

**Роналд Р. Томас****«Негативные» образы в рассказе «Скандал в Богемии»**

Артур Конан Дойл пришел в детектив через фотографию. Как и его предшественник Эдгар По, прежде чем начать писать свои знаменитые истории о сыщике с фотографической памятью и глазом, точным, как объектив камеры, Дойл напечатал серию статей об удивительных визуальных возможностях фотографии. Прекрасный фотограф-любитель, он между 1881 и 1885 годами — в самом начале своей медицинской карьеры — опубликовал больше десятка статей в «Британском фотографическом журнале». Эти статьи затрагивали широкий круг вопросов, здесь были и технические аспекты проявки фотопластин, и собственный опыт Дойла как фотографа-путешественника, и анализ «научных основ» фотографии. Сразу же после публикации последней из этих работ Дойл, теперь уже начинающий молодой врач, написал «Этюд в багровых тонах» и создал литературного героя, который прославится своей фотографической памятью и способностью к наблюдению.

О том, что увлечение фотографией и написание детективов были для Дойла связаны, свидетельствует и определенный уклон его врачебной карьеры. В те два года, которые прошли между публикацией первых двух повестей о Шерлоке Холмсе и предложением журнала «Стрэнд» написать серию рассказов о выдающемся частном сыщике, Дойл решил специализироваться в конкретной области медицины — его решение стать окулистом, как кажется сейчас, пожалуй, было предопределено. После окончания в конце 1890 года медицинского факультета Эдинбургского университета он отправился в Вену, чтобы прослушать специализированный курс по офтальмологии, привлекавшей его еще в годы работы в Портсмутской клинике офтальмологии и сурдологии. По окончании курса он вернулся в Лондон и открыл практику в качестве консультанта-окулиста. Ожидая в своем кабинете пациентов, желающих довериться его опыту и квалификации, он написал первые шесть рассказов серии «Приключения Шерлока Холмса» для журнала «Стрэнд». В одном и том же письме Дойл сообщает матери о предложении «Стрэнда» продолжить серию «холмсовских» рассказов и о своем решении оставить медицинскую карьеру, чтобы посвятить себя профессии писателя. Он также пишет ей еще об одном любопытном обстоятельстве: «Я продал свои глазные инструменты за шесть фунтов десять шиллингов и на эти деньги куплю себе фотографический аппарат»<sup>1</sup>. В литературной карьере создателя Шерлока Холмса можно увидеть результат научного интереса к усилению визуальных возможностей человеческого глаза и практического подхода к окулярным возможностям камеры. Дойл буквально сменил медицину на объектив и на самого зоркого в мире сыщика.

Как мы уже отметили, годы появления «Приключений Холмса» в печати были весьма важным периодом в истории становления фотографии. «Кодак»

---

<sup>1</sup> Письмо от 14 октября 1891 года, процитированное в кн. «Эссе о фотографии — неизвестный Конан Дойл». Лондон, 1982 г. (Прим. автора.)

усовершенствовал и популяризировал процесс фотографирования: влажную пластинку сменила сухая фотопластина и фиксированный фокус — эта технология стала развиваться в 1851-м и доминирует на рынке до сегодняшнего дня<sup>2</sup>. В 1887 году, за несколько лет до того, как Шерлок Холмс был представлен читающей публике, на рынок Англии благодаря изобретению сухой фотопластины вышел продукт, вызвавший огромный энтузиазм публики — сродни тому, с каким был встречен Холмс. Речь идет о так называемой «детективной камере» — ее можно было спрятать в трость или за бутоньерку и совершенно незаметно сфотографировать человека. Некоторые из таких новых камер, продававшихся по доступным ценам, рекламировались в том самом журнале, в котором впервые были опубликованы и рассказы о Холмсе; в иных статьях «Стрэнда» говорилось о «чудесах современной фотографии» и ее роли в раскрытии преступлений. В том же номере журнала, где был напечатан первый рассказ «Приключений Шерлока Холмса», была опубликована и статья о «детективной камере с гарантией», озаглавленная «Лондон с высоты птичьего полета». Расписывая новейшие усовершенствования, автор упивался тем, что во время войны можно будет «направить эту славную камеру сверху на позиции грозного врага, заснять его технику и расположение, а потом уж сбросить хорошенькую бомбу прямо ему на голову — представьте только, как это будет чудесно!»

