



Том
Маккарти

ТИНТИН

и

тайна

литературы

Том Маккарти

Тинтин и тайна литературы

«Ад Маргинем Пресс»

2006

Маккарти Т.

Тинтин и тайна литературы / Т. Маккарти — «Ад Маргинем Пресс», 2006

Эссе современного британского художника и писателя Тома Маккарти посвящено культовому циклу комиксов «Приключения Тинтина». Вчитываясь в тексты, героев и рисунки бельгийского художника Эрже, придумавшего в 1929 году неунывающего репортера с хохолком, Маккарти пытается найти ответ на вопрос, что такое литературный вымысел и как функционирует современное искусство в условиях множественных медиа. Блистательное расследование психологии творчества в двадцатом веке от одного из активных арт-деятелей века двадцать первого. Том Маккарти (1969) – художник, критик и писатель. Автор трех романов, в том числе «Remainder» (русский перевод «Когда я был настоящим») и «С» (шорт-лист премии Man Booker Prize 2010), нескольких инсталляций, часть из которых находится в постоянной коллекции британского Arts Council, генеральный секретарь полувывмышленного арт-объединения «Международное Общество Некронавтов» (INS). В качестве приглашенного преподавателя читал лекции в Central Saint Martins School of Art, the Royal College of Art, London Consortium и Columbia University.

© Маккарти Т., 2006

© Ад Маргинем Пресс, 2006

Содержание

1. R/G	5
i	5
ii	12
Конец ознакомительного фрагмента.	14

Том Маккарти

Тинтин и тайна литературы

1. R/G

i

«Редакция *Le Petit Vingtième* неустанно старается удовлетворять запросы наших читателей и держать их в курсе последних событий международной жизни. С этой целью один из наших лучших репортеров, ТИНТИН, был командирован нами в Советскую Россию. Каждую неделю мы будем сообщать вам известия о его многочисленных приключениях». 10 января 1929 года с этого извещения в детском приложении к бельгийской газете *Le Vingtième Siècle*¹ начался цикл комиксов, которые последующие полвека пленяли воображение десятков миллионов детей «от семи до семидесяти семи лет», как неоднократно хвастались издатели. Но будем точны: это не совсем начало. Сверху было напечатано примечание: «N.B. Редактор *Le Petit Vingtième* ручается, что все эти фотоснимки [“toutes ces photos”] – абсолютно подлинные и сделаны самим Тинтином при содействии его верного пса Снежка!» На черно-белых контурных рисунках мы видим, как вихрастый репортер без устали дерется с коммунистами, пускает под откос поезд, разбивает автомобили и катера и даже (в первый и в последний раз) пишет статью. Но нас убеждают, будто эти картинки представляют собой (или, как минимум, «воссоздают») фотографии Тинтина, снятые Тинтином. Учтите, Тинтин запечатлен не в моменты фотосъемки (тогда бы он держал фотокамеру в вытянутой руке, направив объектив на себя), а в разгаре схваток, столь яростных, что сфотографировать их не сумел бы даже сторонний наблюдатель, а не то что главное действующее лицо.

А что такого? – удивитесь вы. Это ведь просто полушутливый прием, художественная условность, которая должна задать контекст рисунков, рамки их восприятия. Безусловно, вы будете правы. Если вы еще и разбираетесь в истории комиксов, то вспомните: в 1929-м этот формат был еще очень юн. Правда, первые части «Братьев Катценяммер» Рудольфа Дирка и «Как воспитать отца» Джорджа Макменуса увидели свет в 1897 и в 1913 годах соответственно. Но то были короткие веселые скетчи, а не длинные остросюжетные истории, претендующие на глубокое социально-политическое содержание. Вы подчеркнете: чтобы комикс отвечал новым задачам, форму требовалось сильно перекроить. Придать ей весомость достоверного документа, не пытаясь даже замаскировать полную вымышленность всего описанного. Что ж, вы правы. Но если вы взглянете под углом литературоведения, то обнаружите поразительное совпадение: этот прием, эта впопыхах изобретенная условность, эти попытки перекроить и перешить формат повторяют судьбу другого гибридного развлекательного жанра, возникшего намного раньше, – судьбу романа.

