

УДК 821.161 — Семенов. 09

Дарья Голубь

**КОНСПИРОЛОГИЧЕСКИЙ СЮЖЕТНЫЙ МОТИВ В РОМАНЕ
Ю. СЕМЕНОВА «СЕМНАДЦАТЬ МГНОВЕНИЙ ВЕСНЫ»**

В статье анализируется художественная специфика сюжетного мотива в романе «Семнадцать мгновений весны» Ю. Семенова как конспирологического. Исследуется его связь с сюжетными линиями шпионского детектива.

Ключевые слова: роман, заговор, конспирологический сюжет, шпионско-детективный сюжет, герой-«сыщик».

У статті аналізується художня специфіка сюжетного мотиву в романі «Сімнадцять миттєвостей весни» Ю. Семенова як конспірологічного. Досліджується його зв'язок із сюжетними лініями шпійонського детективу.

Ключові слова: роман, змова, конспірологічний сюжет, шпигунсько-детективний сюжет, герой-«детектив».

The article analyses the artistic characteristic aspects of plot motive in the novel «Seventeen moments of spring» by J. Semenov as such containing elements of conspiracy. Its ties with plot lines of spy fiction are being investigated.

Key words: novel, conspiracy, conspiracy plot, spy-detective plot, hero-«detective».

В 90-е годы XX века и в особенности в начале нового столетия резко возрос читательский и научный интерес к детективному жанру как явлению массовой литературы. Пожалуй, наибольшую популярность среди множества его жанровых разновидностей (шпионского, политического, фантастического, женского и др.) получил конспирологический — феномен пока еще малоисследованных повествовательных жанров постмодернистской литературы, особенно в своем генезисе. Поэтому цель данной статьи — осмысление формирования конспирологического сюжетного мотива в известном романе Ю. Семенова «Семнадцать мгновений весны» как предтечи становления конспирологического жанра в русской литературе.

Вызвав заметный резонанс в современной массовой литературе, конспирологический детектив в научном аспекте осваивался несколько проблематично, хотя его создателями являются такие именитые авторы романов, как Умберто Эко («Имя розы», 1980, «Маятник Фуко», 1988, «Баудолино», 2000, «Пражское кладбище», 2010), Роберт Ладлэм («Круг Матарезе», 1979, «Идентификация Борна», 1980, «Ульгиматум Борна», 1990), А. Перес-Реверте («Клуб Дюма, или Тень Ришелье», 1993), Фр. Тристан («Загадка Ватикана», 1995),

Л. Норфолк («Словарь Ламприера», 1991) и др. Безусловно, это далеко не полный перечень хлынувшего на читателя потока переводной, а также непереводной прозы (знание языков уже стало нормой современного бытия), среди которой значительная часть принадлежит конспирологической.

Апогеем в развитии конспирологического детектива «в качестве показательного, формульного проявления» признан роман Дэна Брауна «Код да Винчи» (2003). Его конспирологическая легитимизация проявилась в наличии ключевых понятий жанра — «тайна», «заговор», «следствие» как «интерференция заговорщического дискурса и детективного жанра», на которые указывает наиболее авторитетный исследователь проблемы Л. Болтански (L. Boltanski) [12]. К его умозаключениям апеллировали многие исследователи (в особенности Франции и США), поскольку в них весьма привлекательно представлена мысль о ставшем традиционным социологическом анализе теории заговора в синтезе с детективным жанром. В своей работе «*Énigmes et complots*» («Тайны и заговоры») Люк Болтански раскрыл специфику формирования различных институций — социальных, юридических, медицинских — как необходимого условия, основы создания детективного жанра, т.е. «литературы с тайной», в которой огромная роль отведена игровому началу между двумя типами реальности — социальной и детективной [12, 30–38]. Именно это было точкой отсчета для молодого, но уже известного ученого Т. Амиряна в работе, рассматривающей «условия формирования конспирологического детектива и способ закрепления жанра в иерархии литературности» от Дэна Брауна до Юлии Кристевой¹, в которой полифонический роман известного критика «Смерть в Византии» (2004) «исследуется в качестве антиформы или «романа-реплики» в ответ на сложившуюся ситуацию популярности, клишированности, «цементирования» жанра» [2, 23–25]. Русская литература в исследовании представлена романом Арсена Ревазова «Одиночество-12» (2005), который рассматривается как «пародийный «ответ» на популярный жанр конспирологического детектива» (именно как «Наш от-

¹ Расследование Тиграна Амиряна было изначально выполнено как кандидатская диссертация под руководством проф. Н. Т. Пахсарьян «Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы (Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева)», а затем издано монографией «Они написали заговор. Конспирологический детектив от Дэна Брауна до Юлии Кристевой».

