

**ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ИНТЕРПРЕТАЦИЯ
ПИНКЕРТОНОВСКИХ МОТИВОВ В ЛИТЕРАТУРНОЙ
МИСТИФИКАЦИИ МАЙКА ЙОГАНСЕНА**

О. В. Романенко

Киевский национальный университет им. Тараса Шевченко, г. Киев, Украина

**THE ARTISTIC INTERPRETATION OF PINKERTON`S OF MOTIVES
IN THE LITERARY HOAX OF MIKE YOGANSEN**

O. V. Romanenko

Taras Shevchenko National University of Kyiv, Kyiv, Ukraine

Summary. The author of the article analysed literary hoax of the first half of 20th, in particular literary hoax of the Ukrainian writer Mike Yogasen. This theme is probed in the context of becoming of mass literature. In the article analyze character sketch of Nat Pinkerton in literary hoax. The author specify concept of literature hoax.

Keywords: mass literature; literary hoax; semiosphera.

Литературная мистификация – это семантическая и стилистическая игра, правила которой, как и система кодов, с помощью которых ее можно раскрыть, устанавливаются не только автором, но и эпохой, в рамках которой был создан текст. Последнее обстоятельство – укоренение литературной мистификации в контекст эпохи, зачастую игнорируется исследователями, что и приводит к появлению не совсем корректных толкований произведения. Так произошло, в частности, с литературными мистификациями украинского писателя Майка Йогансена. Они вызывают значительный интерес у исследователей и рядовых читателей, но обычно интерпретация образов не выходит за пределы констатации, что «схема эксперимента... стала для художника не только способом репрезентации индивидуально-авторского стиля, но и своеобразным кодом / шифром собственной мировоззренческой сущности, метко отмеченной А. Белой «концепцией двойственности и театральности в жизни» [1, с. 45]. Ныне литературоведческая рецепция произведений Майка Йогансена пребывает на стадии начальных обобщений и дискуссий, потребность в анализе его произведений и литературных мистификаций первой половины XX века и обуславливает актуальность исследования.

В данном исследовании, чтобы выяснить особенности интерпретации пинкертоновских мотивов в литературных мистификациях первой половины XX века, следует, очевидно, идти экстенсивным путем – от материала, который дает множество фактов для размышлений, – к выявлению общих тенденций. Материалом будет служить малоизученная литературная мистификация 1920–1930-х годов – произведение «Приключения Мак-Лейстона, Гарри Уперта и других» Вилли Вецелиуса. Даже имя писателя этого произведения, опубликованного на протяжении 1924–1925 годов, мистифицировано – настоящим автором является украинский прозаик Майк Йогансен. Отдельные части романа с подписью «Майк Йогансен» появились в приложении к газете «Вести ВУЦИК» (Литература, наука, искусство. – 1924. – 8–15 мая) и в журнале «Глобус» (1924. – № 21, 22), а в 1925 году вышло десять выпусков издания. На обложке значилось имя «Вилли Вецелиус». Произведение имело незаурядный успех: общий тираж достиг 100 тысяч экземпляров.

В начале XX века критика признает неоспоримость триумфальной поступи массовой авантюрно-приключенческой литературы, которая постепенно отвоевывает пространство у литературы высокой. В украинском литературоведении 1920–1930-х годов разворачивается дискуссия относительно авантюрной прозы, ее актуальности для тогдашнего читателя. Ф. Якубовский в журнале «Жизнь и революция» указывает на то, что в современном ему литературном процессе имеются две проблемы: «Одна – из отрасли идеологической, вторая – из отрасли формальной. Первая касается проблемы влияния на писателя его окружения, событий и мировоззрений его времени. Вторая – это проблема, которая ближе из всех формальных проблем сталкивается с первой. Это проблема сюжета, проблема интриги в новелле или романе» [12, с. 40].

