

УДК 82-1/-9

## ТРИ СПОСОБА ТИПОЛОГИЗАЦИИ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРА СЕГОДНЯ

**Тигран Норайрович Амирян**

аспирант кафедры литературы народов стран зарубежья

Университет Российской академии образования

119180, Москва, ул. Большая Полянка, 58. tigran.amiryan@gmail.com

В статье рассматриваются три важнейших методологических подхода к исследованию детективных жанров, которые выбраны как в связи со своей распространенностью и уникальностью в теоретических работах французских, американских и российских исследователей, так и по актуальности применения в аналитических работах на современном этапе развития филологических (культурологических) наук. Структурные методы исследования Ц.Тодорова, Дж.Г.Кавелти и В.Руднева – наиболее показательные теории, в русле которых чаще всего работают современные европейские и американские специалисты-филологи. Кроме того, «возврат» к трудам предшественников осуществляется с целью найти необходимый алгоритм для изучения образцов детективной литературы в XXI в.

**Ключевые слова:** детектив; литературные формулы; «поиск истины»; «игра»; Цветан Тодоров; Дж. Г. Кавелти; Вадим Руднев.

Современные формы массовой словесности, вступая в активную динамику литературного и культурного процесса, все чаще вызывают затруднения на стадии теоретического осмысления. Детективные жанры сегодня ассимилируются в общем контексте постмодернистской литературы. Но возникновение гибридных форм, где авторы эксплуатируют «классический» детективный нарратив и разнообразные «востребованные» социокультурные знаковые конструкции, мифы и дискурсы, на наш взгляд, означает не столько исчезновение и растворение традиции детектива, стирание жанровых границ, сколько трансформацию устойчивых нарративных структур детектива в иерархические зоны современной культуры. Вопрос о жанровой идентификации или своеобразии того или иного типа детективной литературы, с одной стороны, наводит на мысль, что в контексте постмодернистской литературы детектив теряет самостоятельность и существует больше как «структура», используемая в качестве «двигателя» повествовательного текста вообще, с другой стороны, детективный нарратив регулярно обнаруживается в самых популярных (и не только) типах повествовательных текстов последних лет. Конспирологический, исторический, женский роман и другие жанры так или иначе прибегают к детективу именно как к «устойчивой» модели/модальности наррации. Эти процессы вызывают необходимость «возвращений» к тем струк-

туралистским или формальным методам, с помощью которых теория пыталась исследовать, типологизировать или объяснять детективные жанры и их популярность в разные эпохи. Для того чтобы сформировать новый «язык», аналитический подход к изучению детектива, необходимо учесть те выводы и терминологические аппараты, которые предшествовали рождению современных типов детективной литературы.

### **1. Двойная история в детективе (Ц.Тодоров, С.Жижек, М.Лиц)**

Вопросы классификации и градации художественных текстов по жанрам/родам/видам не теряют актуальности со времен Аристотелевской «Поэтики». В XX в. эта проблема становится одной из основных как в традиции русской формальной школы, так и в поэтологических исканиях французского структурализма. Цветан Тодоров открывает свою работу о поэтике прозы главой «Типология полицейского романа». Одним из нерешенных и проблемных мест теории литературы продолжает оставаться вопрос типологизации и принципов выделения отдельных жанров, видов и родов литературы<sup>1</sup>. По мнению Тодорова, детективная литература, как и вся массовая словесность, – «сфера, где не существует диалектического противоречия между произведением и его жанром» [Todorov 1980]. Наоборот, структура детектива настолько четко очерчена, что любое отступление от правил, нарушение законов по-