вет «Коду да Винчи» обозначил ревазовский роман Г. Юзефович¹) [2, 25]. Сосредоточившись на анализе романов Дэна Брауна, Юлии Кристевой, Арсена Ревазова, Т. Амирян указал на весьма важный аспект, а именно: конспирологический детектив резко отличается от шпионского, поскольку «связан с идеей национальных государств и репрезентацией той «реальности», которая наиболее артикулируется государственной властью. Конспирологический детектив подчинен идее глобального, общемирового заговора — тому, что наиболее актуально в постмодернистской культуре» [1, 9]. Вместе с тем справедливо отмечено, что в последние десятилетия множество авторов были нацелены не столько на создание жанра конспирологического детектива, сколько на использование его сюжетных мотивов. Среди таких называются произведения Т. Пинчона «Выкрикивается лот 49», 1966; романы Р. Ладлэма, 1971–2000; Р. Д. Шея и Р. А. Уилсона трилогия «Иллюминатус», 1982, Д. Деллило «Имена», 1982; У. Эко «Маятник Фуко», 1988; Фр. Тристана «Загадка Ватикана», 1995; Д. Лисса «Заговор бумаг», 2000 и другие его романы, Т. Рошака «Киномания», 1991 и др. Но вне поля зрения остаются произведения пост- и советского прошлого. Д. Быков, с присущей ему иронией и остротой, отметил наличие конспирологических «намёков» и тем в произведениях М. Успенского и А. Лазарчука «Посмотри в глаза чудовищ», В. Кочетова «Чего же ты хочешь?», Ю. Козлова «Ночная охота», «Колодец пророков», В. Доценко «Бешеный», В. Рыбакова «Звезда Полюнь» и др., вводя в этот ряд известные романы советского времени, изданные миллионными тиражами, «Тени исчезают в полдень» и «Вечный зов» А. Иванова, а также «Ларец Марии Медичи» Е. Парнова, обозначенный Д. Быковым как предтеча брауновского романа. В связи с конспирологической проблемой в советском варианте Т. Амирян называет роман украинского писателя Ю. Дольд-Михайлика «І один у полі воїн» (1956), имевший огромный успех у советского читателя. Но, по нашему мнению, конспирологическая сюжетная линия более отчетливо просматривается в романе «У чорних лицарів» (1965), в котором получил развитие рассказ о судьбе советского разведчика в послевоенные годы. И хотя этот роман Дольд-Михайлика такого успеха уже не имел, не исключает необходимости пристального к нему на-

¹ Юзефович Г. Наш ответ «Коду да Винчи» [Электронный ресурс]. — Режим доступа: <http://www.rg.ru/2005/06/10/revasov.html>

учного интереса в конспирологическом аспекте. Отметим, что это далеко не единственное произведение, которое пока осталось вне поля зрения исследователей. К таким принадлежит и роман «Семнадцать мгновений весны» Ю. Семенова, популярность которого была приумножена талантливой экранизацией, осуществленной режиссером Т. Лиозновой. По воспоминаниям дочери писателя — Ольги Семенович, только приступив к созданию романа, отец сделал в 1969 г. заявку на его экранизацию на студии «Ленфильм»: «В настоящее время я работаю над новым кинороманом под названием «Семнадцать мгновений апреля». Кинороман посвящен подвигу Максима Максимовича Исаева в последние дни войны, в апреле 1945 года». Излагая сюжет будущего романа, Ю. Семенов указал: «В этом киноромане будут показаны последние дни гитлеризма, агония партийного, военного и административного аппарата рейха. Основным же стержнем новой вещи будет показ подвига советского разведчика — нелегала Исаева-фон Штирлица в неимоверно сложных условиях гитлеровского режима. Кинороман будет закончен летом этого года». Когда сценарий был завершен, «Татьяна Лиознова убедила его отдать «Мгновения» ей и запустить картину на студии Горького. Нельзя сказать, что работать им было легко» [8, 253–254]. Но результат превзошел все ожидания. Как известно, экранизация любого произведения значительно повышала к нему читательский интерес. Известные пост- и советские экранизации романов Л. Толстого «Война и мир», «Анна Каренина», Ф. Достоевского «Преступление и наказание», «Идиот», повестей А. Чехова «Дама с собачкой», «Попрыгунья», романа П. Мирного «Повія», пьес Г. Квитки-Основьяненко «Шельменко-денщик», М. Старицкого «За двумя зайцами», произведений М. Булгакова «Мастер и Маргарита», «Белая гвардия», «Собачье сердце», А. Вайнера «Гонки по вертикали», «Эра милосердия» (название фильма «Место встречи изменить нельзя»), В. Бондаренко «Ликвидация», киноромана В. Ежова и Р. Ибрагимбекова «Белое солнце пустыни» и, безусловно, едва ли не всей прозы Ю. Семенова — от повести «По служебным обстоятельствам» до «Семнадцати мгновений весны» — неизменно сопровождались дискуссиями не только о непосредственном мастерстве экранизации (режиссуре, операторской работе, актерской игре), но и сравнительным анализом экранизации и текста произведения. В этой ситуации часто отдавалось предпочтение экранизации, поскольку очевидной была закономерность, о ко-

торой писал С. Эйзенштейн: «Кинематограф занимателен постольку, поскольку он «маленькая экспериментальная Вселенная», по которой можно изучать законы явлений, гораздо более интересных и значительных, чем бегающие картинки...» [11, 5].