Влиять на читателя – посредством идеологического строения произведения и сюжета – вот задача, которую ставили перед писателями новой эпохи ее идеологи. Показательны в этом отношении тезисы, озвученные Л. Троцким: «Имеется потребность в советском Жюль Верне, который мог бы увлечь грамотных рабочих и сельский пролетариат величественной перспективой социалистического строительства» [8, с. 76]. Или, например, позиция А. Луначарского: «Мы, бесспорно, наиболее заинтересованы во влиянии на массы < ... > Необходима, очень необходима массовая книга, в том числе и беллетристическая» [6, с. 87]. Призыв дать новому гражданину новую литературу был тесно связан с идеей провести читателя путем «через Пинкертон – к Шекспиру» [8, с. 279]. Ведь, как писал Л. Троцкий, «за влечением к розыскному героизму и кинематографической мелодраме скрывается глубинный, хоть еще полуслепой, социальный идеализм. Завтра он станет зрячим. Пинкертон будет одолен, а миллионами, впервые разбуженными к сознательной духовной жизни, будет заложена основа для сравнительно более широкого и более человеческого искусства, нежели наше» [8, с. 280].

На идеологический призыв эпохи быстро отозвались писатели. В частности, в российской литературе это явление приобрело внушительные масштабы: как указывает М. Черняк, к середине 1925 года было опубликовано почти 200 авантурных романов [9, с. 94]. Особенно среди них выделялись произведения, стилизованные под зарубежные образцы: романы Жоржа Деларама (Юрия Слезкина) «Кто смеется последним» (1925), Пьера Дюмеля (Сергея Заяцкого) «Красавица из острова Люлю» (1926), Риса Уильки Ли (Бориса Ипатова) «Блеф, поддельный роман» (1928), Джима Доллара (Маризетты Шагинян) «Месс-менд» (1923–1924) и др. Эти и другие произведения, написанные по сюжетно-композиционным, фабульным лекалам западной авантюрно-приключенческой литературы для массового читателя, некоторые исследователи классифицируют как литературную мистификацию, другие – как советский псевдороман периода НЭПа [7]. Следовательно, отличаются и оценки тех обстоятельств, в которых возникает это художественное явление. В частности, Мария Маликова пишет о том, что псевдопереводный роман можно рассматривать как компромиссный литературный проект, условный, идеологически заданный, в нём стилизация и пародирование иностранной жизни являются стилевой доминантой, а авантурная фабула – имитацией подражания образцам западной беллетристики [7, с. 139]. Однако эта трактовка – современная, а в 1970-х годах А. Бритиков отмечал пародийную сущность подобного жанра, «построенного на детективном штампе, только подкрашенного в розовый цвет», который «вместо пародирования западного авантурного романа поневоле обращивался пародией на революционную романтику. Высокий идеал сознательно возводился до уровня «красного» обывателя» [2, с. 6].

В украинской литературе подобное явление хоть и приобрело такой размах – и по популярности среди читателей, и по популярности среди писателей, – повлекло за собой появление оригинального текста, который нельзя вписать в четкие рамки пародии, стилизации или псевдоромана.

Отличия между западным, российским и украинским литературными процессами в этом вопросе становятся очевидными, если проанализировать историю становления и распространения авантюрно-приключенческого жанра среди массового читателя. Западная литература переживает всплеск интереса к так называемому серийному роману в период публикации «Парижских тайн» Э. Сю (1842–1843), структура которых была четко зависимой от читательской заинтересованности и зиждилась на принципе «рынок желает – писатель удовлетворяет». Эти отношения были настолько существенными, что в значительной мере, как пишет У. Эко, деформировали сюжетное и композиционное построение текста [11], превознося стремление читателя каждый раз получать новую увлекательную историю, загадку и разгадку, даже фиктивные. Российская массовая литература копирует этот жанровый образец еще до появления так называемого «красного Пинкертон» благодаря массовой публикации произведений вроде «Приключения петербургского Макарки Душегуба» (1901), «Страшный преступник и разбойник Федот Чуркин: криминальный роман в 4-х частях» (1906), «Ванька Каин, знаменитый московский сыщик» (1900), а также выпускам о приключениях

Шерлока Холмса, Ната Пинкертона, Ника Картера (с 1907 по 1909 годы российский книжный рынок был запружен 150-ю выпусками серии «Нат Пинкертон, король сыщиков», 105-ю выпусками серии «Ник Картер, американский Шерлок Холмс», 48-ю выпусками серии «Гений российского розыска И. Д. Путилин» и 111-ю выпусками серии «Генрих Рау, Железная рука, знаменитый атаман XIX века»).