Из этого описания ясно видно, что камера воспринималась не только как способ «установления истины», но и как орудие национальной разведки и обороны: за щелканьем затвора фотоаппарата непосредственно следует взрыв бомбы. В то же самое время технология детективной камеры с сухой пластинкой и фиксированным фокусом позволяла как любителям, так и журналистам делать моментальные снимки без ведома фотографируемых. Эта практика настолько распространилась, что газета «Нью-Йорк таймс» публиковала жалобы на «охотников с “кодаками”», вторгающихся в частную жизнь граждан. В Англии газета «Уикли таймс энд эжоу» приветствовала формирование «Ассоциации бдительных», единственной целью которой было «преследование мерзавцев с камерами, которые шатаются по пляжам и фотографируют выходящих из воды леди». В свете этих веяний термин «детективная камера» кажется вполне уместным: и камеры, и детективы, в честь которых они были названы, «нацеливаясь» на некий объект, присваивали его «идентичность» и в свою очередь требовали определенного контроля.

Поэтому нас не должно удивлять, что в самом первом рассказе «Приключений Шерлока Холмса» — «Скандале в Богемии» — к знаменитому детективу обратились не затем, чтобы найти пропавший жемчуг, раскрыть заговор злоумышленников или узнать содержание секретного документа; его наняли, чтобы он вернул фотографию. Местонахождение этой фотографии представлялось делом «настолько серьезным», что, по утверждению клиента Холмса, могло «отразиться на судьбах Европы»<sup>3</sup>. Этот рассказ устанавливает

---

<sup>2</sup> Торговая марка «Кодак» была зарегистрирована в 1888 году Джорджем Истменом, который в 1880 году запатентовал производство сухих фотопластин.

<sup>3</sup> «Скандал в Богемии» цитируется в переводе Н. Войтинской.

определенный холмсианский принцип: фотография является документом, чреватый далеко идущими последствиями для истории и политики. Король Богемии прибывает инкогнито, чтобы попросить у Холмса защиты — былое увлечение американской актрисой грозит ему неминуемой катастрофой. Холмс тут же понимает, кто перед ним, но не понимает, отчего король опасается, что эта «авантюристка» станет его шантажировать и расстроит его брак с принцессой Скандинавии (куда более подходящий для человека его положения). Холмс указывает на то, что мисс Ирен Адлер не сможет «доказать подлинность» своих обвинений, угрожающих репутации короля. Почерк можно подделать, говорит Холмс, заказную почтовую бумагу с вензелем — украсть, печать может оказаться фальшивкой. Однако когда он узнает, что в распоряжении женщины имеется снимок, на котором она сфотографирована вместе с королем, то немедленно соглашается с тем, что опасность существует. «О-о, вот это действительно плохо! — восклицает прежде совершенно бесстрастный сыщик. — Ваше величество допустили большую оплошность... Да, фотография — это серьезно». Когда слову короля противопоставлена фотография, судьбы Европы и в самом деле в опасности.

Так же как в «Холодном доме» и «Доме о семи фронтонах»<sup>4</sup>, фотография воспринимается как неопровержимое доказательство и в то же время как символ фундаментального сдвига традиционных социальных отношений (или угрозы этим отношениям). По словам короля, речь идет о «фотографии кабинетного размера» — этот формат появился в 1867 году и постепенно вытеснил меньший формат, «визитку», став на несколько последующих десятилетий самым ходовым размером. Альбомные снимки в пять с половиной на четыре дюйма, которые обычно наклеивались на картон несколько большего размера, вначале стали популярны среди знаменитостей, которые позировали для «кабинетных портретов» в роскошных студийных декорациях и затем раздавали их в качестве памятных подарков друзьям и поклонникам. Поскольку такие фотографии были не слишком дороги и их легко было пустить в массовое производство, театральные артисты вскоре стали использовать кабинетные карточки в рекламных целях или для продажи в качестве сувениров — для дополнительного заработка. Наконец, мужчины и женщины среднего класса также стали заказывать свои портреты в этом формате. Позируя, они намеренно подражали платьям и стилю более богатых и знаменитых сограждан, благодаря которым кабинетная фотография и стала столь популярной и престижной. Все это, разумеется, происходило одновременно со все более широким и изощренным применением фототехники в криминалистике: в полицейских участках фотографирование преступников стало обязательным, съемка места преступления использовалась как улика, создавались полицейские картотеки с фотографиями преступников крупным планом, в криминалистических лабораториях развивался фотомонтаж.

