

Шпионский роман как политическая теория

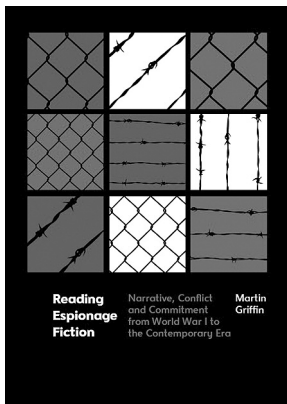
DOI: 10.53953/08696365_2026_199_3_359

Griffin M. *Reading Espionage Fiction: Narrative, Conflict and Commitment from World War I to the Contemporary Era.*

Edinburgh: Edinburgh University Press, 2024. — VIII, 186 p.

К изучению шпионских нарративов Мартина Гриффина привел интерес к трем свойствам повествовательного искусства такого рода. Первое имеет отношение к поэтике или, если точнее, к сюжетосложению, которое ныне, по его мнению, несколько обделено вниманием исследователей. Гриффин берется опровергнуть взгляд на сюжет как на предмет, который проигрывает в значимости «характерам» и «ткани» письма.

Второе свойство имеет отношение к содержанию шпионских нарративов и, таким образом, к их связи с реальностью. Гриффин убежден, что художественные повествования, в основе которых лежит шпионская интрига, способны со всей серьезностью отражать происходящие в сфере политики конфликты и аккумулировать ключевые философские предпочтения эпохи. К заслугам автора книги можно отнести то, что это убеждение после прочтения книги передается и читателю.



Третья из эксплицируемых Гриффином посылок связана с двумя предыдущими, хотя на первый взгляд может показаться лишь формальной. Она заключается в проблематизации представлений о жанре как о нерушимом каноне — проблематизации, которая подерживается самой эволюцией искусства в XX–XXI вв. Гриффин считает возможным оставить в стороне вопрос о жанровой чистоте, которую до некоторого времени вменяли в обязанность разным видам популярного искусства, и намеренно выбирает для обсуждения такие произведения, которые релятивизируют жанровые конвенции. В размывании жанровых границ играют роль и мутации сюжета, и модернизирующаяся «ткань» письма, и захватываемые нарративами поли-

тические реалии. Продемонстрировать, как это происходит, собственно, и составляет главную задачу автора.

Гриффин в основном сосредоточен на англофонных нарративах, но даже с учетом этого ограничения не пытаясь написать всеохватной истории жанра. Он располагает свои наблюдения в хронологическом порядке, но выбирает лишь те образцы из разных периодов, которые, по его мнению, способны наиболее наглядно и с разных сторон показать имевшие место принципиальные перемены.

Следуя выбранной стратегии в отношении жанра, Гриффин начинает анализ шпионской литературы с текстов писателя, который не сразу ассоциируется с мастерами интриги ради интриги, но занимает полноценное место в «большой» литературе: в центре первой главы его книги оказывается сборник рассказов Сомерсета Мозма «Эшенден, или Британский агент» (1928). Наряду с романом «Ким» (1901) Редьярда Киплинга, «Тридцатью девятью ступенями» (1915) Джона Бакена

и его же «Зеленым плащом» («Greenmantle», 1916), Гриффин выделяет рассказы об Эшендене в качестве одного из трех парадигматических для англоязычной литературы явлений, которым соответствуют три типа политического видения. Если «Ким» представляет собой такое повествование, которое оправдывает шпионскую деятельность как способ обезопасить Британию на ее дальних границах, а Бакен больше откликается на национализм, видящий угрозу Британии в границах Европы, то «Эшенден...» Моэма, замечает Гриффин, скорее представляет секретную деятельность как экзистенциальный и интеллектуальный вызов — что-то вроде экстремального развлечения. Последнее одновременно отражает ослабление веры в то, что британская идеология играет центральную роль в современном мире.