В то же время украинский массовый читатель конца XIX – начала XX века, имея возможность покупать подобные издания за 5–7 копеек, не мог читать их на украинском языке в связи с отсутствием соответственных переводов и оригинальных текстов. В украинской литературе сложилась интересная ситуация, где, с одной стороны, находился рядовой читатель, ориентированный на развлекательное чтение, с другой – активно формировался слой национально сознательных читателей, ориентированных на национальную литературу. Об интересе к авантюрно-приключенческой литературе свидетельствует и активная дискуссия на страницах журналов «Красный путь», «Жизнь и революция», газеты «Литературная Украина» и других, в которых Майк Йогансен, Гр. Майфет, Ф. Якубовский, К. Довгань, Е. Перлин и др. пытаются определить жанрово-стилевые особенности такой литературы, а заодно – проанализировать образцы украинского, западного и российского книгоиздания. С другой стороны, творческая практика украинских писателей этого периода обозначена активными поисками именно в области так называемой сюжетной литературы, и в данном контексте такое оригинальное явление, как роман Вилли Вецелиуса «Приключения Мак-Лейстона, Гарри Руперта и других», становится ярким примером авторской литературной мистификации.

Эстетические координаты литературных мистификаций в 1920–1930-е годы в украинском литературном процессе определяются не только изобретательной литературной игрой автора с образами, сюжетными линиями, композиционными приемами, символами и кодами, но и другими чертами, в том числе – художественными и социальными. Литературная мистификация является примером размывания семантических границ между художественными произведениями, столкновением различных семиосфер – высокой и массовой литературной традиции, низких и высоких жанров, пародии и первичного текста, который пародируется, современной литературы и более ранних текстов. Семантические горизонты перемешиваются, возникает новая семиосфера – мистифицированного текста, в котором автор расставляет ключи, коды – для читателя профессионального (критика или литературоведа) и непрофессионального (например, массового). И хотя научные работники преимущественно сосредоточиваются на игре как на ведущем принципе любой литературной мистификации, литература XX века дает немало примеров того, что игра – лишь отдельный художественный прием, к которому обращаются писатели. Большой вес для толкования мистификации и адекватного ее прочтения имеет именно перекодирование, ведь в этом случае идет речь о «встраивании в цель культурной сферы» (Ю. Лотман) структурно-сюжетных приемов, знаков, кодов, символов, архетипов, об адаптации и переработке известных и неизвестных широкой публике эстетических концептов. В литературной мистификации происходит изменение эстетических доминант, порой – даже нескольких литературных произведений. Причем речь не идет о полном растворении одного семантического пространства в другом, как раз наоборот – автор всегда оставляет своеобразные семантические окна для того, чтобы читатель мог соотнести произведение, идею, образ, символ, знак, сюжетную линию с уже ему известной.

Для литературных мистификаций 1920–1930-х годов имеется несколько семиосфер, из которых заимствуются семантические коды, знаки, сюжеты, символы, образы и т. п. С одной стороны, это высокая литературная традиция – национальная и западная, с другой – массовая литература в лучших ее западных образцах (ввиду того, что потребность в массовой литературе в Украине существовала, однако жанры масслита были еще мало освоены). Именно в пределах этих семантико-стилистических противопоставлений и писал Майк Йогансен «Приключения Мак-Лейстона, Гарри Руперта и других».