строения детективного сюжета приводит к разрушению жанра. Авторы, нарушающие законы жанра, пишут уже не детектив, они претендуют на создание «литературы»<sup>2</sup>, а для детективной литературы «лучшим образцом является тот, о котором нечего сказать» [ibid.]. При попытке типологизации такого структурного жанра Тодоров основывается на той известной истине существования «криминальной» литературы, которая разделяет детективный роман на два временных отрезка/периода или уровня. Так, свои размышления исследователь предваряет словами М.Бютора: «...всякий детектив держится на двух убийствах, причем первое, совершенное злоумышленником, – лишь повод для второго, когда преступник становится жертвой настоящего и заведомо безнаказанного убийцы – сыщика...» [Бютор 1990: 190]. Поэтому все последующие выводы Тодорова основываются на той идее, что в детективе «история состоит из двух наложенных друг на друга временных пластов: первый – это расследование преступления, второй – причины, приведшие к нему» [там же]. Две истории (*histoires*), одна из которых – история совершения преступления – никогда не становится объектом расширенного повествования (*livresque*), вторая же – история расследования – присутствует лишь опосредованно (частый пример: друг следователя, пишущий книгу или журналистские заметки о преступлении) и лишь в качестве связующего уровня между читателем и преступлением. По этой причине вторая история в детективных жанрах постоянно пытается избавиться от такого литературного качества, как стиль. Тодоров вспоминает случаи, когда в попытках абсолютной ликвидации второй истории, истории расследования – с целью возложения функции следователя на читателя – издательства публиковали отчеты о реальных преступлениях, в конце книги читатель находил конверт, в котором и скрывалось имя преступника (судебный вердикт и пр.). Так детективный жанр пытался маршрутизировать повествование в прямом порядке, от причин к следствию, а не наоборот, как формируется большинство детективных жанров. Исследователь отмечает, что в принципе это сосуществование двух разных точек зрения в одной повествовательной плоскости русские формалисты понимают как различие между сюжетом и фабулой [Шкловский 1929: 125–143]. Задачей в исследовании детективных жанров становится понимание того, как именно сочетаются две истории, являющиеся «аспектами одной и той же истории».

Итак, в типологии Тодорова выделены два типа детективной литературы (*roman policier*): первый – классический тип детектива, роман с тайной (*roman à énigme*), где двигателем повествования является тайна о преступнике, движение про-

исходит от следствия к причине и причастности; второй тип детектива, по Тодорову, это «черный» роман (*roman noir*), в котором действует «прямой» временной порядок повествования о преступлении: «...преступление теперь не является точкой, с которой начинается повествование о расследовании; процесс повествования теперь совпадает с процессом действия, <...> ретроспекция меняется на проспекцию» [Todorov 1980].

В этом втором типе детективного рассказа меняется авторская позиция, теперь «мы не знаем, останется ли рассказчик живым к концу повествования», тем самым исчезает и одна из главных компонент классического детектива (*roman à énigme*) – читательская уверенность в защищенности.

Выдвигая эту типологию, основанную на логическом, но не на историческом описании, Тодоров предлагает модель, которую в дальнейшем можно проецировать на другие детективные жанры в целях исследования стилистических и поэтологических особенностей<sup>3</sup>; вместе с тем возникает терминологическая двусмысленность в обозначении истории (*l'histoire du crime*), которая совершена до начала повествования (преступление), истории, которая является сюжетной основой романа (*l'histoire de l'enquête*), и истории как готового продукта, произведения (*l'histoire*), где повествование берет свое начало на стыке первых двух названных временных пластов<sup>4</sup>.

Типология детектива, данная Тодоровым, во многом актуальна в применении к исследованию детективных жанров во Франции. В своей книге «*Roman policier*» Марк Лиц продемонстрировал, насколько подобное деление детектива на роман с тайной и «черный» роман популярно в современной французской книгоиздательской практике. В исследовании Лица показаны не только внутрижанровые причины такого разделения детективных типов, но и социокультурный контекст, сделавший востребованным «черный» роман [Lits 1999: 56–60]. С точки зрения Лица, это разделение есть не только попытка теоретической классификации, но и вполне конкретное разделение традиции детективного жанра в XX в. на два ведущих типа повествовательности.