Гриффин сетует на то, что Моэм как автор шпионской прозы, в отличие от Киплинга и даже Бакена, до сих пор обделен исследовательским вниманием, и это вопреки как его способности улавливать динамику политических настроений, так и тому, что Моэму принадлежит целый ряд нарративных инноваций, которые вошли в арсенал авторов более поздней шпионской литературы. Одна из находок Моэма — тип героя, сочетающего профессии шпиона и писателя с той мотивировкой, что писательство решительно способствует успеху разведчика. Что же касается политического содержания, то Гриффин, например, показывает, как само понятие патриотизма, казалось бы, имманентно присущее шпионскому нарративу, у Моэма (в отличие от того же Киплинга) в определенной степени деконструируется. «То, что патриотизм становится неоднозначной вещью в условиях конфликтной современности, оказывается значимой предпосылкой для проекта “Эшенден...”» (с. 20), — констатирует исследователь.

После прочтения первой главы создается впечатление, что поднятый в самом начале вопрос о сюжете для Гриффина все же не главный, что он интересует его лишь в той мере, в какой сюжетика дает возможность нарративизировать политическое и этическое. Зато в этом отступлении от первоначальных установок отчетливо проявляется специфика предлагаемого автором книги метода, который можно охарактеризовать как политическое прочтение жанровой формы.

Во второй главе предметом размышлений Гриффина становятся произведения авторов-антифашистов — прежде всего вышедшие накануне Второй мировой войны поэма Луиса Макниса «Осенний дневник» («Autumn Journal», 1939), которую иногда называют политической, и роман Эрика Эмблера «Гроб для Димитриоса» (или «Маска Димитриоса», 1939). Помимо тематической и композиционной специфики, эта литература привлекает Гриффина опять-таки в связи с ее особой идеологической пропиткой: сосуществованием в ней политического анализа, с одной стороны, и уверенности в приближающейся катастрофе — с другой. В «Гробе для Димитриоса» интригу составляет расследование, которое ведет писатель Чарльз Латимер с целью раскрыть тайну убийства известного преступника. По ходу сюжета криминальная линия все более переплетается с политической, что, по наблюдению Гриффина, дает возможность Эмблеру изобразить хрупкость европейской политической системы.

Трудно сказать, насколько точно называть «Осенний дневник» шпионским нарративом. Сам Макнис считал его «наполовину лирической, наполовину дидактической поэмой»¹. Но Гриффин именно так и пытается на него смотреть: «...что-то вроде мрачного шпионского романа в стихах» (с. 40). Гриффин находит сходство между триллером Эмблера и «Осенним дневником» прежде всего в персонажах: в их одиночестве, в сложном отношении к женщинам (сексуальные подтексты как

1 MacNeice L. Autumn Journal. London: Faber and Faber, 1939. P. 7.

выражение политического интересуют исследователя на протяжении всей книги), в антифашистских настроениях и, наконец, в профетическом потенциале. Говоря о последнем, Гриффин не имеет в виду мифическую способность, приписываемую искусству, а показывает, что интересующие его нарративы приобретают такой смысл благодаря знанию авторами истории и их умению анализировать складывающуюся на глазах ситуацию.

Интерес исследователя к «поэтике профетического» и тому, как она функционирует, стоит отметить особо. Гриффин выделяет три качества, которые лежат в ее основании. Первое он называет ретроспективной эмфазой (*retrospective emphasis*). Это особый рецептивный эффект, который возникает, когда отражающиеся в произведениях размышления о предстоящей войне наделяются читателями, осведомленными о ходе истории, особым весом, в то время как изначально могли его не иметь. Второе качество — аналитическая весомость (*analytic gravity*) или, иначе, обоснованная настоятельность (*grounded urgency*) — как раз и состоит в том, что и Эмблер, и Макнис в своих произведениях, несмотря на их художественность, представляли и осмысливали реальные идеологические и эмоциональные процессы. Среди них прежде всего угроза фашизма и, как реакция на нее, очевидный рост насилия — вполне наблюдаемая готовность к насилию даже тех, кто, казалось бы, к нему не очень расположен. Третье качество — обусловленное историей уменьшение риска (*historical risk-mitigation*) — заключается в том, что к концу 1930-х гг. опасность ошибиться в предсказании ближайшего будущего стремительно уменьшалась благодаря множеству знаков надвигающейся угрозы. Такого рода профетичность, по убеждению Гриффина, сближает шпионский триллер с «высокой», ставящей перед читателем самые серьезные вопросы, литературой. С этим трудно не согласиться, но можно добавить, что в СССР антифашизм представлял собой еще и средство оправдать саму возможность писать о шпионах, то есть тоже служил средством хотя бы в какой-то мере подтянуть явление массового развлекательного жанра к «высокому» искусству, как его понимали советские идеология и эстетика.