Показательна острая реакция Холмса на уникальные свойства кабинетной

---

<sup>4</sup> «Холодный дом» (1853) — роман Чарлза Диккенса, в котором впервые в английской литературе появляется герой-детектив — инспектор Баккет. «Дом о семи фронтонах» (1851) — роман классика американской литературы Натаниеля Готорна.

фотографии как доказательства подлинности личности и существующей для нее угрозы, отсюда и беспокойство сыщика: ведь король так себя «скомпрометировал». Тревога сыщика отражает двойственный культурный статус фотографии в контексте XIX века: это знак социального продвижения, с одной стороны, и сдерживания — с другой. Мы видим также, что кабинетная фотография в качестве документа все более решительно (и целенаправленно) ломает классовые границы. Признание Холмсом потенциальных возможностей фотографии особенно показательно, поскольку непосредственно перед встречей с королем он (как и его предшественник инспектор Баккет) сам предстает перед читателем в качестве своего рода камеры. Ватсон не только характеризует Холмса как «самую совершенную мыслящую и наблюдающую машину, какую когда-либо видел мир», но и описывает его как «чувствительный инструмент», обладающий «мощными линзами» и наделенный «выдающимися способностями к наблюдению». Поэтому нет ничего удивительного в том, что объектом детективного поиска в первом рассказе «Приключений Шерлока Холмса» является фотография. Неслучайно и то, что в качестве вознаграждения за свои услуги сыщик просит у своего венценосного клиента другую фотографию — снимок Ирен Адлер в вечернем платье. Таким образом, цель и конечный продукт детективного расследования уравниваются в рассказе с целью и конечным продуктом фотографической камеры.

Парадоксальным образом Холмс сразу признает фотографию не только надежным индикатором правды и подлинности, но также и мощным оружием, с помощью которого можно манипулировать истиной. Здесь проявляется неоднозначное использование фотографии криминалистами XIX века — она могла служить совершенно противоположным целям. «Теперь фотография становится обоюдоострым оружием», — замечает Холмс, когда узнает о внезапном бракосочетании мисс Адлер с английским юристом по имени Годфри Нортон. «Возможно, что Ирен в равной степени не хочет, чтобы фотографию видел мистер Годфри Нортон, как наш клиент не хочет, чтобы она попала в глаза его принцессе. Вопрос теперь в том, где нам найти фотографию». Даже если новые обстоятельства жизни заставят Ирен Адлер скрывать, а не обнародовать снимок, он все равно останется опасным оружием, и король по-прежнему готов отдать за него «любую из провинций своего королевства». Клиент понимает, что обезопасить фотографию можно, только заполучив ее; он убежден, что на карту поставлены судьбы Европы. И Холмс разделяет эту навязчивую идею. В повествовании, где все оказываются не совсем теми, кем кажутся, где и клиент, и сыщик, и подозреваемая передеваются в чужое платье, даже такой окончательный «критерий истины», как фотография, может оказаться орудием обмана. Еще не видя снимка, Холмс воспринимает его как «доказательство подлинности» и «орудие» манипуляции, дающее большую власть своему владельцу. Нужно выкупить его, убеждает Холмс своего клиента, а если не получится — выкрасть. В любом случае снимок нужно заполучить непременно — тот, кто им владеет, владеет истиной и может таким образом влиять на ход истории.

Но в рассказе фигурирует и вторая фотография Ирен Адлер, которая еще больше усложняет картину; эта вторая фотография заменяет первую и служит платой за услуги сыщика в конце рассказа. На второй Холмс видит нечто глубоко

отличное от того, что увидел на первой, видит то же, что и король, — *женщину*. Если первая фотография — свидетельство определенной жизненной коллизии, вторая — отражает некий общий тип: самую суть женственности, запечатленную на снимке. Это гальтоновский элемент «говорящей фотографии» Бертильона<sup>5</sup>. «Для Шерлока Холмса она всегда оставалась ‘Той Женщиной’» — так загадочно Ватсон начинает свой рассказ, имея в виду вторую фотографию, ту, что осталась у Холмса. Нам дают понять, что Ирен Адлер занимает уникальное место в жизни Шерлока Холмса, поскольку великий сыщик, презирающий эмоции, испытывает к ней — и только к ней — романтическое чувство. Именно это чувство виной тому, что в первом из своих «приключений» Холмс не справляется с поставленной задачей, а это для него никак не характерно. Эмоции, говорит нам Ватсон, подобны «песчинке, попавшей в чувствительный инструмент», «трещине в мощной линзе». Таким образом, «Скандал в Богемии» — исключение, лишь подтверждающее правило непогрешимости великого сыщика. Однажды Ирен Адлер переиграла Холмса — но в дальнейшем он неизменно остается холодной и бесстрастной машиной. Однако такое объяснение лишь рождает новый вопрос: почему Ирен Адлер стала единственной женщиной, на которой остановился взгляд Холмса (вследствие чего в его линзах образовалась трещина)? Почему именно она стала для него «Той Женщиной»?