В рассмотренных моделях интерпретации детективного жанра, основанных на своеобразных временных репрезентациях текста, нашло воплощение не просто стремление усвоить и идентифицировать детектив – подтвердилась идея популярности детективных жанров. Любопытно, но даже Жиль Делёз отмечает, что детектив является «гибридным» жанром, воплощающим в себе две основные репрезентативные модели (новеллы и рассказа) повествования («Что произошло?» и «Что вот-вот произойдет?»): «Нетрудно опреде-

лить сущность «новеллы» как литературного жанра – новелла имеет место тогда, когда все организуется вокруг вопроса: «Что произошло?». Ну что же могло произойти? Рассказ – противоположность новеллы, ибо он заставляет читателя, затаив дыхание, задаться совсем иным вопросом: Что вот-вот произойдет? Ведь что-то всегда вот-вот происходит, собирается произойти <...> детективный роман – гибридный жанр, ибо, прежде всего, нечто = X произошло в порядке убийства или ограбления, но то, что произошло, должно быть раскрыто, и в настоящем оно определяется моделью детектива» [Делёз 2010: 316–317].

Славой Жижек также выделяет две различные темпоральности детективного жанра. Для Жижека очевидно, что существование «хода» [Жижек 1991] событий в классическом детективном рассказе (Конан Дойл, Сейерс и др.) становится «невозможным» с приходом модернистской литературы и рождением детективного романа [Жижек 2004]. Детективный роман, построенный уже на другой темпоральности (иной диспозиции сюжета и фабулы), не может больше существовать в том «естественном» режиме, в котором пребывал детективный рассказ до начала 1920-х гг. «Невозможным» становится сам способ линейной или «реалистической» репрезентации. Несмотря на то что детектив («чистое развлечение») и модернистский роман (высокое, серьезное «искусство») сильно различаются, все же для Жижека они производят некий переворот в форме и порядке дискурса одновременно: «невозможность локализовать человеческую судьбу в осмысленной, «органической» исторической тотальности» [там же]. Обращаясь к детективному жанру именно с проблемой возникновения «невозможности», Жижек видит возможность «проследить изменения в так называемом «Zeitgeist» [там же].

Если говорить о современных формах детектива в свете заданных теоретических моделей, то налицо смешанная структура повествования: например, в конспирологическом детективе, с одной стороны, «темпоральность преступления» продолжает воплощать модель «классического» детектива, вовлекая читателя в «разгадывание» тайны преступления, с другой стороны, сама специфика конспирологии заключает в себе (намеканиями, авторскими уловками или прямо) ориентированность на настоящее время. Читатель должен не только выйти из процесса чтения удовлетворенным актом разоблачения криминальных действий (которые были совершены до начала чтения и до начала написания романа), но и осознать потенциальный заговор, в который он сам может быть вовлечен (в процессе чтения и после него, за пределами текста произведения), являясь активным участником повествуемого исторического про-

цесса. Поэтому популярная сегодня конспирология, постоянно отсылающая нас к «реальности» (реальным событиям, документам, цитатам и пр.), не просто намекает на свою собственную легитимность, а формирует уникальный гибридный нарративный тип, где смешаны два разных принципа развития рассказа о преступлении/заговоре. Это создает «уплотнение», усиливает интерес публики, расширяет пределы уже сложившегося детективного нарратива<sup>5</sup>.

## 2. Формульная природа детектива (Дж.Г. Кавелти)

Дж. Г. Кавелти одним из первых попытался создать уникальную технику анализа массовой литературы<sup>6</sup>, изначально отделив популярную литературу от так называемой миметической. Кавелти назвал «высокую» литературу миметической, чтобы подчеркнуть основное репрезентативное отличие популярной культуры от традиционных форм серьезного искусства. По мнению Кавелти, миметическая литература находится в непосредственной связи с реальностью (real-life), в то время как популярная культура функционирует как структурированное фикциональное пространство, изначально рассчитанное на отрыв реципиента от окружающей действительности, гарантирующее безопасность, защиту, психологический комфорт и удовлетворение. Эта гарантированность есть конвенциональная связь культурных архетипов<sup>7</sup> и конкретных продуктов массовой словесности. Ученый предлагает термин «формульная литература», где формулой является ментальная структура, итог договоренности архетипов и образцов литературы (patterns) [Кавелти 1996].