Из того, как Гриффин выстраивает изложение, понятно, что третья глава должна быть посвящена эпохе холодной войны. Здесь исследователь останавливается на двух романах: «Я и моя истинная любовь» (1953) Хелен Макиннес и «Пепел Лоды» (1964) Эндрю Гарва, а при их анализе фокусируется прежде всего на проблеме непреодолимости конфликтов, которые возникают на этой почве между близкими людьми — друзьями, родственниками, любовниками... По мнению Гриффина, Макиннес и Гарв осознавали неразделимость двух ипостасей человеческого бытия, персонального и политического, еще до того, как это превратилось в общеизвестную истину. В романе Макиннес воссоздана атмосфера предательства на фоне противостояния двух блоков и связанной с ним паранойей 1950-х гг. «Пепел Лоды» (Лода — это вымышленное название для нацистского концлагеря в Польше), по заключению Гриффина, посвящен политике памяти и проявляет конфликт между реальным и желаемым прошлым, который, в свою очередь, определяет жизненность будущего: Гарв показывает, как память подавляется и измышляется, что предопределяет неизбежность противоборства разных идеологий даже спустя много лет после окончания войны.

Вновь хочется добавить, что для советской культуры шпионского нарратива тождество между политической и личной жизнью никогда не представляло собой тайны, а возникающие в результате приватные антагонизмы, напротив, сознательно культивировались с тех пор, как темой стала Гражданская война, — не говоря уже о более позднем времени и таких эталонных в этом отношении произведениях, как, например, фильм «Партийный билет» (1936) И.А. Пырьева. Впрочем, думается, такая ситуация универсальна для эпох гражданского противостояния в принципе.

В четвертой главе фигурой номер один становится влиятельнейший автор второй половины XX в. Джон Ле Карре. Перспектива, которую при этом выбирает Гриффин, может быть, не слишком нова, но, вне всяких сомнений, актуальна: он подробно анализирует, как в романах Ле Карре воплощается и эволюционирует еврейская тема. Эта часть исследования начинается с романа «Портной из Панамы» (1996), сюжет которого осмысливается как движение от комедии к трагедии. Комическое окружает героев романа, и в особенности протагониста Гарри Пенделя. Однако в конечном счете дело оборачивается бедой, причем таким образом, что виновным в ней оказывается вроде бы именно Гарри — персонаж, ассоциирующийся с конкретной стигматизируемой национальностью. Эта «ассоциативность», сомнительность и неопределенность, окружающая национальность героя, кажется Гриффину особенно значимой: Пендель — «и еврей, и не еврей, он миролюбивый и благоразумный человек, но, вполне вероятно, благодаря своим фантазиям (ложным разведывательным донесениям. — *В.В.*) развязавший маленькую войну» (с. 75). В результате, продолжает автор, у читателя романа нет никакой возможности понять, насколько Пендель виновен в случившемся. Иными словами, выходит, что Ле Карре самыми разными способами проблематизирует репутацию еврея, а не утверждает о нем нечто определенное, не выносит четких оценок. Так, по крайней мере, улавливается ход мысли Гриффина в этом моменте.

Рассматривая дальнейшую эволюцию темы от романа к роману («Звонок мертвецу» (1961), «Шпион, который пришел с холода» (1963), «Городок в Германии» (1968), «Маленькая барабанщица» (1983)), Гриффин приходит к более определенному заключению: своими произведениями Ле Карре доказывает, что идеал гуманного общественного устройства, при котором евреи больше не должны видеть себя под угрозой, далек от воплощения (с. 88). Гриффин не стремится преувеличить роль еврейской темы в творчестве писателя, подчеркивая, что основным предметом его заботы всегда оставалась «некоторая теория английскости» (с. 88). Тем не менее подобного рода влечение к инаковому так или иначе служило оформлению этой теории.