Ирен Адлер имеет такую власть над совершенной наблюдающей машиной, потому что она существует для сыщика прежде всего как фотоснимок. Или, говоря точнее, как два снимка: один, который он пытался и не смог получить, и второй, который он попросил и получил в качестве платы за свои услуги. Фотография, оказавшаяся в распоряжении Холмса, представляет Ирен Адлер как классический тип женщины, идеальный образчик ее пола, тогда как фотография, которая так и не досталась Холмсу, — свидетельство против его клиента. Способ, которым Ирен Адлер лишила сыщика этого свидетельства, — противопоставление двух разных функций фотографии, используемых в криминалистике: она «бьет» индивидуализацию Бертильона типологизацией Гальтона. Ирен опасна не только потому, что она — простолюдинка, способная скомпрометировать августейшую особу, но и потому, что умеет манипулировать визуальными культурными стереотипами. Она опрокидывает представления великого сыщика и ломает гендерные коды поведения с той же легкостью, с какой замахивается на сословные святыни — обращает «оружие» против короля.

Объясняя свой план Ватсону, Холмс говорит, что ему известно, как ведут себя женщины, и это знание лежит в основе его стратегии: они «по природе скрытны и сами хранят свои секреты», и эта ярко выраженная женская черта заставит героиню против воли показать тайник с фотографией. «Когда в доме пожар, инстинкт заставляет женщину спасти то, что ей всего дороже. Чрезвычайно сильное побуждение, и я не раз извлекал из него пользу». Холмс задумывает свой план в уверенности, что женщины абсолютно предсказуемы, подвластны инстинктам и сиюминутным импульсам — в отличие от мужчин,

---

<sup>5</sup> Фрэнсис Гальтон (1822–1911) — английский антрополог и психолог, один из создателей евгеники; более подробно о роли фотографии у Гальтона см. Т. Венедиктова «О происхождении лиц ‘кавказской национальности’» («ИЛ», 2007, № 11); Альфонс Бертильон (1853–1914) — французский юрист, автор системы приемов судебной идентификации (так наз. бертильонаж).

которые поэтому знают, как извлечь выгоду из этих женских слабостей. Когда Ирен Адлер появляется у дверей сыщика в облике юноши — в мужском пальто и шляпе, а не в образе дамы в вечернем платье, Холмс буквально не видит ее. Наблюдает, но не видит, поскольку его наблюдения подчиняются неким визуальным законам, которые предписывают, какой должна быть женщина, а не регистрируют, какова она на самом деле. Фотография кабинетного формата слишком велика, рассуждает Холмс, чтобы героиня могла спрятать ее на себе. Однако оказывается, что не фотография спрятана на Ирен Адлер, как предполагал Холмс, а сама Ирен Адлер спрятана (во всяком случае, от глаз Холмса) фотографическим изображением «Той Женщины», каким оно запечатлелось в его памяти и каким сохранится для потомков в его личном криминальном архиве.

Когда Ирен Адлер расстраивает планы Холмса и покидает страну, забрав с собой снимок, который ему так и не достался, она оставляет записку о том, как ей удалось провести сыщика и заставить его выдать себя: «...я сама была актрисой и привыкла носить мужской костюм. Я часто пользуюсь той свободой, которую он дает». Далее она продолжает: «Я сохраню фотографию только ради своей безопасности, чтобы иметь оружие, которое защитит меня от возможных притязаний короля». Так же как и мужской костюм, фотография, где Ирен запечатлена с королем, «защищает» ее и обеспечивает ей свободу. Будучи актрисой, она прекрасно знает, что узнавание зависит от того, как человек себя подает, не меньше, чем от его биологических свойств, в особенности когда речь идет о гендерных стереотипах общества. Именно мужской костюм обеспечивает свободу передвижения и определяет социальную принадлежность — Холмс и сам пользуется этим дважды в ходе рассказа: один раз переодеваясь подвыпившим грумом, другой — священником. Две фотографии, фигурирующие в рассказе, обнажают одновременно искусственность и силу социальных представлений. Таким образом, в распоряжении Ирен Адлер остается пресловутая фотография — своего рода «костюм», «гарантия» и «оружие», которое должно «защитить» ее.