Раскройте первый попавшийся старинный роман: повествованию как таковому предпослано крайне недостоверное заявление, «разъясняющее», откуда автор узнал о событиях, о которых вам предстоит прочесть. Основоположники современного романа трудились в XVII веке, когда наука начала требовать, чтобы излагались лишь доказанные факты, а богословие по-прежнему твердило, что лгать грешно. В этих условиях прозаики прибегали ко всяческим хитростям, чтобы их «плоды воображения» и «романтические фантазии» не

¹ Название газеты дословно переводится «Двадцатый век», детское приложение – «Маленький двадцатый». – *Здесь и далее прим. перев.*

противоречили непреложным принципам честности и фактической точности. Так, Даниэль Дефо уверял, что правду лучше выражать, «внушая ее исподволь, под маской какого-либо Символа или Аллегории»; Джон Баньян утверждал, что излагает сведения, «полученные от лиц, в чьей причастности к этим событиям я полностью уверен», а Афра Бен нахально восклицала в одной из своих фантастических «правдивых историй»: «Я не собираюсь тешить вас выдумкой или какой-то байкой, состряпанной из Романтических Стечений Обстоятельств; все Обстоятельства, с Точностью до Йоты, – чистая Правда. Я самолично была Очевидцем почти всех основных Событий; а то, чего я не видала, подтвердили мне Герои этой Интригующей Истории, духовные Лица из ордена святого Франциска».

Фотоаппарат Тинтина, монахи Афры Бен – все это литературные приемы, призванные создать флёр достоверности вокруг вымысла. Афра Бен, как и Тинтин, даже становится персонажем и оказывается в центре событий, о которых собирается поведать миру. Это единство в двух лицах расщепляет реальность на разные уровни. Сервантес, далекий от пуританства, зато большой озорник, в самом начале XVII века блестяще обыграл это расщепление. В первом томе «Дон Кихота» он частенько заставляет героя воображать, в каких словах и в каком стиле будущие летописцы воспоют его подвиги. Второй том фигурирует в самой книге как рукопись, найденная неким лекарем в разрушенной часовне. А в одной из первых глав второго тома читателю показано, как Дон Кихот и некий ученый муж читают первый том романа о Дон Кихоте и обсуждают самые яркие места и примечательные детали текста.

В «Приключениях Тинтина» подобные парадоксы и игровые моменты присутствуют с самого начала. Если предисловие редактора *Le Petit Vingtième*, помещенное в контекст современной массовой литературы, все же имеет параллели с высокой литературой XVII века, то именно потому, что Эрже – истинный автор предисловия – намерен, как и Дефо, обнажить в своем художественном тексте глубинную «правду» – в данном случае реалии Советской России. Позднее, в четвертой книге цикла («Сигары фараона»), нам расскажут, как Тинтину, сидящему в бедуинском шатре, преподносят, точно Дон Кихоту, рукописную хронику его собственных приключений – иначе говоря, книгу о Тинтине. Здесь реальность тоже расщепляется на несколько уровней. Но у Эрже одним уровнем больше, чем у Сервантеса или Афры Бен: книжная реальность выплескивается со страниц в реальный мир. 8 мая 1930 года, в день возвращения рисованного Тинтина из Москвы после полутора лет приключений, ему устроили помпезную торжественную встречу на Северном вокзале в его родном Брюсселе. Некому светловолосому мальчику завили волосы хохолком, нарядили его в русскую одежду, а затем на станции Лувен незаметно посадили в вагон поезда «Кёльн – Брюссель». Газета заранее «известила» о его прибытии в город, так что Тинтина приветствовали восторженные толпы – не актеры, а юные читатели, принявшие все за чистую монету. Спустя несколько недель живой мальчик снова обернулся персонажем комикса: *Le Petit Vingtième* опубликовала рисованный репортаж о его отъезде с того же вокзала в Африку, с новым заданием от редакции.

В плане фабулы первое приключение Тинтина (опубликованное *Le Petit Vingtième* в форме рассказа с продолжением, а затем в 1930 году отдельной книгой под названием «Тинтин в Стране Советов») весьма незамысловато. За репортером (у него нет конкретного задания, поручено лишь выяснить, что происходит в России) следуют по пятам убийцы, пытаются его прикончить; он ускользает от них, они его снова настигают, он ускользает снова; и вновь, и вновь, пока Тинтин не добирается до родного Брюсселя. Если говорить о психологизме, то злодеи – какие-то опереточные, совершенно картонные, а характер героя очерчен несколькими штрихами: сила, красота, милосердие (он покупает еду большевистскому агенту, которого принимает за нищего, и горько рыдает, сочтя своего обожаемого Снежка погибшим) и принципиальность: он воюет с несправедливостями, презирая опасность. И еще одна черта – скептически-недоверчивое восприятие мира. Он не довольствуется поверх-