Как уже можно понять, исследование Гриффина полно интересных наблюдений и деталей, которые в рецензии нет смысла перебирать слишком подробно. Вместо этого, прежде чем в нескольких штрихах охарактеризовать другие главы, стоит лишь еще раз подчеркнуть верность автора подходу, который он избрал изначально, — экстрагированию политики из поэтики.

В пятой главе в центре внимания находятся «Досье Миерника» (1973) Чарльза Маккэрри — по словам Гриффина, произведение, претендующее на звание первого, если не единственного, модернистского эксперимента в жанре шпионской литературы (с. 93), — и постмодернистский роман Дона Делилло «Имена» (1982). В сочинениях обоих писателей Гриффин, в частности, отмечает специфическую работу с диалогами, делающую их повествования более жизнеподобными, иными словами — несколько обытовляющую аутентичный экзотизм шпионского жанра.

В шестой главе Гриффин распространяет свое исследование за пределы собственно английской литературы, задаваясь вопросом о том, какой вклад в модификацию жанра внесли афроамериканские авторы. Его главными героями на этот раз становятся Сэм Гринли как автор романа «Призрак, сидевший у двери» (1969) и Джон Уильямс как создатель романа «Человек, который воскликнул: “Я есть”» (1967). Особый опыт афроамериканских писателей и их историческая память (тот факт, что бдительность и необходимость скрываться всегда играли далеко не последнюю роль для их народа) накладывают, по наблюдению Гриффина, заметный отпечаток на их нарративы. В этой же главе автор выходит еще и за рамки литературы: предметом внимания здесь становится американская телевизионная шпион-

ская драма Говарда Гордона и Алекса Гансы «Родина» (2011–2020). К ней Гриффин вернется еще раз в заключительной главе, посвященной персонажам-женщинам. Сейчас же он использует сериал для того, чтобы высветить две стадии процесса вхождения афроамериканцев в культуру жанра. Говоря о романах, Гриффин пытается, во-первых, ответить на вопрос, почему афроамериканские авторы довольно долго сторонились шпионского жанра, а во-вторых, понять, с каким посланием они в него затем пришли. Проблема расовой чистоты и разнообразия, часто маскируемая обществом, представляется ему в этой связи наиболее значимой. В части же, посвященной сериалу, он анализирует то, как чернокожий герой, мужчина, проявляет себя «в окончательно сформировавшихся манифестациях шпионского повествования» (с. 129).

Седьмая глава посвящена литературе, фокусирующейся на конфликте в Северной Ирландии, а именно на романах Джеральда Сеймура «Игра Гарри» (1975), «Поле крови» (1985) и «Странствующий портной» («The Journeyman Tailor», 1992). Яркая особенность этих произведений заключается в том, что в глазах английского читателя они абсолютно лишены характерных для этого жанра свойств «экзотических удовольствий» (с. 135): действие разворачивается рядом, опасности, о которых автор ведет рассказ, непосредственно касаются читателя. Основная же цель Сеймура при работе над трилогией состояла в том, чтобы «создать возможность эмпатического понимания в ином случае несовместимых позиций, политических и этических суждений, — тех, которые очень трудно примирить в реальности» (с. 153). При этом в последнем романе писатель, не находя возможностей для разрешения конфликта, возвращается в точку, с которой все начиналось.