Однако находчивая актриса оставляет королю вторую фотографию, «которую ему, может быть, будет приятно сохранить у себя», — совсем иную, чем та, за которой он охотился. На ней Ирен Адлер изображена одна, в вечернем платье. И Холмс, а не король, изъявляет желание сохранить у себя изображение героини, одетой в то, что называется «женским костюмом». На этой фотографии надежно закреплена женская ипостась Ирен, то есть она там существует как женственный сексуальный объект, и даже Холмс воображает ее себе (и хочет, чтобы она была) именно такой. Поскольку эта фотография не представляет ценности как улика, королю она не интересна. Холмс же говорит, что эта фотография для него — «нечто более ценное», чем королевский перстень, который августейшая особа предлагает ему в качестве вознаграждения за труды. Первая фотография — оружие и гарантия, которыми Ирен Адлер может обезопасить себя. Вторая — оружие, которым Шерлок Холмс защищает образ «Той Женщины». Он ценит это изображение более чем второе, которое пытался получить, поскольку оно поддерживает условность, а не обнажает правду. «И когда он вдруг заговаривает об Ирен Адлер или о ее фотографии, то неизменно произносит почетный титул: ‘Та Женщина’», — вновь повторяет Ватсон в конце рассказа. То есть для Холмса фотография не изображение женщины, фотография и есть сама женщина. Помещенный в архив, снимок становится заменой

реального человека. И это должно служить напоминанием нам, если не Холмсу, что викторианская гендерная идеология с ее обобщениями была способна ослепить даже самую совершенную в мире мыслящую машину. Эта система ограничивала поле зрения так, что даже сам Шерлок Холмс кое-что просмотрел.

Так же как в «Доме о семи фронтонах» и «Холодном доме», в этом тексте Дойла фотография демонстрирует сдвиг в условностях XIX столетия, касающихся классовых привилегий и взаимоотношения полов. Как портрет леди Дедлок становится ключом к расследованию ее «преступного» прошлого, а дагерротипы Холгрейва одновременно обнажают и приводят в действие фальшивые привилегии класса, так и угрожающая европейскому монарху Ирен Адлер подвергает сомнению представления Холмса о «естественных» категориях пола. Баккет, Холгрейв и Холмс сдвигают рамки патриархального уклада и полагают, что они реформаторы пришедшей в упадок судебной власти, — при этом они предлагают взамен новые формы власти и новые привилегии. В их мире привилегии и власть принадлежат профессионалам (таким, как они сами), принадлежат скорее по праву мастерства, а не рождения. В отличие от Холгрейва, с подозрением относящегося к этим самым законам и привилегиям, английские детективы не только действуют от имени власть имущих (королей и аристократов), они защищают и оберегают этих своих клиентов при помощи мощных линз, в которые наблюдают за миром и переводят его в изображение, подлежащее тщательному профессиональному контролю. Для этих знатных клиентов и важны прежде всего усилия сыщиков, «направленные на женщину» — на репрезентацию женского тела и обладание им, потому что именно от этого зависит сохранение (или, наоборот, уничтожение) привычных представлений: класс и пол.

В рассказах, последовавших за «Скандалом в Богемии», фотография продолжает служить главным образом средством установления личности, разоблачения самозванцев, доказательством обвинения. Например, в кульминации рассказа «Человек с рассеченной губой», когда Холмс обнаруживает под маской нищего по имени Хью Бун уважаемого представителя среднего класса, Невилля Сент-Клера, полицейский уверенно опознает его по снимку. «Да ведь это и есть пропавший, — говорит он. — Я знаю его, я видел его фотографию»<sup>6</sup>. В «Желтом лице» Холмс раскрывает тайну, окружающую ребенка в маске, при помощи медальона, в котором заключена миниатюра отца ребенка, чьи «черты являли безошибочные признаки африканского происхождения»<sup>7</sup>. Здесь снова фотография служит не только для идентификации, но и для того, чтобы подчеркнуть социальную границу — в данном случае, расы и класса, — так же как в «Скандале в Богемии» фотография подчеркивала категорию пола.