С одной стороны, формулы – это те минимальные, повторяющиеся конструкты, которые типичны и переходят из одного произведения в другое («традиционный способ описания»), но в основном значении формулы – это конвенциональные структуры сюжетов и образов, лежащих в основе однотипных произведений («популярные образцы повествования являются воплощением архетипических сюжетных форм») [там же: 35]. «Миметический элемент в литературе представляет нам мир в привычном для нас виде, а формульный элемент создает идеальный мир, в котором отсутствуют беспорядок, двусмысленность, неопределенность и ограниченность реального мира» [там же: 42].

Определив границы исследуемого материала, Кавелти считает возможным проводить основные операции в аналитическом дискурсе, а именно: 1) исследовать формульные произведения, чтобы определить, «каким образом они используют или не используют заложенные в жанре возможности и соответственно достигают или не достигают

максимального художественного эффекта, возможного для данного типа литературной конструкции» [Кавелти 1996: 36]; 2) исследовать, «каким образом конкретное произведение отклоняется от обычных жанровых стандартов, чтобы решить задачу самовыражения автора» [там же]. Своеобразный структуралистский метод Кавелти проявляется не только в операционалистском способе последовательного анализа произведений культуры, но и в общем описании формирования модификационной цепи «формула – текст – формула». Понятия формулы и жанра (что в указанной триаде относится к «тексту») во многом совпадают, однако различие исследователь видит в этапах возникновения той или иной фазы (или аспекта): «...формульный образец существует длительный период времени, прежде чем его создатели и читающая публика начинают осмысливать его как жанр» [там же: 37]. То, что обычно называют классическими образцами жанра детектива или вестерна, Кавелти относит к аспекту архетипа-жанра, все последующие модификации заданных структур в текстовом (культурном) пространстве исследователь относит к фазе формулы-жанра<sup>8</sup>.

Через трансформаций ментальных структур в область литературных жанров и обратно в сферу социокультурных представлений, в частности, объясняет рецептивную особенность массовой литературы: «читатель в знакомых формах находит удовлетворение и чувство безопасности; кроме того, давнее знакомство читателей с формулой дает им представление о том, чего следует ожидать от нового произведения, тем самым повышает возможность понять и оценить в деталях новое сочинение» [там же: 38]. Далее Кавелти рассматривает основные функции формульной литературы: 1) «акцент на действии и сюжете, особенно с насилием и возбуждающими моментами» (секс и опасность); 2) эскапистская особенность (уход от реальности); 3) необходимость в «сильных стимулах» для полного погружения в воображаемый мир<sup>9</sup>; 4) попытка интенсивного возбуждения, вовлечение в мир опасностей и переживаний; 5) и то, как «...одновременно мы ищем отвлечения от мыслей об опасностях и неприятностях» [там же: 44]. Исходя из этих основ формульной литературы становится понятно, что наиболее популярное произведение то, где автор сочетает три основных приема: 1. *Напряжение* (саспенс); 2. *Идентификация*; 3. *Фикциональность* («создание слегка видоизмененного воображаемого мира»).

Стремление к стандартизации формульной литературы, присутствие выверенных «правил» текстопроизводства – одним словом, структурность жанра у Кавелти приобретает характер локализирующего фикционального пространства. Однако

Кавелти подчеркивает динамизм формульной словесности: структурность и фикциональные границы являются «правилами игры», и пространство детективного жанра с помощью игровой модальности позволяет сохранить интерес к жанру и развивает детективные жанры в разных культурных (видовых) контекстах [там же: 48].

В качестве основных выводов в предложенном методе аналитически-структуралистского подхода Кавелти выносит четыре гипотезы:

1) Культурные формулы как отражение «реальности» [там же: 62–63]. Пользуясь терминологией П.Бурдьё, эту гипотезу можно было бы обозначить как миметическую модель социосимволического или социокультурного обмена.

2) Культурные формулы, выступающие в роли структурирующей модели социосимволического обмена (рассмотрение формул в контексте так называемой «теории влияния»): «Формулы разрешают напряжение и неясности, возникающие вследствие конфликтов интересов разных групп внутри одной культуры или неопределенности отношений к тем или иным ценностям» [там же: 63].