ностными впечатлениями, а зрит в корень и обнаруживает: завод, работающий на полную катушку, – только декорация, «дом с привидениями» оснащен потайным граммофоном и динамиком. Он хитер: присоединился к отряду советских солдат, разыскивавшему спрятанное продовольствие, но помогает кулакам припрятать продовольствие от тех же самых солдат. Таково единственное «хитросплетение сюжета» на всю книгу. Но в последующие годы и десятилетия, по мере того, как появлялись все новые приключения Тинтина, наблюдался любопытный обоюдоострый феномен: немудрящие сцены и сюжеты первого тома мутируют, бесконечно усложняются, но, как мы увидим ниже, остаются узнаваемыми, прежними. Героя сталкивают со все более безнравственными противниками, бросают во все более запутанные и неоднозначные передряги, а он остается невероятно сильным, красивым, милосердным и принципиальным – одним словом, невероятно положительным, но все таким же проницательным. Собственно (это мы тоже увидим ниже), его скептицизм перерастает в принцип мировосприятия, а его лукавая хитроватость пропитывает все уровни текста.

«Приключения Тинтина» в том виде, в каком мы теперь их знаем, – настоящая сокровищница. Капитан Хэддок и Бьянка Кастафиоре – яркие и глубокие характеры, сопоставимые с персонажами Диккенса и Флобера. Профессор Лакмус ничем не уступит бесчисленным литературным ученым – от доктора Фауста Марло до брехтовского Галилея. Второстепенные персонажи, будь то пламенный генерал Алькасар – без пяти минут Че Гевара – или пресыщенный, надломленный мультимиллиардер Ласло Каррейдас, кажутся живыми: тут и зажатость, и инфантилизм, и причуды. Даже самые «проходные» фигуры отличаются сочностью, какой мы вовсе не ожидаем от авторов развлекательной беллетристики и тем более комиксов: тучный, грозный, но при этом сам смертельно напуганный ученый-американист Эркюль Таррагон («Семь хрустальных шаров»); клерк Аристид Силк – аккуратист и клептоман («Тайна “Единорога”»), безымянный сотрудник аэропорта, который, рассеянно теребя резиновое колечко, доводит Хэддока до белого каления («Тинтин в Тибете»). Даже те, кто остается за кадром, умудряются заполнить текст своим явственным присутствием: убитый скульптор Жакоб Бальтазар («Отколотое ухо»), чья жалкая мансарда всем своим видом говорит о его одиночестве и невоплощенных творческих замыслах, Бальтазар, чью личность идеально воспроизводит его попугай, оглушительно выкрикивая «Я Бальтазар!» (деталь комичная и, по многим причинам сразу, щемящая). Или убийца Бальтазара – ловкий вор Родриго Тортилья: как он забивается в угол каюты, как другие злодеи насмеются над его именем, прежде чем прикончить Тортилью и сбросить труп за борт.

Эрже, как и многие из гениальных писателей (вспомним Шекспира и Чосера), оставил нам в наследство целый «бестиарий» человеческих типажей. В совокупности они образуют широчайшую панораму общества – то, что Бальзак, описывая причудливо взаимосвязанных персонажей своих произведений, назвал «человеческой комедией». Эмиры, бароны, мясники, чьи телефонные номера все время путают с вашим номером, и эти мелкие буржуа, мерзкие пройдохи, которые глухи к интонациям и никак не поймут, что вы не желаете видеть ни их самих, ни страховой полис, который они вам пытаются всучить. Вы знаете эти типажи; возможно, в минуты чистосердечия вы подмечаете, что и сами чем-то на них похожи. Когда в «Приключениях Тинтина» эти фигуры сходятся вместе, возникают напряженные, многослойные ситуации, трактуемые автором с изощренностью, которую обычно ассоциируют с Джейн Остен или Генри Джеймсом. Персонажи неверно понимают друг друга. Показаны беседы, которые происходят как бы на заднем плане, под покровом основных разговоров, или диалоги, содержание которых мы можем домыслить по контексту, – например, когда Хэддок убеждает Лакмуса, что вовсе не собирался ему внушать, будто самолет садится в Ботани-Бей («Рейс 714 на Сидней»), или когда Тинтин растолковывает Хэддоку, что пуговица оторвалась, когда он наклонился поцеловать руку примадонне («Изумруд Кастафи-