В каждой истории уголовного расследования и установления истины, которые мы рассмотрели выше, фотография становится предметом интереса для

---

<sup>6</sup> Перевод М. и Н. Чуковских.

<sup>7</sup> Перевод Н. Вольпин.

тех, в чьих руках сосредоточены власть и авторитет, как это имело место в реальной работе полиции в XIX веке. Архивная система Бертильона, который собирал информацию о преступниках и их *portrait parlé*<sup>8</sup>, начала широко применяться как раз тогда, когда прославился литературный герой Дойла Шерлок Холмс — создатель собственного частного архива, в котором он собирал «хронику преступлений»: информацию о преступниках. Дойл впервые представил Холмса читающей публике в 1887 году — в том же году получила признание предложенная Бертильоном система идентификации преступников. В рассказах о Холмсе прямо говорится о сходстве взглядов Холмса и Бертильона на фотографию и ее роль при установлении истины. В «Морском договоре» Холмс «завел разговор о бертильоновской системе измерений и бурно восхищался этим французским ученым». Позже, в «Собаке Баскервилей» (еще одной истории, где решающую роль играет идентификация по семейному портрету) клиент Холмса рассуждает о Холмсе и Бертильоне как о двух величайших европейских экспертах по расследованию преступлений, подчеркивая при этом «научный склад мышления» Бертильона и признавая, что «как практик» Холмс «не знает себе равных».

Холмс, применяющий на деле теории Бертильона, выступает в роли популяризатора его метода. Как мы видим, именно благодаря Бертильону фотография заняла столь заметное место в качестве средства, помогающего полиции отличить одного индивидуума от другого. Однако отношение Холмса к фотографии как средству стереотипизации (распределения людей по типам) заставляет вспомнить работы Гальтона, который описывал криминальный тип при помощи композитного фотографического портрета. В то время как фотографии Бертильона «фиксируют» индивидуальные черты, гальтоновские фотографии растворяют индивидуальное в обобщенном типе. Оба примера показывают, как быстро фотография вошла в полицейский обиход XIX века и стала частью системы правопорядка — инструментом проверки и установления личности. Как показывает сложная роль фотографического изображения в «Холодном доме», в «Доме о семи фронтонах» и рассказах о Шерлоке Холмсе, сыщики и ученые XIX века в равной степени используют камеру, чтобы научить мир видеть личность (и историю) в новом свете и чтобы исследовать законы зрения, которые способны и помогать, и препятствовать видению. Как прекрасно понимали Холмс и его августейший клиент, владелец фотографии обладает мощным оружием, способным изменить историю.

Есть своеобразная ирония в том, как глубоко Конан Дойл разделял веру своего сыщика в научную ценность фотографии как улики. Так, писатель публично выступил в защиту тех, кто утверждал реальность фей и других сверхъестественных существ на основании фотографических «свидетельств». В годы, непосредственно предшествовавшие публикации рассказа «Знатный холостяк», Дойл напечатал две иллюстрированные статьи о фотографиях духов в том самом журнале, в котором появился и первый рассказ о Шерлоке Холмсе. Тогда же он выпустил и книгу на эту тему. В последние годы жизни Дойл собрал одну из обширнейших в мире коллекций фотографий призраков — он

---

<sup>8</sup> Говорящие портреты (франц.).



использовал их, чтобы иллюстрировать свои публичные лекции, посвященные спиритизму, и выставлять в витрине книжного магазина парапсихологических изданий, основанного им в 1925 году.

То, что человек научного склада ума, подобный Дойлу, оказался столь легковерен и поддался розыгрышу, свидетельствует об огромном авторитете, который приобрела фотография на рубеже веков, став практически неопровержимым доказательством.

Литературный текст рассказа Конан Дойла подчеркивает неоднозначную роль фотографии и делает это также двойственным образом: демонстрируя поразительную ее эффективность и одновременно обнажая пределы этой эффективности. Как мы видим, детективный рассказ функционирует как еще одна часть культуры, которая критикует фотографию в той же мере, в какой восхваляет ее способность создавать образ. Тем самым детективная литература напоминает читателям, что фотография, как и текст, который они читают, всего лишь изображение, а изображение нуждается в интерпретации.

Перевод А. Борисенко