По отношению к экранизации «Семнадцать мгновений весны» сложилась несколько парадоксальная ситуация. Высоко ее оценивая, с повышенным интересом к личности автора, зритель неожиданно сосредоточился не на сравнении текста и экранизации, зачастую проводимом ради того, чтобы расширить свое представление о событийном аспекте или полюбившихся героях. На этот раз зритель активизировался на осмыслении сюжетного мотива, созданного на основе малоизвестного (до определенного момента) исторического события Второй мировой войны — попытках высших военных чинов немецкого рейха весной 1945 года вести переговоры с представителями американской разведки с целью более благополучного исхода войны как для себя, так и американцев и англичан. Данные события представлены в романе и фильме не как фон, на котором разворачиваются исполненные драматизма судьбы советских разведчиков, немецких антифашистов и простых берлинских жителей, а как задание особой важности, которое должен выполнить Максим Исаев, он же штандартенфюрер Штирлиц, поскольку тайные переговоры могли сорвать договоренности между членами антигитлеровской коалиции — Советским Союзом, США и Великобританией. Речь шла о заговоре, последствия которого отрицательно сказались бы на судьбах мира. Именно этот мотив резко выделял произведение Ю. Семенова среди обычного шпионского жанра. Поэтому есть все основания реактуализировать сюжетное мастерство писателя, но не в аспекте постмодернистского повествования, а в использовании лишь конспирологических элементов в создании сюжетного мотива военного заговора.

К моменту работы над романом «Семнадцать мгновений весны» Ю. Семенов был известным мастером детективного жанра — «Петровка, 38», 1963, «Огарева, 6», 1972, а также зарекомендовал себя как создатель шпионского романа — «Пароль не нужен», 1965, в котором речь шла о внедрении Максима Максимовича Исаева, будущего Штирлица, за рубеж для ведения разведывательной деятельности. Детективно-шпионский сюжетный мотив романа «Семнадцать мгновений весны» предваряет мотив заговора и существует не параллельно,

а создавая увлекательный детективно-конспирологический синтез. Детективный мотив явлен через судьбу главного героя-разведчика, имеющего все соответствующие тому атрибуты: шифр для связи с центром, скрытый в томике Монтеня, радистов Эрвина и Кэт, имеющих свою остроприключенческую сюжетную линию; связь с антифашистским подпольем и его руководителем, который был другом и соратником по борьбе, Гуго Плейшнером; своих информаторов, а также умение извлекать информацию из любой беседы, способность удерживать в своей памяти множество фактов и событий, анализируя и делая выводы. В замысле Ю. Семенов имел намерение показать, что «Исаев не только сумел похитить секретные архивы СД, касающиеся агентуры СД и СС, оставленной в наших тылах, но и открыл код «Вольфа», подпольной гитлеровской организации, призванной поднять «партизанское движение» против советских войск» [8, 253]. И при этом он вынужден был выполнять свои должностные обязанности так, чтобы не вызывать подозрений. Помимо этого была и особенная репутация среди так называемых «сослуживцев». Так, шеф гестапо Мюллер считал, что Штирлиц — «единственный человек в разведке Шелленберга, к которому я относился с симпатией. Не лизоблюд, спокойный мужик, без истерик и без показного рвения»; Айсман считал, что «он высечен из кремня и стали»; не скрывал своего особенного отношения к Штирлицу и Шелленберг [9, 65]. Хотя причастность его даже по касательной к явным провалам разведки и гестапо все-таки вызвала интерес в имперском управлении безопасности, поэтому Кальтенбруннер попросил у секретаря подобрать ему «все дела Штирлица за последние год-два, но так, чтобы об этом не узнал Шелленберг: Штирлиц ценный работник и смелый человек, не стоит бросать на него тень. Просто-напросто обычная товарищеская взаимная проверка» [9, 20]. Недопустимым был и прокол с оставленными отпечатками пальцев на чемодане Кэт. Подозрение в том, что Штирлиц мог быть советским разведчиком, быстро угасло, но усилился интерес к тому, в чем обвиняли многих офицеров рейха, — возможностью в конце войны переметнуться на Запад.

Осознавая, что война близится к концу, Исаев-Штирлиц предполагал возможность бесследного исчезновения, особенно во время налетов на Берлин: «Обидно, конечно, если пристукнут в последние дни. Наши и следов не найдут. Вообще-то противно погибнуть неизвестно» [9, 29]. Но именно в этот момент по принципу построения

