

## **ДЕТЕКТИВ КАК ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ ЖАНР И ЕГО ТРАНСФОРМАЦИИ В СОВРЕМЕННОЙ КУЛЬТУРЕ**

В системе художественной литературы детектив (criminal) занимает особое место, представляя собой когнитивно артикулированный жанр, поскольку его интрига организована как логическая реконструкция эмпирически не наблюдавшихся событий (а именно – преступления).

Главным героем детектива выступает, таким образом, субъект решения интеллектуальной задачи (т.е. расследования), а именно – детектив (detectiv) в самом широком диапазоне его персонификационного варьирования: частный сыщик (вариант Шерлока Холмса у А. Конан-Дойла), официальный следователь-полицейский (вариант Мегрэ у Ж. Сименона), частное лицо, случайно оказавшееся на месте преступления (вариант мисс Марпл у Агаты Кристи), или вовсе безымянный виртуоз интерпретации сообщенных фактов («старичок в уголке» у баронессы Оркси). Формальный статус персонажа в данном случае не является существенно важным – всеми ими, как и первым в истории жанра великим сыщиком в романе философа-анархиста У. Годвина «Калеб Уильямс» (1794), «движет любопытство». В силу этого внешний сюжет детектива выстраивается как история раскрытия преступления, а внутренний – как когнитивная история решения логической задачи. По оценке У. Эко, «в сущности, основной вопрос философии (и психоанализа) – это и основной вопрос детектива: кто виноват?».

Подлинным героем детектива, таким образом, выступает познающий субъект, трактовка которого в классическом детективе практически оказывается изоморфной сугубо гносеологической артикуляции сознания в классической философии (до традиции философии жизни): субъект трактуется в первую очередь как носитель сознания и познавательных возможностей. Отнюдь не случайно традиционная литературная критика, обвиняя (причем далеко не всегда справедливо) детектив в недостатке внимания к личностным характеристикам персонажей, называла многих центральных персонажей детектива (начиная уже от кавалера С. Огюста Дюпена у Э. По и профессора Ван Дьюсена у Ж. Футрелла) «думающими машинами».

Психологизм, социальная аналитика причин преступности, лирические линии и т.п., безусловно присутствуя в детективных произведениях, тем не менее никоим образом не определяют детектив как жанр (как, в частности, отмечал известный теоретик детективного жанра У. С. Моэм, «я согласен признать, что любовь движет миром, но отнюдь не миром детективных романов; этот мир она движет явно не туда»). Эта презумпция детектива была сформулирована еще в 1928 г.: детективная история «должна быть игрой в прятки, но не между влюбленными, а между детективом и преступником» (С. С. Вэн Дайн). Классически признанный основатель жанра Э. По сам называл свои детективные новеллы «рассказами об умозаключении».

В соответствии с этой спецификой детектива как жанра является инспирирование у читателя интереса к собственному расследованию, т.е. в итоге к попытке собственной интеллектуальной реконструкции картины преступления, – подобно тому как сентиментальный роман заставляет читателя моделировать психологическую сферу, «примеряя» на себя те или иные эмоциональные состояния персонажей (что М. Дессуар называет «эстетическим переживанием»). Это связано с тем, что, как правило, по ходу разворачивания детективного повествования в когнитивном распоряжении читателя оказываются те же данные, что и в распоряжении следователя (как пишет У. Эко, «любая история следствия и догадки открывает нам что-то такое, что мы и раньше ... как бы знали»): ситуация чтения моделируется для читателя как интеллектуальное состязание со следователем, а в итоге – и с автором детектива (не случайно детектив является признанным жанровым фаворитом в рамках круга развлекательного чтения интеллектуалов).

Этапы эволюции детектива как жанра могут быть обозначены как детективная классика (вплоть до середины XX в.), детективный модернизм (50–70-е гг.) и детективный постмодернизм (начиная с середины 70-х гг.).

*Классический детектив* строится по законам классической философской метафизики, фундированной презумпцией наличия онтологического смысла бытия, объективирующегося в феномене логоса, открытого реконструирующему его когнитивному усилию. Применительно к детективу это означает, что повествование неукоснительно базируется на имплицитной презумпции того, что существует объективная (или, в терминологии детектива,

«истинная») картина преступления, в основе которой лежат определенные действия субъекта-преступника. Собственно, последний выступает своего рода демиургом детективного универсума, ибо задает логику свершившихся событий и предписывает им определенный смысл, который сыщик должен расшифровать.