оре»). Экзегезы², имеющие ключевое значение для сюжета, уравниваются, например, неустанными попытками некоего персонажа выпить на дармовщинку («Дело Лакмуса», сцена на кухне у профессора Тополино). Комедия нравов а-ля Мольер непринужденно переходит в приключения а-ля Дюма с «конрадовскими» кусками в качестве врезок, и все это под аккомпанемент громоподобных раблезианских непристойностей (таков скромный вклад капитана). Целый корпус символов проходит сквозь весь цикл, стержневые знаки (как мы увидим ниже) – солнце, вода, дом и даже табак. Корпус символов, устойчивый, но расширяющийся, на уровне произведений Фолкнера или сестер Бронте. Все это разыгрывается на фоне войн, революций и экономических кризисов, на фоне технического прогресса (почти сакрального) и старых богов, само собой, упрямо не желающих умирать. И все это складывается в творческое наследие, образующее, как и у многих гениев – скажем, у Стендаля, Элиота или Пинчона, – линзу или призму, сквозь которую отчетливо видна целая эпоха.

Напрашивается вопрос: значит, это литература? Должны ли мы читать «Приключения Тинтина» столь же благоговейно, как Шекспира, Диккенса, Рабле и иже с ними? Должны ли мы, анализируя и обсуждая произведения Эрже, применять тот же аппарат литературной критики, который применили бы к Флоберу, Джеймсу или Конраду? Последние тридцать лет, начиная с 80-х годов XX века, авторы комиксов, столь многим обязанные творчеству Эрже, сознательно претендуют на статус большой литературы для своих произведений – создают «графические романы», которые частенько отличаются надуманной интеллектуальностью и непросты для восприятия. Но, как ни парадоксально, «Приключения Тинтина» донине не имеют себе равных по глубине и сложности, а воспринимаются легко: даже сегодня, спустя полвека с лишним, их упоенно читают и дети, и взрослые. Да-да, взрослые действительно читают «Тинтина»: накопилась целая библиотека исследований, некоторые мы рассмотрим ниже. Творчество Эрже оценивают в ракурсе психоанализа, политологии, тематики и технических приемов, точно так же, как творчество поэтов, романистов или драматургов. Но одинаковы ли две вещи по своей сути, если к ним применимы одни и те же аналитические критерии? Или это ложная логика, действующая разве что на семинарах по культурологии и конференциях типа «Баффи – истребительница вампиров как означающее в эпоху постмодерна»?

Едва мы задаем вопрос: «Стоит ли относиться к “Тинтину”, как к литературе?», появляется необходимость спросить: «Что есть литература?» Что делает текст «литературой», а не журналистикой, пропагандой, научным трактатом и т. п.? Вопрос заковыристый: его историю в различных вариантах можно проследить из глубин веков, практически от Платона. В новейшей истории на него наиболее удачно отвечают французские мыслители. Жан-Поль Сартр в эссе «Что такое литература?» (1948) утверждает, что суть литературного опыта – некая свобода вкупе с ответственностью перед другими людьми; в основе писательства, утверждает он, лежит склонность смотреть на общество под собственным углом, преодолевая отчужденность, сближая людей с миром вокруг, но не преклоняясь перед какими бы то ни было догмами. Таков в сжатом виде ответ либерального гуманизма на «проблему литературы». В глазах гораздо более радикального Жоржа Батая (ниже мы напишем о нем подробнее) литература сродни злу – но не злу в понимании профана, не злодействам Гитлера или Пол Пота, а скорее мучительному и экстатическому прорыву за рамки, всех законов и систем; в таких работах, как «Литература и зло» (1957) Батай утверждает, что в основе писательства – миг неводержанности и униженности, несовместимый с такими либеральными ценностями, как свобода и ответственность. Друг и соратник Батай Морис Бланшо, размышлявший над этой темой всю жизнь (например, в эссе «Литература и право на смерть»), считал, что литература, как гласит само название статьи, неразрывно связана со смертью или, как

² Толкования (обычно в богословских текстах).

минимум, с пространством умирания, когда сам язык калечится, утрачивает способность что-либо означать напрямую.