3) Анализ границ фикционального и «реального» на примере организации конкретных формул, изучение «представлений» фикционального и их присутствия в «реальном» [там же].

4) Формулы как показатели культурных «сдвигов» (детективная структура/современные формы детективных жанров, исследование текущего литературного процесса в концептологической парадигме «норма/отклонение», «традиции/инновации»: «Литературные формулы способствуют процессу включения ценностных изменений в традиционные конструкты воображения» [там же]).

Гипотетические выводы американского ученого создают законченную модель аналитического аппарата для дальнейшего рассмотрения детективов, вестернов и прочих продуктов современной массовой культуры [Кавелти 2009], но вместе с тем каждая предложенная концептуальная идея выглядит несколько незаконченной, призывающей читателя и исследователей вовлекаться в процесс интерпретации в поисках тех структурных и функциональных границ, которые наметил Кавелти.

### 3. «Поиск истины» и игровая модальность в детективе (В.Руднев)

Так как современные исследователи чаще сталкиваются с поджанрами детективной литературы, соприкасающимися не просто с проблемой поисков «убийцы», раскрытия преступной тайны, но и с попыткой выявления аксиологических основ бытия, то для нас представляет интерес категория истины как одного из движущих механизмов

мов жанра. Междисциплинарный подход Вадима Руднева, примененный к объяснению детективной литературы и тех этнокультурных и психических функций человека, с помощью которых можно объяснить «тягу» культуры XX в. к жанру детектива, становится одной из основных концепций, помещающих в центр внимания категорию истины. Важно подчеркнуть, что Руднев дает целостную концепцию (хотя и в относительно небольшой статье) конкретного жанра (детектива) и вводит «детектив» в число ключевых понятий «словаря культуры XX века» [Руднев 1997] не просто как отдельно развивающийся жанр, а как один из важнейших механизмов порождения массовой культуры.

В концепции В. Руднева развитие детективного жанра (и причины популярности именно в XX в.) зависит от господствующих мировоззренческих стратегий в культуре:

«Возникновение детектива именно на пороге нашего века связано <...> с резкими изменениями в культурном сознании, его релятивизацией – перемещением акцента с безусловной истинности каких-либо ценностей к процедуре поисков истинности» [Руднев 1988: 114].

Исследователь выделяет разные способы реализации поисков истины сквозь призму и посредством детективного жанра в английской, французской и американской культуре<sup>11</sup>. Руднев выдвигает такие инварианты жанра, исходя из набора функций (способы и средства ведения следствия, характер героя, общая атмосфера и ментальные ценности). В классическом («чистом») английском детективе «герой – сыщик-аналитик путем логических умозаключений «вычисляет» личность преступника» [там же]; французский инвариант жанра ставит в центробежное положение экзистенциальные проблемы, сопряженные с поисками истины, где «сюжет посвящен раскрытию психологических черт личности и обсуждению проблем истины и лжи» [там же: 115]; американский же тип детективной литературы отличается прагматизмом: «для того чтобы раскрыть преступление, необходимо активное вмешательство в происходящие события» [там же]. Истина – самоцель жанрового конструкта, а сам конструкт подчинен, пожалуй, одному из самых важных модулей культуры XX в. – концепту «игры». И детективная литература, как отражение культурных предпочтений и тенденций эпохи, основывается на игровой модальности, замыкая пределы жанра «правилами игры» [там же: 116]<sup>12</sup>. Эти «правила» не могут быть замкнуты в детективном тексте, они имеют напряженную связь с такими понятиями, как «читательское ожидание», «читательская компетенция» и, наконец, с отражением в жанре коллективного сознания и универсальных психи-

ческих функций. Когда исследователи объясняют популярность детектива тем, что этот жанр использует актанты, присущие глубинным психосимволическим уровням человеческого/коллективного сознания, то наибольший интерес представляют собой типы героев (сыщик, жертва, помощник, преступник, убийца и пр.) и их функции (разоблачение как попытка логотрации иррационального, обман, вредительство и пр.). Руднев, ссылаясь на идеи Виктора Шкловского (неравное соотношение знаний героя-знатока и героя-простака в сюжете прозаического текста) и опыт Умберто Эко («повествование от имени простака создает необходимый прагматический зазор между тем, что знает автор, что – герой и что – читатель» [там же: 117]); видит проявление топоса «игры», с одной стороны, в особом соотношении фабулы и сюжета, с другой – в функционировании достигнутого текстового эффекта (приема) уже во внетекстовом пространстве, в читательском восприятии.