приключенческого произведения все происходит как бы «вдруг» (по Бахтину). Штирлиц получает неожиданное и очень сложное задание, которое сводилось к установлению того, «кто из высших руководителей рейха ищет контактов с Западом» [9, 28]. Так, в традиционную шпионско-детективную линию вплетается конспирологическая. Она обозначена еще в замысле киномана: «Исаев известен СД как полковник фон Штирлиц» [8, 253]. Как известно, до публикации в 1957 году переписки Сталина с Рузвельтом и Черчиллем о том, что такие переговоры велись, было мало что известно, и только публикация прояснила, что это не легенда и не миф, а исторический факт. Переписка по этому вопросу между Сталиным и Рузвельтом представляет собой интригующий сюжет, в котором есть ощущение колоссального напряжения, поскольку проводимые в Берне переговоры велись за спиной одного из союзников, Советского Союза, что грозило не только развалом коалиции, но и изменением хода и завершения Второй мировой войны. Рузвельт вынужден был объясняться и в некоторой степени признать происходящее: «Я уверен, что в результате недоразумения факты, относящиеся к этому делу, не были изложены Вам правильно» [7, 210]. В письме им были даны более подробные объяснения сложившейся ситуации: «Несколько дней тому назад в Швейцарии были получены подтвержденные сведения о том, что некоторые германские офицеры рассматривали возможность осуществления капитуляции германских войск, противостоящих британско-американским войскам в Италии» [7; 210].

Как известно, Ю. Семенов ознакомился с многими документами при написании романа, многие из которых, наверное, и сегодня хранятся под грифом «совершенно секретно». Но очевиден акцент именно на переписке, способствующей переходу от темы шпионско-детектива с решением некой «частной» проблемы до конспирологической, в которой переплетаются судьбы нескольких государств. Признание Рузвельта в письме Сталину: «Я должен повторить, что единственной целью встречи в Берне было установление контакта с компетентными германскими офицерами, а не ведение переговоров какого-либо рода», как и то, что «инициатива во всей этой истории с переговорами в Берне принадлежит англичанам», создает конспирологический фон, связанный с событиями Второй мировой войны [7, 219]. Последовавший за этим ответ Сталина нашел художественное преломление (как в романе, так и в телеэкранной версии) в ключе-

вой фразе, на основании которой возникает конспирологический сюжетный мотив: «Что касается моих информаторов, то, уверяю вас, это очень честные и скромные люди, которые выполняют свои обязанности аккуратно и не имеют намерения оскорбить кого-либо. Эти люди многократно проверены нами на деле» [7, 223]. Это наиболее интригующая фраза в переписке Сталина с Рузвельтом, затрагивающая вопрос о том, кому под силу было решение такой задачи.

Наличие исторических фактов, а именно заговора в контексте истории в романе Ю. Семенова, соотносится с моделью шпионского рассказа, тем самым подчеркивает специфику конспирологичности повествования в «Семнадцати мгновениях весны». Это очевидно уже в том, что и пастор Шлаг, и профессор Плейшнер выполняют задание не шпионского, а конспирологического характера, хотя и не в силах дать им оценку, поскольку «либо надо перестать верить всему миру, либо надо сделаться циником. Американцы продолжают переговоры с СС. Они поверили Гиммлеру» [9, 249]. Открытие пастора потрясло его сознание — слишком коварен заговор. Эти слова в романе произносит пастор-пацифист, что придает им особенную значимость. Штирлиц «не хотел верить в возможность сепаратного сговора гитлеровцев с союзниками, в каком бы виде он ни выразался, до тех пор, пока сам лицом к лицу не столкнулся с этим заговором» [9, 247]. Ощущая больше обычного свое одиночество, он пришел в своих размышлениях к тому, чем грозит заговор миру: «Можно, конечно, не любить Россию и большевиков, но ведь он (Даллес. — Д. Г.) обязан понимать, что сталкивать Америку с нами — это значит обрекать мир на такую страшную войну, какой еще не было в истории человечества. Неужели зоологизм ненависти так силен в людях того поколения, что они смотрят на мир глазами застаревших представлений? Неужели дряхлые политиканы и старые разведчики смогут столкнуть лбами нас с американцами?» [9, 247]. Ключевым для воссоздания в романе состояния Штирлица в этот миг было слово «одиночество», ощущение того, что он находился один на один с коварным заговором. Он не только герой-сыщик, но и герой-одиночка, что соответствует специфике конспирологической прозы. Его спасение мира имеет конкретный характер, проявляющийся в заботах о судьбе людей: «Дважды — на свой страх и риск — он спасал английских разведчиков в Голландии и Бельгии без всяких на то указаний и просьб. Он спасал своих товарищей по борьбе, он просто-напросто выполнял свой сол-

датский долг» [9, 246]. Он также заботился о немке фрау Заурих, осознавшей весной 1945 года, что война «в известном смысле» уже закончилась, спасал радистку Кэт — Катю Козлову с двумя детьми, родным сыном и дочерью немецкого солдата, семью пастора Шлага, все чаще вспоминал жену, которая в его воспоминаниях была чем-то большим, чем любимая женщина. Именно с ней был связан образ Родины. Это соотносимо с отличительной чертой конспирологического детектива — отсутствием явной сексуальной или любовной линии. Герой Ю. Семенова уподобляется холостяку из классического детектива. Из партийной характеристики члена НСДАП видно, что Штирлиц «холост; в связях порочащих его, замечен не был» [9, 25]. Главный герой живет в своем коттедже в Бабельсберге, неподалеку от Потсдама, один; к нему приходит убирать молоденькая дочка хозяина кабачка «К охотнику», питающая слабость к седым мужчинам. Но Штирлиц неприступен, его сердце навсегда осталось с Сашенькой Гаврилиной, которую он не видел с тех пор, как его, тогда еще Исаева, отправили с заданием на Восток. Теперь, находясь в Берлине под именем фон Штирлица, советский разведчик свято хранит образ жены в своем сердце и памяти. Как известно, конспирологический жанр характеризуется наличием «вектора желания» (Т. Амирян), т. е. желания разгадать тайну, секрет, истину. В рассматриваемом нами романе путь и конечная цель, к которой стремится главный герой, — это желание раскрыть тайну заговора, иными словами, «это движение к знанию», которое ставит своей конечной целью «переворот, революционный отказ от старого прочтения известных исторических мифов» [2, 77].