Все эти определения (мы могли бы рассмотреть еще несколько) – рабочие формулировки или хотя бы параметры. Хотите – соглашайтесь с ними, хотите – спорьте. Можно было бы перелопатить «Приключения Тинтина», анализируя, в каком именно смысле, сообразно тем или иным критериям, которые вытекают из данных определений и параметров, произведения Эрже могут считаться «литературой». Но мы предпочтем – по крайней мере, пока – обойти этот вопрос. А точнее, приблизиться к нему окольным путем, через труды еще одного французского мыслителя XX века, чей ироничный, пронизательный и гениальный взгляд умудряется объять армрестлинг, Пруста, консервированные помидоры, фотографию и Гёте, никогда не опускаясь до китча, клише или банальностей, – через работы Ролана Барта.

Барт, родившийся в 1915-м и погибший под колесами фургона, развозившего белье из прачечной, в 1980-м, посвящал исследованию литературы не меньше времени и сил, чем другие его современники. Но в книге, которая его прославила, – «S/Z» (1970), дотошном анализе образцового, на взгляд самого Барта, литературного текста (новеллы Бальзака «Сарразин» [1830]), – он рассматривает «проблему литературы», исходя не из сущности самой литературы, а из нарратива. Как рождается нарратив? – спрашивает Барт. Откуда берется нарратив, что побуждает его возникнуть? Ответ он находит быстро (и тут мы должны вернуться к образу Тинтина, который сходит с поезда и отправляется выполнять редакционное задание). Нарратив рождается из договора, утверждает Барт. Подразумевается не только договор автора с издателем, но и договор, условия которого ставятся внутри самого текста, позволяют рассказу состояться. В «Сарразине» излагается история скульптора Сарразина, полюбившего безумной, роковой любовью оперную певицу Замбинеллу. Скульптор лепит ее статую и вскоре погибает от рук убийц. Впоследствии художник пишет греческого бога Адониса, воспользовавшись статуей как моделью. Действие самой новеллы начинается спустя несколько десятков лет после того, как были созданы статуя и живописное полотно. На балу у модного парижского семейства де Ланти молодая красавица, госпожа де Рошфид, обращает внимание на картину, висящую в их особняке, и просит своего спутника (героя-повествователя) рассказать историю ее создания. Повествователь, влюбленный в госпожу де Рошфид (или, как минимум, испытывающий к ней вожделение), на следующий вечер встречается с этой дамой в «маленькой, нарядной гостиной»³ и, усевшись на подушках у кушетки, на которой полулежит хозяйка, начинает вновь рассказывать историю Сарразина.

Как указывает Барт, мадам де Рошфид хочет узнать тайну Адониса; повествователю эта тайна известна; повествователь хочет овладеть телом мадам. Таким образом, «сложились все условия для того, чтобы договор был заключен». Собственно, утверждает Барт, первичная история в новелле – этот договор, а не злосчастная любовь Сарразина к Замбинелле. История самого Сарразина – «монета, передаваемая из рук в руки, предмет сделки, выгодный заклад, короче, товар», – а ее пересказ ставит вопрос, который мы должны задавать каждому нарративу: на что обменивается рассказ? Сколько он «стоит»? Если «Сарразин» – образцовый литературный текст, то потому, что вопрос цены, облеченный в форму драмы, порождает действие новеллы.

По нашему предположению, Барт набрел на жилу, которая ведет в сердцевину творчества Эрже. В «Приключениях Тинтина», порожденных желанием газеты заинтересовать детскую аудиторию и тем самым увеличить свой тираж, вновь и вновь изображается, как нарратив превращается в товар, используется для бартера. В соответствии со своим трудовым договором Тинтин едет в Россию, и «фотографии», которые он, выполняя договор,

³ Все цитаты из «Сарразина» Бальзака даны в переводе В. Вальдман по изданию: Барт Ролан. S/Z / Пер. с фр. Г. К. Косикова и В.П. Мурат, общая редакция – Г.К. Косиков. М.: Ад Маргинем, 1994.

