 318 p.
83. Davis L. Shadows in Bronze. – London: Arrow Books, 2000. – 318 p.
84. Davis L. Venus in Copper. – London: Arrow Books, 2000. – 318 p.
85. Diodorus Siculus. The Library of History. – Harvard: Harvard University Press, 2000. – Books II.35–IV.58. – 650 p.
86. Doherty P. C. The Mask of Ra. – New York: Berkley Prime Crime, 2001. – 285 p.

87. Doherty P. C. *The Horus Killings*. – New York: Berkley Prime Crime, 2002. – 288 p.
88. Doherty P. C. *The Anubis Slayings*. – New York: Berkley Prime Crime, 2002. – 294 p.
89. Doherty P. C. *The Slayers of Seth*. – New York: St. Martin's Minotaur, 2003. – 306 p.
90. Doherty P. C. *The Assassins of Isis*. – New York: St. Martin's Minotaur, 2006. – 306 p.
91. *Drinker of Blood* (Review) // *Publishers Weekly*. – 1998. – 3 October.
92. *Drinker of Blood* (Review) // *Kirkus Review*. – 1998. – 1 October.
93. *Eater of Souls* (Review) // *Kirkus Review*. – 1997. – 15 April.
94. *Eater of Souls* (Review) // *Publishers Weekly*. – 1997. – 7 April.
95. *Fletcher C. Slayer of Gods* (Review) // *Booklist*. – 2001. – 1 May.
96. Gardiner A. *Egypt of the Pharaohs*. – Oxford: Oxford University Press, 1961. – 461 p.
97. Griffin M. *The Horus Killings by P. C. Doherty* (Review) // *Kliatt*. – 2002. – 1 March.
98. Griffin M. *The Anubis Slaying by P.C. Doherty* (Review) // *Kliatt*. – 2002. – 1 November.
99. *Guardian of the Horizon* (Review) // *Publishers Weekly*. – 2004. – 1 March.
100. Haney L. *The Right Hand of Amon*. – New York: Avon Books, 1997. – 320 p.
101. Haney L. *A Face Turned Backward*. – New York: Avon Books, 1999. – 304 p.
102. Haney L. *A Vile Justice*. – New York: Avon Books, 1999. – 304 p.
103. Haney L. *A Curse of Silence*. – New York: Avon Books, 2000. – 308 p.
104. Haney L. *A Place of Darkness*. – New York: Avon Books, 2001. – 304 p.
105. Haney L. *A Cruel Deceit*. – New York: Avon Books, 2002. – 304 p. – 352 p.
106. Haney L. *Flesh of the God*. – New York: Avon Books, 2003. – 352 p.
107. Haney L. *A Path of Shadows*. – New York: Avon Books, 2003. – 320 p.

108. Heller S. *Historians as Detectives: Revealing Society's Fault Lines* // *Chronicle of Higher Education*. – 1998. – 13 November. – P. 13–14.
109. Hunt P. *Lindsey Davis: Falco, Cynical Detective in a Corrupt Roman Empire* // *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*. – New York: Bowling Green State University Popular Press, 2003. – P. 32–44.
110. *He Shall Thunder in the Sky* (Review) // *Publishers Weekly*. – 2000. – 1 May.
111. Hoppenstand G. *Elizabeth Peters: The Last Camel Died at Noon as Lost World Adventure Pastiche* // *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*. – New York: Bowling Green State University Popular Press, 2003. – P. 293–305.
112. Jakeman J. *The Mask of Ra* by P. C. Doherty (Review) // *New Statesman*. – 1999. – 1 January.
113. Kaler A. *Cordially Yours, Brother Cadfael*. – Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1998. – 140 p.
114. Kollman J. *Elizabeth Peters (1927-)* // *Great Women Mystery Writers: Classic to Contemporary*. – Westport: Greenwood, 1994. – P. 275–279.
115. Kreiner J. *Mysteries* // *The Washington Times*. – 1998. – 6 September. – P. 8.
116. Larew M. *Elizabeth Peters: Barbara Mertz* // *In Critical Survey of Mystery and Detective Fiction*. – Pasadena, Calif.: Salem, 1988. – P. 1311–1317.
117. Leeper E. *The Horus Killings* by P. C. Doherty (Review) // *This Week's Reading*. – 2004. – 31 December.
118. Lewis T. *John Maddox Roberts and Steven Saylor: Detecting in the Final Decades of the Roman Republic* // *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*. – New York: Bowling Green State University Popular Press, 2003. – P. 22–31.
119. Lukaćs G. *The Historical Novel*. – Harmondsworth: Penguin Books Ltd, 1969. – 235 p.
120. Maida P., Spornick N. *Murder She Wrote: A Study of Agatha Christie's Detective Fiction*. – Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1982. – 199 p.
121. Melton E. *Drinker of Blood* (Review) // *Booklist*. – 1998. – 1 October.