Наконец, восьмую главу Гриффин посвящает двум факторам, которые, согласно его позиции, серьезно влияют на состояние дел в современном мире. Во-первых, повороту, который относительно недавно произошел в гендерной политике секретных служб, то есть возрастанию роли женщин в деятельности этих институций; во-вторых — существенному и широко наблюдаемому росту религиозности. Разумеется, изменения такого рода привлекают автора книги постольку, поскольку они нашли отражение в нарративах о шпионах и секретных агентах. Чтобы показать, как повлиял на жанр шпионского триллера первый фактор, Гриффин выбирает два произведения: роман «Под угрозой» (2006), написанный Стеллой Римингтон, первой из двух женщин, которым довелось занимать должность генерального директора МИ-5, и уже упомянутую шпионскую драму «Родина». В обоих нарративах протагонистами являются женщины: у Римингтон это офицер МИ-5 Лиз Карлайл, в «Родине» — сотрудница ЦРУ Кэрри Мэтисон. Каждая, как пишет Гриффин, «по-своему противостоит устойчивыми предубеждениями и борется с традициями в реальности шпионского нарратива» (с. 158). Мэтисон к тому же страдает биполярным расстройством и поэтому не всегда предсказуема. Иными словами, перед нами та ситуация, когда к проблеме гендерного разнообразия добавляется еще и вопрос о границах «медицинской», «рациональной» нормальности, что тоже имеет свои импликации.

В заключительной главе, помимо прочего, Гриффин сосредоточен на тех трансформациях, которые претерпевает в шпионских триллерах последнего времени образ врага. В XX в. таковой часто оказывался олицетворением враждебной державы, с которой не хотелось воевать открыто. Соответственно, затраты на секретную деятельность оправдывались необходимостью предотвратить реальный конфликт. Ситуация меняется с момента иранской Исламской революции 1979 г., приведшей к тому, что уже в 1980-е гг. противостояние противников, возникающее на рациональной, прагматической основе, утрачивает четкость, причем нарастающая религиозность (иррациональность) играет в этом процессе не последнюю роль. Влия-

ние этого фактора Гриффин рассматривает на примере романа Дэвида Игнатиуса «Агенты невинности» (1987), в котором, по его мнению, ставится под вопрос сама способность секулярного мира стать наставником для религиозного мира Востока, и Ближнего Востока прежде всего. Гриффин попутно присоединяется к инициированной рядом философов (включая Джудит Батлер) и теологов дискуссии о том, насколько так называемое секулярное мировоззрение само по себе секулярно, свободно от религиозности. В сфере фикциональных нарративов такие сомнения находят параллель в том, что протагонисты, желающие понимать логику поступков врага, вынуждены принимать для себя правила несекулярного мира, а это оборачивается размыванием границ между их собственной «рациональной», «западной» идентичностью и иррациональной идентичностью оппонента. Говоря проще, согласно Гриффину, секретный агент, берущийся понять противника, попадает в опасную ситуацию, когда он, благодаря возникающей эмпатии, сам может оказаться на другой стороне: «...дальновидный может увидеть слишком многое, так что его сопровождаемое симпатией понимание реального положения врага способно заставить его переосмыслить собственные базовые “лояльности”» (с. 168).

Не последнюю роль в размышлениях Гриффина о судьбе женщин из секретных служб играет традиционное подозрение, которое, по его наблюдению, восходит еще к мифу о Юдифи: только ли ради долга женщина соглашается на близкие и даже интимные отношения с врагом? Акцент на проявлениях такой инстинктивности, характерный для ряда шпионских нарративов, включая «Родину», тоже вносит свой вклад в размывание образа врага. Собственно, «утрата врага» представляется по прочтении книги той точкой, к которой двигался англофонный шпионский нарратив на протяжении XX и XXI столетий. Пожалуй, наиболее важный из выводов самого автора выражается во вполне обоснованном предположении, что «шпионская литература представляет собой в некотором отношении не только жанр, но и что-то вроде поджанра теории международных отношений и анализа. Она окутывает тканью вымышленного нарратива трактовку национальных и межнациональных конфликтов, возникающих в борьбе за власть, влияние и идеологическую легитимность» (с. 173).

Хочется надеяться, что этот пунктирный обзор дает понять, насколько интересны и подход, и материал, и концепция автора книги. Если же придирается к мелочам, то можно указать на неожиданное для исследования, почти целиком направленного на литературу, обращение к телевизионной драме. И, кроме того, едва ли жанровые границы шпионской литературы настолько подвижны, что можно, не нарушая логики анализа, привлекать повествования с иной жанровой доминантой (случай «Осеннего дневника» Макниса).