В упомянутом «Словаре культуры XX века» Руднев рассматривает проблему «языковой игры» Витгенштейна как важнейший научный импульс в современной культуре. В лингвофилософской картине Витгенштейна языковая игра становится основой социальных отношений, матрицей мировоззренческих представлений человека, и, что наиболее примечательно для нас, Витгенштейн выделяет среди прочих такие типы предложений/высказываний, как «Информировать о событии», «Выдвигать и проверять гипотезу», «Разгадывать загадки» [Руднев 1997], что, несомненно, наводит на мысль о связи естественных языковых форм высказываний и структуры детективного жанра. Заметим, что в XX в. функция и значение топоса «игры» в культуре становится одним из важных аспектов научной мысли: так, современник Витгенштейна нидерландский антрополог культуры Йохан Хейзинга в своей работе «Homo ludens» («Человек играющий») заявляет: «Игра в культуре <...> некая данность, предшествующая самой культуре, сопровождающая и пронизывающая ее от истоков вплоть до той фазы культуры, которую в данный момент переживает сам наблюдатель» [Хейзинга 2007: 22].

В исследовании игровых основ социокультурных практик Хейзинга тоже касается проблемы «разгадывания загадок». «Загадки» как языковые и социальные игры находят свое отражение начиная с обыденной жизни древних греков (задавать вопросы, заставлять собеседника отгадывать, искать правильные решения) и вплоть до мифологических и ритуальных текстов, где загадка представлена как «головоломка» [Хейзинга 2007: 151–167]. Нельзя точно утверждать, что Руднев пишет об игровой модели в той исследовательской пара-

дигме, в которой развивается «теория игр» в западной науке, но, безусловно, это сопоставление модальности и жанра оказывается весьма продуктивным.

Руднев возвращается к рассмотрению детектива в фундаментальном труде «Прочь от реальности»<sup>13</sup>. Текст Агаты Кристи «Убийство Роджера Экройда» в интерпретации Руднева является моделью культурного феномена, способного привести реципиента к мыслительному заключению «Я – убийца» («Я был на его стороне, на протяжении всего повествования я думал его мыслями, всей душой был с ним, а он оказался убийцей...») [Руднев 2000: 376]. Здесь детектив Кристи служит не классическим образцом жанра, а исключением, показывающим границы коммуникативно-рецептивных возможностей криминального рассказа<sup>14</sup>. Руднев напоминает, что из-за этого произведения «Агату Кристи исключили из клуба детективных писателей» [там же: 374], и это произошло именно потому, что она нарушила правила выстраивания детективного сюжета, что, во-первых, закрепляет мысль о формульности, замкнутости структуры классического детектива, а во-вторых, говорит о том, насколько криминальный жанр «рассчитан» на определенный тип рецепции: «...в литературе все делается для читателя <...> читатель не должен чувствовать себя убийцей, это выходит за рамки детективного жанра» [там же: 375–376]. Ученый продолжает развивать мысль о психических функциях и дисфункциях человека, рассматривать оппозицию «быть жертвой»/«быть убийцей» в механизме восприятия культуры: детективная форма служит предметом размышлений о сложных психосимволических рефлексивных особенностях человека, дает право говорить о принадлежности структуры и модальности жанра к глубинным архетипическим уровням коллективного сознания. Именно поэтому, нарушая эту модальность, Агата Кристи нарушает важнейшую особенность массовой литературы – чувство безопасности, осознание читателем защищенности в пространстве текста произведения, надежду и даже уверенность в благополучном исходе, то, к чему и «должен» приводить саспенс – особенность, которая не просто сопровождает массовые жанры, а является безусловным «правилом» игрового механизма.