122. McDonald T. "Will the Real Author Please Stand Up?" Digging Up Dirt with Elizabeth Peters, Barbara Michaels and Barbara Mertz // *The Armchair Detective*. – 1993. – 26.2. – P. 8–9.
123. Murder in the Place of Anubis (Review) // *Publishers Weekly*. – 1994. – 3 January.
124. Murder at the God's Gate (Review) // *Publishers Weekly*. – 1995. – 5 April.
125. Murder at the Feast of Rejoicing (Review) // *Kirkus Review*. – 1996. – 1 January.
126. Murder at the Feast of Rejoicing (Review) // *Publishers Weekly*. – 1996. – 1 January.
127. Murder at the Feast of Rejoicing (Review) // *The New York Times Book Review*. – 1996. – 3 March.
128. Mussell K. Peters, Elizabeth // *In Twentieth Century Crime and Mystery Writers*. – Chicago – London: St. James Press, 1991. – P.844–846.
129. Panek L. *An Introduction to the Detective Story*. – Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1987. – 214 p.
130. Peters E. *Crocodile on the Sandbank*. – New York: Dodd, Mead, 1975. – 360 p.
131. Peters E. *The Curse of the Pharaohs*. – New York: Dodd, Mead, 1981. – 382 p.
132. Peters E. *The Mummy Case*. – New York: Congdon and Weed, 1985. – 336 p.
133. Peters E. *Lion in the Valley*. – New York: Atheneum, 1986. – 384 p.
134. Peters E. *The Deeds of the Disturber*. – New York: Atheneum, 1988. – 400 p.
135. Peters E. *The Last Camel Died at Noon*. – New York: Warner, 1991. – 448 p.
136. Peters E. *The Snake, the Crocodile and the Dog*. – New York: Warner, 1992. – 448 p.
137. Peters E. *The Hippopotamus Pool*. – New York: Warner, 1996. – 448 p.
138. Peters E. *Seeing a Large Cat*. – New York: Warner, 1997. – 416 p.

139. Peters E. *The Ape Who Guards the Balance*. – New York: Avon Books, 1998. – 376 p.
140. Peters E. *The Falcon at the Portal*. – New York: Avon Books, 1999. – 464 p.
141. Peters E. *He Shall Thunder in the Sky*. – New York: Avon Books, 2000. – 512 p.
142. Peters E. *Lord of the Silent*. – New York: Avon Books, 2001. – 404 p.
143. Peters E. *The Golden One*. – New York: Avon Books, 2002. – 448 p.
144. Peters E. *Children of the Storm*. – New York: Avon Books, 2003. – 416 p.
145. Peters E. *Guardian of the Horizon*. – New York: Avon Books, 2004. – 416 p.
146. Peters E. *The Serpent on the Crown*. – New York: Avon Books, 2005. – 368 p.
147. Rigler J. S. *A Scribes Hard at Work // San-Antonio Express News*. – 1996. – 11 February.
148. Rippetoe R. Lynda S. Robinson and Lauren Haney: *Detection in the Land of Mysteries // The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*. – New York: Bowling Green State University Popular Press, 2003. – P. 11–21.
149. Roberts R. *The mystery of romance // Insight on the News*. – 1998. – 24 August.
150. Robinson L. *Murder in the Place of Anubis*. – New York: Ballantine Books, 1994. – 218 p.
151. Robinson L. *Murder at the God's Gate*. – New York: Ballantine Books, 1995. – 279 p.
152. Robinson L. *Murder at the Feast of Rejoicing*. – New York: Ballantine Books, 1996. – 248 p.
153. Robinson L. *Eater of Souls*. – New York: Ballantine Books, 1997. – 276 p.
154. Robinson L. *Drinker of Blood*. – New York: Ballantine Books, 1998. – 290 p.
155. Robinson L. *Slayer of Gods*. – New York: Ballantine Books, 2001. – 208 p.
156. Saylor S. *Roman Blood*. – New York: St.Martin's Press, 2000. – 416 p.