гипотетически сам присылает в редакцию, складываются в книгу. По тем же причинам – договор обязывает – Тинтин отправляется в Африку. Едва он туда прибывает во втором приключении («Тинтин в Конго»), его начинают осаждать представители конкурирующих изданий, пытаясь перекупить его историю. Коммерческие переговоры о нарративе имеют место не только в журналистике, но и во многих других сферах. В «Тайне “Единорога”» агент антиквара пытается купить модель корабля, только что приобретенную Тинтином на блошином рынке. Этот человек жаждет заполучить спрятанный в мачте свиток – ключ к другой истории (на свитке написано, где адмирал Франсуа д’Адок в XVII веке спрятал сокровища, отобранные у другого разбойника, Красного Ракхама). В «Отколотом ухе» Тинтин и пара злодеев, стараясь перебить цену, пытаются купить на аукционе попугая, который был свидетелем убийства: все они надеются каким-то образом склонить попугая воспроизвести диалог во время роковой сцены – то есть стать рассказчиком. В «Изумруде Кастафиоре» старая цыганка, со своей стороны, уговаривает Хэддока «позолотить ручку», обещая ему погадать. Хэддок только отмахивается, но старуха хватается за руку и восклицает: «О-о-ох!» Капитан пугается: «Что ты видишь?.. А ну, говори!» Хорошие торговцы знают массу уловок и умеют заговорить покупателя зубы. К примеру, лиссабонский купец Оливейра да Фигейра торгует историями точно так же, как детскими колясками и мылом: фантастическая байка об улиточных фермах, пиратах и аристократах, которой он развлекает слуг Мюллера в «Краю черного золота», рассказывается в стратегических целях, чтобы отвлечь внимание, пока Тинтин пробирается в замок Мюллера. История Сарразина тоже рассказывается в стратегических целях – в надежде, что она поможет рассказчику уложить слушательницу в постель.

Подчеркнув, что история Сарразина, возможно, тоже «вымысел внутри самого вымысла: фальшивая монета, тайком пущенная в обращение», Барт сравнивает ее с рассказами самого, пожалуй, знаменитого и определенно самого стратегически мыслящего повествователя – Шехерезады из «Тысячи и одной ночи», выменивающей дополнительные дни жизни за свои сказки: если она перестанет рассказывать, ей отрубят голову.

Каков статус нарратива? А его носителя – текста? И что поставлено на кон? в «Сигарах фараона» буклет турагенства перепутали с папирусом, сообщаящим о местонахождении потерянной гробницы Ки-Осха. Из-за этой путаницы Тинтин, отправившись в круиз, оказывается в пирамиде и становится пленником. И в этом, и в следующем томе («Голубом лотосе») встречается сюжетный ход с подменой письма – ловушкой, которую первым расставил шекспировский Гамлет для своих стражей Розенкранца и Гильденстерна. Первая подмена письма забрасывает Тинтина в сумасшедший дом (герой не подозревает, что в подмененном письме – новая параллель с Гамлетом, кстати – он объявлен безумцем), вторая подмена приносит ему свободу, а современные Розенкранц и Гильденстерн – Дюпон и Дюпонн – оказываются в плену (им неведомо, что в подмененном письме они объявлены безумцами). В «Краю черного золота» подложные документы гласят, что Тинтин якобы замешан в несуществующей операции с контрабандой оружия, и его едва не казнят; в «Тинтине и пикаро-сах» документы, подделанные Споншем, становятся для всей компании Тинтина капканом, в котором они едва не гибнут.

В «Приключениях Тинтина» нарративы – объекты купли и продажи, кражи и подмены – иногда подвергаются искажениям и переделкам, пока, вывернутые шиворот-навыворот, перевернутые с ног на голову, не мутируют в другие нарративы, даже если никто не пытался изменить их сознательно. Понаблюдаем за взаимным наложением историй в сцене в саду («Изумруд Кастафиоре»). Журналисты думают, что вот-вот узнают сенсацию об отношениях капитана Хэддока с Бьянкой Кастафиоре. Они допытываются у профессора Лакмуса, когда состоится свадьба, где познакомились жених и невеста и т. п. Тугоухий профессор думает, что его спрашивают о новом сорте роз, который он вывел, и разъясняет, что все зависит от погоды, началось все на выставке цветов в Челси и т. д. Журналисты сочиняют статью

о скором бракосочетании, встрече молодых на выставке в Челси. «Надо бы проверить», – говорит дотошный фотограф. Обозреватель, гораздо более искушенный в жизни, отвечает: «Марко, дружище, даже если это неправда, газета пойдет нарасхват!» Опубликованная в газете история, возникшая, словно какой-то монстр-гибрид, из элементов других историй, – и есть «фальшивая монета, пущенная в обращение» (термин Барта). На кон поставлен статус капитана Хэддока как холостяка; но Хэддоку эта история дарует не супружество, а лавину телеграмм и писем – то есть лавину других текстов.