Разворачивая литературный диалог в своем художественном произведении, Майк Йогансен обращается к известным рядовому читателю жанрово-стилевым модификациям – роману-фельетону, с которым массовый читатель конца XIX века

знаком по многочисленным вариациям историй о приключениях Ника Картера, Ната Пинкертона и других героев-сыщиков масслита конца XIX – начала XX века. Источником мистификации становится классический образец масслита – «Парижские тайны» Э. Сю, в которых впервые была реализована «психологическая потребность читателя в диалектике завязки-развязки» [11, с. 221]. В соответствии с толкованием У. Эко, она является настолько большой, что «в наиболее слабых романах-фельетонах дело доходит до создания фальшивых завязок и фальшивых развязок» [11, с. 221]. В произведении Майка Йогансена таких фальшивых завязок и развязок несколько, за что произведение и было подвергнуто критике К. Довганем: «Сложный и динамичный сюжет, который можно представить себе как сложную, замкнутую (а часто и симметричную) геометрическую фигуру, – должен состоять из линий, гармонично связанных; каждая из них – должна мотивированно вытекать из предыдущей – и предопределять следующую. Чем меньше случайности в развитии действия, – тем лучше и более совершенен сюжет. К сожалению, автор рецензируемого романа вел себя слишком своевольно, обрывая беспричинно отдельные сюжетные нити, начиная немотивированно новые, внедряя бесконтрольно ненужные персонажи, которые не принимают участия в действии. Автор украсил роман силой «ружей, которые, в конце концов, не стреляют», – и от этого немало потеряло общее впечатление от произведения» [3, с. 112–113].

Майк Йогансен несколько раз подводит читателя к фальшивому решению сюжетных перипетий, откладывая встречу Мак-Лейстона с Гарри Рупертом, Мак-Лейстона с Эдит, откладывая раскрытие загадки перстня Эдит или цели, с которой Рипс ищет рецепт препарата «Альбо», и т. п. И только в конце произведения он срывает все маски с героев, рассказывая о тесно переплетенных связях почти между всеми героями и семьей Лейнов.

Автор произвольно переключает внимание читателя из одной сюжетной линии на другую, это не столько пример синусоидной сюжетной линии (см. комментарии Умберто Эко к «Парижским тайнам» Э. Сю [11]), сколько пример хаотичного сюжетного построения. Йогансен нарочито прибегает к такому приему – учитывая практику написания романов-фельетонов, с которыми был знаком массовый читатель на примерах истории о Нате Пинкертоне. Имитируя принципы сюжетопостроения романов-фельетонов, Йогансен собирает под одной обложкой множество персонажей, некоторые из которых кажутся, на первый взгляд, случайными, например: Бетси, Мод и Дженни – случайные персонажи, которые, как зачастую бывает в сенсационных романах, появляются и исчезают независимо от воли автора, а здесь исполняют вполне понятную роль, они – как противопоставление образу Эдит, дочери богача Мак-Лейстона. В частности, Мод отказывается вместе со всей толпой смотреть фильм о голоде на Украине, а Эдит, напротив, настолько возбуждает эта тема, что она едет в голодный край, убегая из Нью-Йорка от отца. Так Йогансен перебрасывает мостик от сюжетной двойственности, свойственной роману-фельетону, к принципу двойственности в построении образов и характеров.

Двойственность – характерный признак литературной мистификации, в которой герой словно распадается на несколько персонажей, которые, в сущности, являются семиотическими кодами одного и того же образа, обращенного к читателю. Йогансен использует прием перекодирования и зашифровывает образы массовой литературы и массового восприятия в своем романе. Да, Эдит, убегая на Украину, берёт себе имя Марта Лорен, а Дюваль – это в действительности Волк, а в конце произведения автор вообще раскрывает секрет перед читателем, что почти все персонажи были двойниками себя настоящих: «Настоящая фамилия Мак-Лейстона была Лейн. У него был брат Мартын Лейн – так стояло в документе его отца. Фамилия жены брата была М. Лорен. В Америке он прибавил к своей фамилии окончание – stone, немного изменив начало. Среди бумаг Лейна, или Лейстона, был пакет с паспортом Лейна-младшего, рабочего серно-квасного завода. Лейн-младший, именуемый Мартином, имел сына Гарри. Они были ирландцами из Антрима» [5, с. 186].