Из записей Ю. Семенова известно, что читателей особенно волновало «насколько события реальны и сколь точна историческая первооснова происходившего» в романе «Семнадцать мгновений весны» [8, 172]. Следовательно, автору пришлось провести тщательную работу с документами и лично встретиться с одним из помощников Даллеса — мистером Полом Блюмом для того, чтобы выстроить точную схему исторических событий [8, 173–177]. Семенов знал, что в архивах переписки Сталина с Рузвельтом и Черчиллем есть «совершенно определенное утверждение, что советскому руководству стало известно о сепаратных переговорах Гимmlера — Даллеса», но вопрос заключался лишь в том, чтобы найти «контрапункт» провала этих переговоров, поскольку «Даллес начал переговоры, не поставив об этом в известность Белый дом» [8, 173, 176]. Так, перед читателем

предстает миф о заговоре в историческом контексте с цитированием фактов, что является характерным приемом для конспирологических романов, где с помощью «реальности» и «объективности» повествования автор как бы завоевывает читательскую аудиторию. Как вспоминает Никита Михалков, «то, что Юлиан написал, стало новым словом. Он замечательно работал с материалами. С архивами работал, как никто. Быстро очень, но прорабатывая их насквозь. А легкость по отношению к факту абсолютно завораживала читателя и зрителя. Он жонглировал именами: Геббельс, Геринг, Мюллер. Он заставлял читателя поверить, когда говорил, что «в этот день у Гитлера был насморк и температура поднялась до 37,3» [8, 254]. В эссеистических размышлениях Р. Барта исторический дискурс являлся идеологическим письмом, своего рода «воображаемым» конструктом, когда присутствующий «факт» перестает существовать в качестве иллюзорного «реализма» и становится языковым элементом. Таким образом, начинает работать «престиж утверждения *это было*», потому что «вся наша цивилизация питает пристрастие к эффекту реальности» [4, 438, 440]. В этом видится одна из особенностей массовой литературы, для которой обращение к истории является попыткой «показать конспирологию как модальность, как социокультурный феномен», находящий свое воплощение в художественной литературе [2, 85]. Конспиративизм возникает из-за страха, постоянного стремления мифологизации событий обществом, попытки структурировать, понять происходящее, дать ему объяснение. Так и в романе Ю. Семенова главный герой постоянно возвращается в прошлое, каждый раз заново переосмысливает происходящее, тщательно анализируя цепочку исторических событий. Именно движение к «знанию» в поисках истины помогает Штирлицу успешно выполнить задание Центра. А нахождение «на грани возможного провала» только способствует остроте ума и стремлению к действию. Читатель при этом находится в постоянном напряжении, будучи вовлеченным в интенсивные и немедленные переживания событий, что указывает на формульность произведения (Дж. Кавелти). При этом читатель не просто довольствуется актом разоблачения «преступного» сговора, но вовлечен в бесконечный поиск «реальностей», чему способствует завершающая фраза романа: «Семнадцать мгновений апреля, — транслировали по радио песенку Марики Рекк, — останутся в сердце твоём. Я верю, вокруг нас всегда будет музыка, и деревья будут кру-