«Tenez-vous bien au courant», – говорит Тинтину добряк редактор, провожая его в Москву: «Держите нас в курсе событий». В своем гостиничном номере Тинтин пишет бесчисленное множество статей: листы громоздятся стопками, падают на пол, но тексты так и не посланы адресату. То, что мы видим в самом начале «Приключений Тинтина», – драма возникновения и круговорота историй в природе, а также их исчезновения и повторного возникновения в другой форме. От тома к тому творчество автора прогрессирует, и эта драма продолжается, становится все более изощренной. Как и в «Сарразине», истории оказываются внутри других историй. А также внутри животных и предметов. За фетишем в «Отколоте ухе» или корабликом в «Тайне “Единорога”» стоят истории – истории, ценные тем, что указывают путь к алмазу, а алмаз – к богатству. Предмет, рассказ, предмет: замкнутый цикл. Текст и предмет сливаются воедино, превращаясь друг в друга: в пустотелой мачте модели «Единорога» таится свиток. И наоборот, в «Мы ступили на Луну» капитан прячет бутылку виски в муляже книги «Руководство по астрономии»: текст опустошен, чтобы контрабандой протащить в нем что-то инородное.

«Великолепный корабль!» – восклицает Тинтин, увидев на блошином рынке модель «Единорога». «Уникальная вещь, – говорит торговец, – очень старинный... э-э-э... очень старинный вид гальярды»⁴. Очевидно, ни продавец, ни покупатель даже не подозревают, что носит в себе кораблик. Эта сцена – аллегория. Она говорит нам: когда нарратив подвержен законам товарообмена, условия сделки непостоянны. Никогда не знаешь доподлинно, что именно продаешь или покупаешь. Может, так разбогатеешь, что и сам уже рад не будешь, а может, останешься с носом.

⁴ Гальярда – старинный танец. Вероятно, продавец путает «гальярду» и «галеон».

ii

Книги о Тинтине сами себя объявляют (на обложках) «приключениями». Этот факт, а также их насыщенность событиями могут навести на мысль, что в них доминирует «про-айретический код» (термин Барта из «S/Z») – код действия, «экшен». Но на деле столь же важную или даже главенствующую роль играет другой код – «герменевтический» по терминологии Барта. Что делает герменевтика? Она складывается, сообщает нам Барт, из всех аспектов текстов, функция которых – «сформулировать загадку и дать ее разгадку».

Приключения Тинтина помещены в загадки, точно в раму: тут и социальная загадка Советского Союза, и научная загадка падающей звезды, и эзотерическая загадка проклятия Солнечного Бога. Тинтин попадает в плен загадок и разгадывает их. Неудивительно, что зачастую его ошибочно называют «сыщиком». В «Приключениях Тинтина» мы имеем дело с «уже совершенными преступлениями»: размышляем над событиями, которые произошли либо совсем недавно (утонувший моряк и похищенный японец в «Крабе с золотыми клешнями»), либо в минувшие столетия (кораблекрушение в «Сокровище Красного Ракхама»). В «Отколоте ухе» мы наблюдаем и то и другое сразу: кража фетиша из Этнографического музея совершается в середине XX века, а кража алмаза у племени арумбайя – в конце XIX. То есть два рассказа развиваются параллельно. А точнее, это два слоя «осадочной породы» – одной и той же истории, – которые движутся вспять. По мере развития сюжета Тинтин погружается в прошлое, описывает круги, чтобы сначала осилить книгу антрополога Э. Дж. Уокера «Путешествия по обеим Америкам» (он читает ее в начале «Отколоте уха»), а затем достичь мест, которые вдохновили автора на написание книги. В «Сокровище Красного Ракхама» он добирается до первоисточника – дневников адмирала Франсуа д'Адока, жившего в XVII веке, которые капитан (потомок Франсуа) прочел и пересказал Тинтину в «Тайне “Единорога”». Тинтин словно бы подвержен сильнейшему ретроактивному расстройству, толкающему его в прошлое. В XIX веке Бодлер называл это «вечным поиском полудня в два часа пополудни».

Путь к разгадке никогда не бывает прямым. Герменевтические последовательности полны того, что Барт называет *reticence*⁵. Нарратив создает препятствия: заминки, ловушки, неполные или отсроченные ответы, откровенный саботаж. В «Приключениях Тинтина» это случается на каждом шагу. В «Тайне “Единорога”» человек, который приходит рассказать всю правду о происходящем с Тинтином и Хэддоком, падает, тяжело раненый; информация, которую он успевает сообщить, уже теряя сознание (он показывает на птиц, пытаясь разъяснить, что в него стреляли братья по фамилии Птах⁶), – достоверна, но совершенно непонятна. «Воробы?» – спрашивает Тинтин. Бумажник, в котором лежит один из свитков с адресом клада, украден. Даже когда все три свитка собраны вместе, расшифровать их оказывается невозможно: на них написаны только какие-то числа, не связанные между собой. В «Голубом лотосе» двух вестников, которые приходят посвятить Тинтина в курс дела, травят ядом, лишая рассудка; злодей Мицухирато, притворяясь другом Тинтина, дезинформирует его; архизлодей Раस्ताпопулос, тоже притворяясь другом, дает верную информацию, которая, однако, уводит в сторону.