Не меньше и закодированных образов, заимствованных из массовой литературы. Во втором разделе автор «приглашает» в свое произведение известного персонажа из масслита – Ната Пинкертона: «Сам Нат Пинкертон, достав синий чек на кругленькую сумму, отдавал распоряжение и для этого дела даже передавал

заведование штрейкбрехерским бюро своему главному заместителю»; «Алло, Пинкертон, – говорит Лейстон. Вы скоро найдете следы? Вы за организацией штрейкбрехеров и провокаторов не потеряли ли способность выполнять другие поручения. Прошу вас поспешить. Сейчас я обращаюсь в другое бюро, и вы не получите премии». На звонок вошел лакей. «Поплите по радио. Диктую: «Немедленно задержать Джима Рипса, в каком бы порту он ни был, привезти его сюда под строгой охраной. Лейстон» [5, с. 48].

Нат Пинкертон – одиозная фигура массовой литературы в дореволюционной России, «первым эпическим богатырем этой культуры», городского эпоса называет его Корней Чуковский в своей знаменитой статье о детективе [10, с. 136]. Если в начале XX века литературная критика рассуждала о том, настолько ускорился темп превращения «интеллектуального Шерлока Холмса в челюстедробильного Ната Пинкертона» [10, с. 143], то к середине 1920-х годов образ сыщика становится предметом иронии в романе Йогансена. Он шаржировал персонаж, нескрываяемо иронизируя и над ним, и над тем, кто нанимает для поисков дочери именно Ната Пинкертона. Эта ирония – преднамеренная, предназначенная для читателя. Следовательно, можно говорить о попытке создать в украинской литературе особенный тип общения читателя и автора, об ироническом взаимном согласии: автор – вводит в текст персонажа, с которым уже знаком читатель, высмеивая и персонаж, и привязанность к нему читателя, а читатель – легко узнаёт в герое своего кумира, преисполненного черт, которые приспособлены к обывательским интересам и вкусам. Нат Пинкертон в романе Йогансена не только теряет черты Шерлока Холмса, но и становится новым образом новой эпохи – пародией на так называемого «красного Пинкертона» и ироническим толкованием этого образа в координатах новой пролетарской действительности. Йогансен, кстати, очень активно наделяет персонажей чертами и признаками из новой социальной реальности, оперируя кодами нового массового общества в суждениях о западном обществе (например – «организация штрейкбрехеров» Натом Пинкертоном).

Сюжетные штампы, типичные персонажи, заимствованные из переводной и псевдопереводной литературы, адресованные массовому читателю, который свободно ориентируется в растиражированных образцах маслита, – они в этом произведении одновременно и стилизация, и пародия. Стилистика Э. Сю чувствуется в каждом образе и абзаце романа Йогансена. Как и французский писатель, украинский автор одновременно выступает то в роли «обычного наблюдателя, который не имеет никакой власти над миром своих художественных образов, то вдруг вспоминает о божественном праве романиста быть всезнающим и щедро предрекает будущие события» [11, с. 224]. Но если в произведениях Э. Сю эта семантически-стилистическая особенность – стремление произвести на читателя необходимый драматический эффект, то у Майка Йогансена – это «прием стилем» (У. Эко). Уже отработанный в других жанровых образцах, он наделяет китчевостью произведение украинского писателя, причем китчевость в этом случае тоже имеет двойной характер: Йогансен, используя стилистику, уже известную читателю, обнажает перед ним свои художественные приемы, словно демонстрируя: «Вот те образцы, из которых я писал свое произведение, вы их знаете». Писатель компонует свое произведение из уже известных массовому сознанию литературных штампов, он обращается к уже пережитому читательскому опыту. Китч такого сорта не позволяет читателю ассоциировать себя с главными героями произведения, он придает тексту экзотичность, которая в маслите исполняет очень важную роль: перенося место действия в экзотические страны, а героев – в экзотические обстоятельства, автор произведения массовой литературы потакает читательским запросам: дать утешительную, успокоительную для массового читателя историю, которая бы отвлекала его от ежедневных забот и проблем. И здесь идет речь о перекодировании текста на структурно-стилистическом уровне, что присуще литературной мистификации.