Итак, детективная литература в интерпретации Руднева основывается на игровой модальности (игра между такими константами литературного текста, как «знание/незнание героя», «сюжет», «фабула», «читатель»), которая приводит к определенному типу репрезентации (=поисков) категории «истины». Пути развития детективной литературы показали, как границы осознания «истины» могут расширяться от классического анг-

лийского детектива до современных форм существования «романа с тайной» (как-то: конспирологический детектив, фантастический, женский и прочие виды детективов), расширяя границы собственной компетенции от «частного» (детектива), более узкого (раскрытие убийства), к более глобальному (раскрытие исторических тайн).

#### 4. Почему сегодня и почему детектив?

Описанные способы типологизации детективного романа демонстрируют опыт структурного изучения этого литературного феномена. Эти концепции показывают, что исследовательский метод, как и сама детективная литература, еще с XIX в. неотрывно следуют за национальной идентификацией. Какие существуют детективные романы? Ответ сводится к одному – английский детектив, французский полицейский роман, или нуар, американский вестернизованный тип криминального детектива. Но возникает вопрос: почему в наши дни, когда национальные границы все более размыты, когда глобализация и транснационализм проникают в культуру и стратегии репрезентации культурных артефактов, детектив продолжает занимать главенствующую роль в жанровой иерархии как по своей распространенности/тиражированности, так и по значению и изучаемости в теоретических работах?

Причину популярности детектива или полицейского романа в XXI в. можно объяснить, обобщив все те знания, которые вырабатывались в различных дисциплинах гуманитарных наук. Психоанализ и литература, как говорит Юлия Кристева, дают возможность писателю и читателю приблизиться к себе, а значит, к границам собственного опыта, чтобы осознать себя и свое место. Расследование в детективах уподобляется теории, литературному ремеслу или работе психоаналитика. Расследовать – значит познавать границы, а границей всему может быть только смерть. Так, детектив в наши дни получает статус «оптимистического» жанра, одного из немногих типов повествования, позволяющих субъекту проникнуть в то, что доступно только литературе, психоанализу и самой смерти [Hachette Livre 2004].

Возможно, в этом и кроется ответ на вопрос. Детективный роман может быть только популярным или же, как показывает опыт современной теоретизированной литературы, маргинальным, деконструированным (пародийным). Жанр, говорящий о месте субъекта, о границах субъекта, амальгамирует и создает постоянно повторяющееся «желание» между субъектом и текстом: чтение детектива становится вглядыванием в зеркало, в котором есть не только отображенная «реальность» стоящего перед зеркалом, но и весь его опыт в глубине зеркальности, в «перспективе

вглубь», за поверхность зеркала. Сетки нарративного каркаса детективного жанра, которые были выявлены структурными исследованиями, являются необходимой основой путешествия в это «зазеркальное пространство», расширяющего «границы опыта», уводящего от «реальности», но при этом вовлекающего в зеркальное (сказочное) пространство зазеркальной (виртуальной) реальности.

### Примечания

<sup>1</sup>Тодоров отмечает, что серьезным камнем преткновения в изучении жанра является существование двух различных эстетических режимов (литература массовая/элитарная). Исследователи, пытающиеся найти общие структуры жанров, не учитывают именно эту двойственность эстетического порядка.

<sup>2</sup>Далее Тодоров говорит о сложности, порой невозможности, сочетания стилистических «изысков» и детективного сюжета. Это «правило написания» и одновременно закон жанра оговаривается во многих исследованиях детектива. Британский писатель Дж. Симонс в своей книге «Кровавое убийство» кратко перечислил авторов, требующих «жертвовать» стилистическими экспериментами и усложненными сюжетами, отвлекающими от основного механизма расследования, во имя сохранения логики детективного романа. Симонс ссылается на такие имена, как С.С.Ван Дайн (Уиллард Хантингтон Райт), Дороти Сейерс, Джоозеф Вуд Кратч, У.Х. Оден. См.: [Симонс 1990: 226].