житься в вальсе, и только чайка, подхваченная стремниной, утонет, и ты не сможешь ей помочь»... Штирлиц осторожно погладил землю рукой. Он долго сидел на земле и гладил ее руками. Он знал, на что идет, дав согласие вернуться в Берлин. Он имеет поэтому право долго сидеть на весенней холодной земле и гладить ее руками»; а в это время в телеэкранизации голос за кадром Ефима Копеляна произносил: «Максим Максимович Исаев... едет в Берлин работать» [9, 263]. Но наиболее значимой для конспирологической привязанности читателя к поиску является «информация к размышлению», которой и завершается роман, с авторской информацией: «Осенью 1989 года друзья из ФРГ передали мне архивный документ, в котором говорится, что гросс-адмирал Дениц приезжал, — под покровом стражайшей тайны, — в Швейцарию, как раз в те дни, когда Вольф вел переговоры с Даллесом. Документация эта не германская; пришла от ученых США; попытаться найти факты, с кем встречался там Дениц, — задача историков нового поколения, да, возможно, и литераторов тоже... Закулисная борьба за власть в рейхе, — в самые последние дни гитлеризма, — стала еще более загадочной после того, как был обнаружен этот документ» [9, 264]. Не менее важным моментом в развитии конспирологического сюжетного мотива является то, что в поисках участников заговора Штирлиц превращается из традиционного разведчика в «героя-сыщика», который видел свою цель в том, чтобы будущее состоялось, именно об этом его разговор с Кэт в машине. Но для этого необходимо было разгадать тайну заговора. Роль героя-сыщика в этом процессе особенная. Если герой шпионского детектива работает на одно государство против другого, вместе с тем, «являясь продолжателем линии черного детектива, проявляет физическую силу, является отрицательным персонажем для той социополитической группы, против которой работает», в конспирологическом детективе главный герой не способен «на убийства и драки, а если ему и приходится проявлять физическую силу, то лишь в случае крайней необходимости» [2, 73]. В романе Ю. Семенова единственное убийство происходит в самом начале: «Штирлиц убил Клауса выстрелом в висок». Завербованный по собственной инициативе, этот агент виртуозно справлялся с заданиями, но отличался жадой предательства, что могло подставить Штирлица под удар и провалить план по «разоблачению заговора». Второй и последний эпизод с насилием представлен при неожиданной встрече советского разведчика с «ищей-

кой» Мюллера Холтоффом, который нашупал нити для разоблачения Штирлица в его предыдущих делах и, провоцируя, предлагал вместе бежать к нейтралам через «окно» на границе: «Штирлиц поднялся, не спеша подошел к Холтоффу, тот протянул рюмку, и в этот миг Штирлиц со всего размаха ударил его по голове граненой бутылкой» [9, 17, 167]. Но отправной точкой поиска для Штирлица является создание им рисунков-портретов предполагаемых инициаторов и участников заговора. Получив задание от Центра, герой еще не знает об опасности, сопряженной с поисками «тайного заговора». Ему предстоит вести тонкую двойную игру, просчитывать наперед шаги своих непростых и влиятельных врагов, спасти своих боевых товарищей от рук гестапо, вести борьбу с фашизмом, приближая день мира. Свой тяжелый путь Штирлиц начал с того, что принялся создавать картинки: «на одном листе бумаги он нарисовал толстого, высокого человека» (Геринг), «на втором листке он нарисовал лицо Геббельса, на третьем — сильное, со шрамом лицо: Борман. Подумав немного, он написал на четвертом листке: «Рейхсфюрер СС». Это был титул его шефа, Генриха Гимmlера» [9, 34]. В фильме — это одна из ключевых сюжетных линий. В связи с этим целесообразно обратиться к работе кинорежиссера Сергея Эйзенштейна, к его комментированию работы известного писателя и художника Хогарта, а именно: «Глаз находит такое же удовольствие в преследовании взором вьющихся дорожек, змеящихся речек и очертаний всяких иных явлений природы, чьи формы следуют... тому, что я обозначаю названием волнистой или змеящейся линии. Intricacy — «хитросплетенность» формы — я, таким образом определил бы как особую способность составляющих ее линий вести глаз в безудержно игривом беге преследования». Через образ «змеящейся линии» Эйзенштейн приходит к пониманию приключенческой специфики этих линий. В экранизации романа — это одна из выразительных сцен, в которой глаз Штирлица скользит по этим линиям, ощущая в себе «движение «следопытов» по следам и тропам дремучего леса», по Эйзенштейну [11, 64, 65]. Как сценарист и интеллектуал, создатель детективов, Ю. Семенов не мог не знать о приключенческом озарении Эйзенштейна. Поэтому тут ощутима прямая переключка, способствующая формированию конспирологического графического сюжетного мотива.

Особенная роль в развитии конспирологического сюжета в романе принадлежит поэтике заглавия романа. Ольга Семенова отме-

тила, что писатель «еще только начал работу над романом «Семнадцать мгновений весны» — сомневался в названии будущей книги», изначально по жанру это был кинороман под названием «Семнадцать мгновений апреля» [8, 252]. Если все предыдущие произведения Ю. Семенова несли в себе явный приключенческий, шпионский и прочий детективный смысл, то «Семнадцать мгновений весны» — несколько провокативный. На первый план в нем выведено не шпионское или конспирологическое содержание, а перефразированное название песни «Семнадцать мгновений апреля», которая была исполнена Мариной Рекк, любимой актрисой Гитлера, в фильме «Женщина моих грез» (*Die Frau meiner Träume*), в советском прокате известном под названием «Девушка моей мечты». Этот фильм, как и многие предыдущие, был снят ее мужем Г. Якоби, клишировавшим созданный ею образ девушки внешне безыскусной, отвечающей немецким стандартам красоты, веселой, находчивой, спортивной, исполняющей в музыкальных фильмах акробатические танцы с чечеткой и шпагатами. Но фильм «Женщина моих грез», снятый в 1944 году, неожиданно имел огромный успех по обе стороны фронта. В Советском Союзе он демонстрировался как так называемый «трофейный фильм»¹. В музыкальной комедийной мелодраме Марика Рекк предстала в традиционном для себя образе обаятельной, темпераментной, забавной и влюбленной актрисы, много поющей и танцующей, в финале соединяющейся со своим любимым. Среди множества прозвучавших в фильме песен была и «Семнадцать мгновений апреля». Название романа Ю. Семенова содержит явную соотнесенность именно с песней Марики Рекк. Писатель использует ее в качестве модернистского приема, провоцируя на понимание его как продолжение известного фильма уже в повествовательной форме. Но Ю. Семенов уходит от набирающего к тому времени силу приема, поскольку роман не является ни новым вариантом комедийной мелодрамы, ни сюжетным продолжением или пастишем, поскольку постмодернистская специфика, как известно, осознанно отвергает любые правила, выработанные предшествующей культурой. Автор