То обстоятельство, что эта логика не известна ни читателю, ни сыщику как главному интеллектуальному герою детектива, ничуть не ставит под сомнение ее онтологическую достоверность – речь идет лишь о полноте ее реконструкции по следам, уликам, свидетельствам (которые в системе отсчета детектива выполняют функцию, конгруэнтную функции эмпирических фактов в научном познании: задавая эмпирический базис исследования, их массив, они, тем не менее, не являются самодостаточными для построения теории – факты нуждаются в интерпретации). Коллизия детектива разворачивается именно в интеллектуальном пространстве познавательного процесса: драматизм следствия в том, что ключевые факты до поры остаются неизвестными (детективная традиция М. Р. Райнхарт, получившая название по ключевой фразе каждой из ее новелл: «Если бы знать тогда...») либо неверно интерпретируются (доминирующая традиция в диапазоне от А. Конан-Дойла до Агаты Кристи).

Наряду с презумпцией наличия объективной картины преступления, задающей обстоятельствам единый смысл и объединяющей их общей логикой, второй незыблемой презумпцией детектива является презумпция справедливости: последняя неизменно торжествует в финале детектива. Юридически артикулированный Закон выступает в данном случае не только как феномен правовой сферы, но (и, возможно, в первую очередь) также как гарант нравственного и – в самом широком смысле слова – социального порядка, ибо только в упорядоченном пространстве социального космоса возможно нарушение порядка, квалифицируемое как преступление. Закон в данном случае есть та критериальная матрица, на основе которой вообще можно отличить социальный хаос от космичной упорядоченности социума и обосновать тем самым правомерность наказания за преступление.

В случае так называемого «зеркального детектива», в рамках которого симпатии автора, и соответственно читателя, моделируются как направленные на героя, преступающего закон, действует та же норма – меняется лишь адресат ее аппликации, и

закон моральный, если он приходит в противоречие с правом, ставится выше закона юридического (например, в произведениях Э. У. Хорнунга).

Именно имманентно логичная и космически упорядоченная структура классического детектива делает возможным создание своего рода мета-закона построения жанра: история детектива знает многочисленные своды эксплицитно сформулированных правил, согласно которым надлежит создавать детективные произведения: «Двадцать правил для пишущих детективные истории» английского прозаика (под псевдонимом Стивен Ван Дайн) и критика Уилларда Хэттингтона<sup>1</sup>, «Десять заповедей детективного романа» основателя британского Детективного клуба (вместе с Гилбертом Честертоном и Агатой Кристи) и богослова монсеньора

---

<sup>1</sup> 1. Надо обеспечить читателю равные с сыщиком возможности распутывания тайн, для чего ясно и точно сообщить обо всех изобличительных следах.

2. В отношении читателя позволительны лишь такие трюки и обман, которые может применить преступник по отношению к сыщику.

3. Любовь запрещена. История должна быть игрой в пятнашки не между влюбленными, а между детективом и преступником.

4. Ни детектив, ни другое профессионально занимающееся следствием лицо не может быть преступником.

5. К разоблачению должны вести логические выводы. Непозволительно случайные или необоснованные признания.

6. В детективе не может отсутствовать сыщик, который методично разыскивает изобличающие улики, в результате чего приходит к решению загадки.

7. Обязательное преступление в детективе – убийство.

8. В решении заданной тайны надо исключить все сверхъестественные силы и обстоятельства.

9. В истории может действовать лишь один детектив – читатель не может соревноваться сразу с тремя-четырьмя членами эстафетной команды.

10. Преступник должен быть одним из наиболее или менее значительных действующих лиц, хорошо известных читателю.

11. Непозволительно дешевое решение, при котором преступником является один из слуг.

12. Хотя у преступника может быть соучастник, в основном история должна рассказывать о поимке одного человека.

13. Тайным или уголовным сообществам нет места в детективе.

14. Метод совершения убийства и методика расследования должны быть разумными и обоснованными с научной точки зрения.

15. Для сообразительного читателя разгадка должна быть очевидной.

16. В детективе нет места литературщине, описаниям кропотливо разработанных характеров, расцвечиванию обстановки средствами художественной литературы.