157. Saylor S. *Arms of Nemesis*. – New York: St.Martin's Press, 2001. – 336 p.
158. Saylor S. *Catilina's Riddle*. – New York: St.Martin's Press, 2002. – 592 p.
159. *Seeing a Large Cat (Review)* // *Publishers Weekly*. – 1997. – 5 May.
160. Sinclair L. *Slayer of Gods (Review)* // *School Library Journal*. – 2001. – 5 April.
161. *Slayer of Gods (Review)* // *Publishers Weekly*. – 2001. – 9 April.
162. Smith L. *The Jewel of the Nile: Under the Pen Name Elizabeth Peters, the Globe-Trotting American Egyptologist Barbara Mertz Unearths the Ancient Mysteries of a Mummified Past* // *Book*. – 2003. – March-April. – P. 30.
163. Stasio M. *Crime* // *The New York Times Book Review*. – 2001. – 8 July.
164. Symons J. *Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel*. – New York: Mysterious Press, 1993. – 349 p.
165. *The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction*. – New York: Bowling Green State University Popular Press, 2003. – 310 p.
166. *The Right Hand of Amon (Review)* // *Publishers Weekly*. – 1997. – 20 October.
167. *The Mask of Ra (Review)* // *Publishers Weekly*. – 1999. – 12 April.
168. *The Mask of Ra (Review)* // *Library Journal*. – 1999. – 1 May.
169. *The Horus Killings (Review)* // *Library Journal*. – 2000. – 1 March.
170. *The Anubis Slaying (Review)* // *Publishers Weekly*. – 2001. – 14 May.
171. *The Last Camel Died at Noon (Review)* // *Publishers Weekly*. – 1991. – 28 June.
172. *The Snake, the Crocodile and the Dog (Review)* // *Publishers Weekly*. – 1992. – 27 July.
173. *The Hippopotamus Pool (Review)* // *Publishers Weekly*. – 1996. – 12 February.
174. *The Ape Who Guards the Balance (Review)* // *Publishers Weekly*. – 1998. – 8 June.

175. The Golden One (Review) // Publishers Weekly. – 2002. – 11 March.
176. The Serpent on the Crown (Review) // Publishers Weekly. – 2005. – 7 March.
177. Tyldesley J. Hatshepsut: The Female Pharaoh. – New York: Viking Books, 1996. – 270 p.
178. White C. A Conversation with Lynda Robinson // Writers Write. – 1998. – December.
179. Williams A. R. King Tut revealed // National Geographic. – 2005. – № 6. – P. 2–22.
180. Winks R. Preface // The Detective as Historian: History and Art in Historical Crime Fiction. – New York: Bowling Green State University Popular Press, 2003. – P. IX–X.

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Истоки и жанровая специфика англо-американского исторического детектива.....	8
1.1. Теоретические аспекты и проблемы изучения исторического детектива.....	8
1.2. Истоки исторического детектива в литературе Великобритании и США	23
1.3. Жанровые особенности и тематическое разнообразие англо-американского исторического детектива второй половины XX века.....	39
1.4. Иронические детективы Элизабет Питерс как жанровый полигон ретродетективов на древнеегипетскую тему: эволюция поэтики	52
ГЛАВА 2. Проблематика «древнеегипетского» ретродетектива, ее влияние на иерархию персонажей и особенности хронотопа	79
2.1. Историческая основа детективов о Древнем Египте: мотивация выбора эпох	79
2.2. Конфликты в «древнеегипетских» ретродетективах: изменение жанровых особенностей.....	93
ГЛАВА 3. Местный колорит как жанрообразующий элемент поэтики «древнеегипетского» ретродетектива.....	119
3.1. Жанровые особенности воссоздания древнеегипетской цивилизации в детективах о Древнем Египте	119
3.2. Структура воссоздания характеров: жанровые признаки	134
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	156
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННЫХ ИСТОЧНИКОВ	160

Научное издание

Черная Виктория Леонидовна
Черный Игорь Витальевич

Древний Египет в современном англо-американском ретродетективе

Ответственный за выпуск Д. Володихин
Технический редактор Д. Сурин

Сдано в набор 17.06.08. Подписано в печать 08.09.08.
Формат 60х90/16. Бумага офсетная. Гарнитура Times. Печать офсетная.
Усл. печ. л. 10, 6. Уч. – изд. л. 11, 2. Тираж 300 экз.

ЗАО «Мануфактура»
125847, Россия, г. Москва, ул. Чайнова, 14/10, стр. 3.

Копировально-множительный центр
61153, Украина, г. Харьков, пр. 50 лет ВЛКСМ, 54-а.