¹ Трудно объяснить причины, по которым фильм с участием Марики Рекк был выпущен на советские экраны. Лишь после смерти актрисы в 2004 году заговорили о возможном ее сотрудничестве с советской разведкой. Но никто не смог это подтвердить. Предположительно, Ю. Семенову могли быть известны какие-то факты о судьбе немецкой актрисы.

под таким названием создает детективный роман, используя в названии прием двойного кода. Р. Барт в своей концепции «кода» подчеркнул: «Слово «код» не должно здесь пониматься в строгом, научном значении термина. Мы называем кодами просто ассоциативные поля, сверхтекстовую организацию значений, которые навязывают представление об определенной структуре; код, как мы его понимаем, принадлежит главным образом к сфере культуры; коды — это определенные типы виденного, уже читанного, уже деланного; код есть конкретная форма этого «уже», конституирующего всякое письмо» [3, 455–456]. Существование любого повествования, по Барту, обеспечивается сплетением самых разных кодов, в их «перебивке» друг друга, а отсюда возникает «читательское нетерпение», направленное на постижение глубоких смыслов. Ч. Дженкс и Т. Д’ан, обратившись к концепции Р. Барта, сформулировали понятие «двойного кодирования» постмодернистского текста, несущего в себе художественную информацию для читателя [3, 40]. «Двойной код» в романе Ю. Семенова преломился в поэтике названия в том, что автор использовал тематический материал песни из кинофильма, снятого в жанре комедийной мелодрамы, т. е. с ярко выраженной привлекательностью рекламного характера, что было свойственно произведению массовой культуры, поскольку фильм был рассчитан на неприхотливую публику. Известный киновед О. Булгакова отметила: «Танцующая Марика Рекк, представ на советском экране только в соблазнительном нижнем белье под меховой шубкой и возродив жанр «купающейся красотки», стала первым эротическим опытом в кино для послевоенных пубертирующих подростков и, пожалуй, их отцов» [5, 272]. А для женщин, переносивших тяготы и лишения как военной, так и послевоенной жизни, оставшихся без любимых и мужей, это была встреча с чужой, но «красивой любовью». Но и в том, и в ином случае это была запомнившаяся массовому сознанию история из «той», чужой жизни. Это именно бартовское «уже», продуцирующее создание нового текста, в котором сделан акцент на культуре памяти. В ней и авторское припоминание песни «Семнадцать мгновений апреля». Как отметил П. Хаттон, «в век постмодерна мы тяготеем к размышлениям о крайностях стереотипов мышления и воспоминания, отталкивая от себя очарование глубинными истоками повторения в устной традиции и формами запоминания в археологии коммеморативной практики» [10, 389–390]. Но даже в латентном состоянии

постмодерна, во время которого писался роман, без каких-либо еще ощутимых его влияний на художественную практику, Ю. Семенов, «кодируя» заглавие, не только не отталкивает от себя «очарование глубинными истоками», осевших и в его, как зрителя, памяти «Семнадцати мгновений апреля», но «перебивает» их коммеморативностью — памятью о трагических страницах завершающего этапа войны. Мир в 1944 году уже был в ожидании мира. Поэтому фильм «Женщина моих грез» имел такой успех, как и фильм И. Пырьева «В шесть часов вечера после войны» с известной Мариной Ладыниной в главной роли (с аллюзивным названием — с фразой из знаменитого романа Я. Гашека «Бравый солдат Швейк»). Эти мирные весенние настроения были еще сдержанными, скрытыми от посторонних глаз и в то же время тревожными. Тем самым Ю. Семенов как известный автор детективной прозы «весенним» названием активизировал вполне определенные читательские ожидания — нового детективного произведения. И они не были обмануты, только на этот раз это был роман о раскрытии заговора, который мог изменить ход Второй мировой войны, судьбы мира. С песенно-весенним кодом как явлением массовой культурной памяти переплетается жанровый, собственно юлиановский, направленный на создание конспирологического детектива. Если постмодернистское «двойное кодирование» подчинено, как правило, пародированию жанров и приемов массовой литературы, то Ю. Семенов нарушал (но не разрушал!) стереотип восприятия кинофильма, возводя его, скорее, в ранг «исторического бессознательного» (по Фуко) времени завершения большой и страшной войны. В экранизации романа этот смысл набирает особенную выразительность в музыкальном оформлении, в песне Р. Рождественского и М. Таривердиева о памяти, которая «укрыта такими большими снегами». В романе она представлена как своеобразное обрамление повествования, но не с первых страниц, а в то мгновение, когда Исаев-Штирлиц получил задание из Москвы подтвердить или опровергнуть наличие заговора между верхушкой рейха и разведывательной службой США. В поиске возможности его выполнения он осознавал не только всю сложность и риск предстоящей работы, но и зловещий смысл происходящего. В это время Штирлиц вынужден был заниматься исполнением должностных обязанностей, в том числе и работой со своей агентурой. Встреча с одним из них якобы началась в кинотеатре, где шел фильм «Женщина моих грез». Мно-