17. Преступник ни в коем случае не может быть профессиональным злодеем.

18. Запрещено объяснять тайну несчастным случаем или самоубийством.

19. Мотив преступления всегда частного характера, он не может быть шпионской акцией, приправленной какими-либо международными интригами, мотивами тайных служб.

20. Автору детективов следует избегать всяческих шаблонных решений, идей.

Р.Нокса<sup>2</sup> и т.п. Наиболее ранним из них является «правило А.Конан-Дойла», согласно которому преступника нельзя делать героем детектива (несмотря на то, что после выдвижения этого требования было сформировано целое направление жанра – «зеркальный детектив», программно его нарушающий, тем не менее после опубликования романа «Убийство Роджера Экройда», где повествование ведется от лица милейшего доктора, в итоге и оказывающегося убийцей, Агату Кристи едва не исключили из Детективного клуба).

В отличие от классического детектива, *детектив модернистский* ставит под сомнение презумпцию незыблемости социокосмического порядка (пусть и не в таких остро эпатажных формах, как другие виды и жанры искусства), фиксируя тем самым свой антитрадиционализм и антинормативизм. Идеал классической культуры (гармония человека и мира) в условиях культуры неклассической не просто подвергается сомнению – в фокусе внимания искусства оказываются условия возможности выживания человека в условиях его фундаментального конфликта с бытием: в парадоксальной гармонии с дисгармонией мира оказывается имманентная дисгармония разорванного сознания. В этом культурном контексте детектив эпохи модерна утрачивает незыблемость своих исходных классических презумпций: типичной экземплификацией детективного модернизма могут служить романы

С. Жапризо, П. Буало, Т. Нарсежака и др.

---

<sup>2</sup> I. Преступником должен быть кто-то, упомянутый в начале романа, но им не должен оказаться человек, за ходом чьих мыслей читателю было позволено следить.

II. Как нечто само собой разумеющееся исключается действие сверхъестественных или потусторонних сил.

III. Не допускается использование более чем одного потайного помещения или тайного хода.

IV. Недопустимо использовать доселе неизвестные яды, а также устройства, требующие длинного научного объяснения в конце книги.

V. В произведении не должен фигурировать китаец.

VI. Детективу никогда не должен помогать счастливый случай; он не должен также руководствоваться безотчетной, но верной интуицией.

VII. Детектив не должен сам оказаться преступником.

VIII. Натолкнувшись на тот или иной ключ к разгадке, детектив обязан немедленно представить его для изучения читателю.

IX. Глуповатый друг детектива, Уотсон в том или ином облике, не должен скрывать ни одного из соображений, приходящих ему в голову; по своим умственным способностям он должен немного уступать – но только совсем чуть-чуть – среднему читателю.

X. Неразличимые братья-близнецы и вообще двойники не могут появляться в романе, если читатель должным образом не подготовлен к этому.

Следуя модернистской презумпции поиска новых (и непременно плюральных) языков культуры, способных выразить новые способы организации социокультурного пространства, модернистский детектив постулирует радикально альтернативную детективной классике презумпцию невозможности исчерпывающе обоснованного (а потому – и гарантированно адекватного) познания свершившихся событий, т. е., в данном случае, абсолютно точной реконструкции картины преступления. А поскольку (опять-таки в силу общих установок модернистской культуры) субъект повествования оказывается растворенным в потоке событийности (ср. с литературой «потока сознания», художественными произведениями экзистенциалистской традиции), онтологическая недостоверность бытия оборачивается субъективной недостоверностью личностного существования.

Так, не имея возможности восстановить правильную картину преступления, героиня «Ловушки для Золушки» может с равным успехом идентифицировать себя и с жертвой, и с преступницей, утрачивая подлинность имени, судьбы и личности (С. Жапризо); аналогично, не понимая подлинного смысла событий, герой «Волчиц» не может определить, преступник он или жертва преступления (П. Буало, Т. Нарсежак); не зная подоплеки событий, Дани Лонго («Дама в очках и с ружьем в автомобиле») утрачивает чувство реальности и едва не теряет рассудок (С. Жапризо); сделав целью жизни мечь и обнаружив ошибочность своих подозрений и преследования «не тех» людей, героиня «Убийственного лета» лишается цели и смысла существования: жизнь оказывается выстроенной неправильно и прожитой напрасно (С. Жапризо).