Злодеи и случайности сбивают с толку персонажей, а Эрже – читателя. В «Сигарах фараона» и «Голубом лотосе» он лукаво монтирует сцены, где злодеи пишут и читают

⁵ Недоговаривание, умолчание (*фр.*).

⁶ Во французском оригинале – *les frères L'Oiseau* (дословно «братья Птица»). В киноверсии Стивена Спилберга «Приключения Тинтина: Тайна “Единорога”» (2011) эти персонажи отсутствуют, а роль злодея передана Сахарину (в книге – второстепенный персонаж, кроткий коллекционер).

депеш, и «кадры», где Дюпон и Дюпонн шлют рапорты и получают указания. Так Эрже создает впечатление, будто детективы – сообщники злодеев. Он также обожает прием, который мы назовем «раздвоением». В «Тайне “Единорога”» за кораблик соперничают трое – Тинтин и еще два персонажа, конкурирующие с ним и между собой; когда кораблик пропадает, мы вместе с Тинтином делаем ошибочный вывод, что похититель – более настойчивый из двоих претендентов. В «Деле Лакмуса» два агента иностранных держав-соперниц шпионят за обитателями Муленсара, фамильного поместья Хэддока; когда профессор приходит в шляпе, продырявленной пулей, мы заключаем, что в него стрелял кто-то из агентов, и лишь затем понимаем, что шляпу пробила шальная пуля, выпущенная одним агентом в другого.

Раздвоение наблюдается не только на уровне фабулы, но и в мелочах. Цикл изобилует, если можно так выразиться, случаями «двойного озвучания»: в «Деле Лакмуса» гремит гром и в следующем же кадре разбиваются – «ДЗЫНЬ» – оконные стекла (читатель поначалу домысливает связь между громом и разбитым окном); в «Семи хрустальных шарах» дважды раздается «Пиф-паф!», но первый звук на деле – звук лопнувших шин, второй – грохот захлопнутой ставни (кстати, затем гремит гром, а выстрел все-таки прозвучит, уже под утро). Двойное озвучание сбивает нас с толку, направляет по ложному пути, или убаюкивает, или заставляет насторожиться, или уводит в сторону, или заставляет вернуться вспять.

До разгадки тайны нужно еще додуматься. Очевидно, интерпретацию придется интерпретировать. Рассуждения Барта о «герменевтических» аспектах текста указывают не только на тот факт, что почти каждый нарратив содержит хотя бы некоторые элементы детектива, но и на то обстоятельство, что чтение начинается не только после того, когда акт письма уже завершился. Наоборот, самые интересные тексты уже содержат в себе моменты чтения, акты интерпретации. В «Приключениях Тинтина» предостаточно подобных моментов: Тинтин читает книги, рукописи на свитках, оборванные этикетки крабовых консервов, шифрованные головоломки. Да и сам пейзаж можно прочесть: на земле или снегу остались следы ног или шин, на скалах нацарапаны имена. Как отмечает в своем исследовании «Тинтин и семейные тайны» (*Tintin et les Secrets de Famille* [1990]) психоаналитик Серж Тиссерон, в комиксах предметы «явлены в своем наиболее активном образном качестве». Перемешивая визуальные образы и слова, комикс может превращать вещи в язык, а язык – в вещи; кстати, в незавершенном томе «Тинтин и Альфа-арт» этот процесс обыгрывается сознательно – изображаются огромные кубики с буквами алфавита. Кроме того, Тинтин правильно считывает смысл, а другие персонажи – неверно. В «Храме Солнца» Лакмус «считывает» ритуал инков как киносъемки, а Дюпон и Дюпонн, пытающиеся найти друзей с помощью маятника и «Самоучителя лозоходца», никак не могут управиться с «конвертацией» сигналов: когда маятник правдиво извещает, что Хэддок «пал духом», сыщики спускаются в шахту.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «ЛитРес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на ЛитРес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.