гократный его просмотр не только утомлял Штирлица, но «происходившее на экране не трогало его и даже где-то раздражало», так описывает состояние главного героя голос Ефима Копеляна за кадром. Это состояние было вызвано и тем, что Исаев-Штирлиц был воспитан на традициях высокой культуры, а не массовой¹. Об этом свидетельствует такая деталь из его разведывательной деятельности, как томик Монтеня, в котором хранился шифр. Наверное, это должен быть том из немецкой классики, но «выбор» Штирлица пал на Монтеня, «Опытами» которого были увлечены многие поколения читателей; как и его стоической позицией, жизнеутверждающей по своему характеру, помогающей «сохранять посреди жестокого кровопролития душевное равновесие, укрепляя в человеке веру в себя и свое будущее» [6, 271]. Но вместе с тем это и выбор автора, которого, вероятно, привлекало в «Опытах» чередование философских размышлений с автобиографизмом, насыщенность историческими примерами, множественность цитирования именитых авторов и возможность чтения с любой страницы. Штирлиц не мог принять «Женщину моих грез» и потому, что многие годы хранил верность своей жене. Воспоминания о ней предвзвешивают очередной просмотр фильма. Песня «Семнадцать мгновений апреля» звучит в финале романа, когда Штирлиц принял решение о возвращении в Берлин, она — соблазн изменить свой выбор и контраст по отношению к происходящему. Именно в финале «мгновения апреля» уходят, вытесняются «мгновениями весны» с конспирологическим смыслом. Тем самым первоначальный замысел писателя претерпевает существенные изменения и тем самым роман «Семнадцать мгновений весны» способствовал формированию предпосылок для развития жанра конспирологического детектива. И название представляет собой свернутый конспирологический текст романа, так выразительно проявившийся в сюжетном мотиве раскрытия заговора Второй мировой войны.

¹ Ольга Семенова пишет, что «отец придумал Штирлицу любопытную биографию: ровесник XX века, сын петербургского профессора права и убежденного меньшевика Владимирова и рано умершей дочери украинского революционера... Получив блестящее образование в Цюрихе, он возвращается после революции в Россию и становится одним из первых разведчиков» [8, 158].

ЛИТЕРАТУРА

1. Амирян Т. Н. Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы (Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева): автореф. дис. ... канд. филол. н. / Тигран Амирян. — М., 2012. — 26 с.
2. Амирян Т. Н. Они написали заговор. Конспирологический детектив от Дэна Брауна до Юлии Кристевой / Тигран Амирян. — М.: Фаланстер, 2013. — 352 с.
3. Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Ролан Барт; Сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. — М., 1989. — 616 с.
4. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / Ролан Барт; пер. с фр., вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. — М.: Издательство им. Сабашниковых, 2003. — 512 с.
5. Булгакова О. Фабрика жестов / Оксана Булгакова. — М.: Новое литературное обозрение, 2005. — 304 с.
6. Виппер Ю. Б. Монтень // История всемирной литературы: в 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. — М.: Наука, 1983—1994. — На титл. л. изд.: История всемирной литературы: в 9 т. Т. 3. — 1985. — С. 270—276.
7. Переписка Председателя Совета Министров СССР с президентами США и премьер-министрами Великобритании во время Великой Отечественной войны, 1941—1945 гг. Т. 2. Переписка с Ф. Рузвельтом и Г. Трумэном (Авг. 1941 г. — дек. 1945 г.) / М-во иностр. дел СССР. — 2-е изд. — М.: Политиздат, 1986. — 320 с., ил.
8. Семенова О. Юлиан Семенов / Ольга Семенова. — М.: Молодая гвардия, 2011. — 592 с. — (Жизнь замечательных людей).
9. Семенов Ю. Собр. соч. : в 12 т. Т. 4. Семнадцать мгновений весны. Приказано выжить / Юлиан Семенов. — М.: Терра, 2009. — 640 с.
10. Хаттон П. История как искусство памяти / П. Хаттон. — СПб.: «Владимир Даль», 2003. — 423 с.
11. Эйзенштейн С. М. Монтаж / Сергей Эйзенштейн. — М., 2000. — 588 с.
12. Boltanski L. Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes / L. Boltanski. — Gallimard, coll. «NRF Essais», 2012. — 480 p.

Стаття надійшла до редакції 4 лютого 2015 р.