Таким образом, если в рамках классического детектива интерпретация фактов в качестве неотъемлемого элемента расследования непосредственно включалась в контекст повествования, то детективный модернизм помещает ее в центральный фокус интеллектуальной интриги, делая интерпретационный процесс едва ли не главным содержанием детективного сюжета. В то время как классический детектив представлял собой своего рода *puzzle*, где модули мозаики достаточно было только правильно разместить друг относительно друга, чтобы сложилась правильная картина событий, в рамках модернистского детектива детали общей картины не только разрозненны и перемешаны, но еще и каждая из них изначально дана читателю и героям в неправильном фокусе, деформирующем

истинные контуры событий и смещающем аксиологические акценты. (Визуальным аналогом этой мозаики является головоломка «кривые зеркала» в компьютерной аркаде «Проклятие Пандоры», ставшей к настоящему времени своего рода классикой жанра.)

Строясь – в соответствии с основоположениями модернизма – в качестве «открытого произведения», детектив подобного рода включает читателя в творческий процесс, делая его субъектом финального принятия решения о том, что же произошло «на самом деле».

Незыблемой, однако, остается для модернистской версии детективного жанра презумпция наличия (за всеми возможными интерпретационными наслоениями – на дне понимания) подлинной картины событий: проблема лишь в невозможности ее реконструкции, из которой и проистекают все экзистенциальные утраты героев. Для читателя же всегда остается открытой возможность принять ту или иную версию свершившихся событий (подчас автор даже делает едва уловимый, подобно едва уловимому аромату мужского одеколону в «Ловушке для Золушки», но все же вполне определенный намек на правильную их трактовку).

Что же касается *постмодернистской версии детективного жанра*, то, согласно ее презумпциям, детектив строится как коллаж интерпретаций, каждая из которых в равной степени может претендовать на онтологизацию, – при условии программного отказа от исходно заданной онтологии событий и от так называемой *правильной* их интерпретации.

Так, например, фабула детективных романов П. Модiano («Площадь звезды», «Утраченный мир», «Августовские воскресения», «Улица темных лавок», «Смягчение приговора» и др.) принципиально отличается от фабулы как классического, так и модернистского детектива, поскольку движущее главным героем стремление обрести какую бы то ни было картину событий атрибутивно бесплодно, а поиск истины изначально обречен на неудачу. Безуспешность восстановления правильного хода событий не связана в данном случае с субъективной ментальной неспособностью героя решить предложенную ему жизнью интеллектуальную головоломку, но обусловлена самой природой событийности.

Более того, понятие правильности в данном контексте также оказывается радикально переосмысленным: под «правильной»

конфигурацией событий имеется в виду не единственно имевшая место в действительности (таковой вообще отказано в праве не только на существование, но и на любые претензии подобного рода), но лишь придающая в интерпретативном усилии некий интегральный смысл разрозненным событиям, каждое из которых само по себе этого смысла лишено.

Подобный подход может быть оценен как практически изоморфный общей постмодернистской установке на отказ от метафизической презумпции наличия пронизывающего бытие универсального смысла (постмодернистская «метафизика отсутствия» [3, с.463–464]). В контексте отказа от логоцентризма философия постмодернизма трактует событие как обретающее свой смысл в процессе его интерпретации.

Трагизм постмодернистского детектива, в отличие от драматизма детектива модернистского, заключается не в невозможности правильно выбрать адекватную версию трактовки событий из нескольких возможных, но в абсолютном отсутствии якобы «правильной» версии как таковой. Так называемые «факты» (события) есть не более чем повод для упражнения автора и читателя в «интерпретативном своеволии» (Ж.Деррида), заключающемся в бесконечном умножении истолкований того, что в принципе не существует как данность (ср. с постмодернистской идеей *симулякра* как копии того оригинала, который никогда не существовал [1, с.131]).

Соответственно, само расследование превращается в деятельность по приданию событиям той или иной (и еще, и еще иной) целостности, таящей в себе возможность семантической определенности, что фактически изоморфно деятельности означивания (т.е., по определению, релятивно плюрального наделения текста смыслом) в ее постмодернистском истолковании.