Имитируя жанр романа-фельетона, стилевые особенности разных произведений, образные, символические, структурно-сюжетные компоненты маслита конца XIX века, Майк Йогансен превращает их в своем произведении в китчевые элементы. В этом случае речь идет о принципе двойной (или многоуровневой) ко-

дировки, присущей массовой литературе как динамической семиосфере, которая не знает границ и образность которой основана на имитировании и тривиализации, повторяемости уже устоявшихся в сознании массового читателя образов, кодов, знаков, символов, сюжетных элементов.

Мистификация в этом случае является литературной игрой с контекстами, в том числе – с социальным запросом на авантюрно-приключенческую литературу революционно-коммунистического направления, озвученным Л. Троцким или М. Скрипником. Вот как объясняла обращение к литературной мистификации и образу Ната Пинкертона в 1930-м году (уже после того, как волна популярности «красного Пинкертона» упала) Лидия Гинзбург, автор романа «Агентство Пинкертона»: «...книга с заранее известными выводами и готовым отношением к действительности – всё это виды защитного окраса и приспособленчества. Главное же – снятие творческой ответственности. ...Человеку, который создает литературную условность, легко дышать. За его идеологию отвечает государство, за материал – история; за литературную манеру – жанры» [4, с. 109].

Роман «Приключения Мак-Лейстона...» написан как жанрово-стилевая имитация романа-фельетона, сенсационной и детективной, авантюрно-приключенческой прозы конца XIX – начала XX века. Игра с маслитом и игра в маслит – так можно охарактеризовать идейно-эстетические особенности «Приключений Мак-Лейстона...» и классифицировать это произведение как роман-имитацию, созданный на границе семиосфер высокого и массового – в литературе, искусстве, обществе. Роман использует старые клише и представляет стереотипы эпохи, которые только рождаются, является коллекцией впечатлений от бытия и массовой литературы, содержит большое количество социокультурных кодов эпохи и также большое количество жанрово-стилевых кодов массовой литературы, направленных на то, чтобы принести удовлетворение читателю, вызывать у него сильные эмоции, и в то же время – иронизирует на китчевость масслита. И литературная мистификация и роман-имитация как можно более точно выказывают двойную природу искусства, которое в XX веке будет развиваться на разломе между массовым и высоким. И семантические коды масслита всё чаще и очевиднее будут проступать в творческой практике высокой литературы, а высокая литература активно будет обращаться к семантике и стилистике масслита.

Библиографический список

1. Біла А. Символізм: наукове видання. – К. : Темпора, 2010. – 272 с.
2. Бритиков А. Ф. Русский советский научно-фантастический роман. – Л. : Наука, 1970. – 448 с.
3. Довгань К. В. Вецелус. «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» // Життя і революція. – 1928. – № 1. – С. 112–113.
4. Гинзбург Л. Записные книжки. Воспоминания. Эссе. – СПб. : Искусство-СПб, 2002. – 768 с.
5. Йогансен М. Вибрані твори / пер. Р. Мельникова. – К. : Смолоскип, 2001. – 516 с.
6. Луначарский А. В. Искусство как вид человеческого поведения [Стенограмма доклада на съезде по изучению поведения человека. Январь, 1930 г.]. – Л., М. : Гос. мед. изд-во, 1930. – 30 с.
7. Маликова М. Э. Халтуроведение: советский псевдопереводной роман периода НЭПа // Новое литературное обозрение: Теория и история литературы, критика и библиография. – 2010. – № 3 (103). – С. 109–139.
8. Троцкий Л. Д. Литература и революция. – М. : Политиздат, 1991. – 400 с.
9. Черняк М. А. Массовая литература XX века : учеб. пособие. – М. : Флинта, Наука, 2007. – 423 с.
10. Чуковский К. Нат Пинкертона // К. Чуковский. Собрание соч. Т. 6. Статьи. 1906–1968 гг. – М. : Художественная литература, 1969. – С. 117–149.
11. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста / пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб. : Симпозиум, 2007. – 502 с.
12. Якубовський Ф. До кризи в українській художній прозі // Життя і революція. – 1926. – № 1. – С. 40–48.

© Романенко О. В.