Кроме того, если до-постмодернистская культура может быть определена как культура «больших нарративов» (Ж.-Ф. Лиотар), выступающих в качестве определенных социокультурных доминант, своего рода властных установок, задающих легитимацию того или иного (но обязательно одного) типа рациональности, стиля мышления и языка, то культуру постмодернистскую Ж.-Ф. Лиотар называет культурой «заката метанарративов» [2]. Сосуществование в едином пространстве аксиологически взаимоисключающих друг друга различных культурных традиций порождает – в качестве своего рода

аннигиляционного эффекта – «невозможность единого зеркала мира», не допускающую, по мнению К. Лемерта, конституирования такой картины социальности, которая могла бы претендовать на статус новой «метанаррации» [6, с.54–69]. Коллаж превращается в постмодернизме из частного приема художественной техники (типа «мерцизма» К. Швиттерса в дадаизме) в универсальный принцип построения культуры.

Таким образом, в качестве единственной традиции, конституируемой постмодерном, может быть зафиксирована, по мысли Э.Джеллнера, «традиция отказа от традиции» [5, с.34–35], в качестве единственной ценности – программный отказ от ценностей вообще.

В этих условиях в детективе постмодернистского типа оказывается размытой и исходно присущая детективному жанру ориентация на торжество справедливости и нормы, ибо постмодернистская культура характеризуется отказом от идеи выделенности, предпочтительности какой бы то ни было «эстетики существования» [4] в качестве универсально принятой и потому общеобязательной нормы.

Столь же значимой оказывается для трансформаций детективного жанра в контексте современной культуры и постмодернистская презумпция «смерти субъекта»: собственно, детективный сюжет зачастую аксиологически сдвигается в сферу поисков героем самого себя, реконструкции своей биографии и личностной идентичности.

Типичным примером может служить в данном контексте Ги Ролан из романа П.Модиано «Улица темных лавок», имя которого может рассматриваться как классический случай «пустого знака» постмодернистской философии языка, ибо за ним не стоит никакой достоверности: оно дано ему, утратившему память, лишь для операционального употребления, не неся в себе ни грана экзистенциального содержания. Ги Ролан пытается воссоздать свою судьбу, проникнув в прошлое, но в итоге оказывается ни с чем, ибо в равной мере может оказаться и русским князем-эмигрантом, и доверенным лицом американского актера, и сотрудником латиноамериканского посольства – и так до бесконечности, до полной невозможности каким бы то образом укорениться в реальности. Воссоздаваемое содержание прожитой жизни не складывается в целостную судьбу, за которой просматривалась бы целостная личность, но, напротив, предстает «хаотичным и

раздробленным... Какие-то лоскутки, обрывки чего-то...» (П. Модиано).

«Смерть субъекта» как такового оказывается финальным итогом детективного поиска самости: «кто знает? Может, в конце концов, мы ... только капельки влаги, липкая сырость, которую не удастся стереть рукой с запотевшего окна» (П. Модиано).

Таким образом, постмодернистские детективы не завершаются традиционным открытием тайны (как оно было «на самом деле») – искомый продукт оказывается растворенным в самой процессуальности поиска. Кроме того, в данном контексте следует заметить, что подобное построение постмодернистского детектива реализует и одну из важнейших программных задач постмодернизма, а именно – задачу освобождения подлинной сущности человека от насилия со стороны его интерпретации, диктуемой культурной и языковой нормами.

Современный детектив, таким образом, не просто несет на себе печать специфики культуры постмодерна, но и выступает специальным жанрово-семантическим полем реализации его программных предпосылок. В этом отношении известную фразу У. С. Моэма, констатирующую «упадок и разрушение детектива», следует относить не к детективу как жанру в целом, но лишь к классической его версии.

---

1. Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма / Ф. Джеймисон // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 118–137.

2. Лиотар, Ж.-Ф. Постмодернистское состояние: доклад о знании / Ж.-Ф. Лиотар // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 140–158.

3. Можейко, М. А. Метафизика отсутствия / М. А. Можейко // Постмодернизм: энцикл. – Минск: Интерпрессервис: Книжный дом, 2001. – 1040 с.

4. Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко. – М.: Касталь, 1996. – 447 с.

5. Gellner, E. Postmodernism, Reason & Religion / E. Gellner. – L.: Penguin, 1992. – 278 p.

6. Lemert, C. Postmodernism is not What You Think / C. Lemert. – L.; Oxford: Clarendon Press, 1997. – 185 p.