<sup>3</sup>Кроме выделения двух логических типов детективного романа, Тодоров предлагает рассматривать и тематические группы, сокращая двадцать правил написания детектива у С.С. Ван Дайна до восьми.

<sup>4</sup>Чтобы избежать двусмысленности и тавтологии, необходимо вспомнить структуралистскую методологию, а именно понимание повествовательного текста Ж. Женеттом, позволяющее проводить границы между повествовательными уровнями. Наррацию в произведении Женетт называет рассказом (*récit*) – это то, что в детективном романе у Ц.Тодорова обозначается третьей историей, включающей в себя две другие истории. Термином *récit* в теории Женетта назван уровень текста, где мы сталкиваемся с «означающим высказывания, дискурсом или собственно повествовательным текстом» [Женетт 1998: 65]. Первая история по Тодорову (история совершенного или совершающегося преступления) будет соответствовать термину история (*histoire*), который в методологии Женетта предназначен для «повествовательного означаемого или содержания» [там же]. А тот уровень, который в типологии Тодоро-

ва отнесен ко второй истории (истории расследования, т.е. к сюжету романа), скорее всего соответствует термину наррация (*narration*), понимаемому Женеттом как уровень текста, «порождающий повествовательный акт и, расширительно, все в целом реальные или вымышленные ситуации, в которых соответствующий акт имеет место» [там же]. Детективная литература для Тодорова становится идеальным жанровым образованием для демонстрации нарратологических фигур, что объясняется нарративной плотностью жанра, жесткой структурой организации повествования. Вероятно, методологические концепции повествовательности требуют более глубокого экскурса в существующую научную литературу (подобный экскурс недавно совершил В.Шмидт в своей «Нарратологии» (см.: [Шмидт 2008: 138–178]), но чтобы не уклоняться от конкретной темы детективной литературы, ограничимся лишь этим сопоставлением двух теоретических (структуралистских) взглядов, что позволяет говорить о типологии Тодорова как о методологической модели, применимой к жанру детектива в целом, не ограничивая объект исследования национальными рамками.

<sup>5</sup>Одним из показателей такой временной конструкции конспирологического романа может служить произведение Умберто Эко «Маятник Фуко» (1988), где автор изображает цепочку функционирования заговорщической идеи. Упрощая, можно сказать, что в конспирологии чаще всего действует модель «заговор в прошлом» – «документ» – «настоящее». При этом ни одна из этих фигур не может быть окончательно идентифицирована под маркером «реального».

<sup>6</sup>Здесь речь идет о работе Кавелти, наиболее известной российскому читателю – «Изучение литературных формул». Этот текст (глава книги «Adventure, Mystery and Romance», 1976) был опубликован на русском языке в 1996 г. и мгновенно стал одним из самых цитируемых (см.: [Кавелти 1996]). Кроме этой работы на русском языке была напечатана статья Кавелти о современных типах детективного жанра в США [Кавелти 2009].

<sup>7</sup>Кавелти вводит понятие «архетип», не столько отсылая читателя к юнгианскому пониманию «архетипичного», сколько показывая свою структуралистскую оптику.

<sup>8</sup>Несмотря на общетеоретический принцип этих рассуждений, основной акцент в теории Кавелти сделан на проблемах массовой словесности XIX-XX вв. Не совсем понятно, как архетипы и формулы могут трансформироваться из миметической литературы в область популярного, подразумевается ли такой выход в принципе. Объектом анализа чаще всего служат детективы и вестерны

(реже женские романы). Из этого можно предположить, что американская (шире – западная) культура последних двух столетий создала новые архетипичные сюжеты, актуальные формулы, вступающие в череду трансформаций из произведения в произведение.

<sup>9</sup>Чтобы показать тип «сиюминутного удовлетворения», эскапистского переживания, Кавелти сопоставляет известные формульные жанры с их крайней формой – порнографией. В отличие от формульной литературы, например детективного жанра, порнография принимает наименее эффективное положение в плане эскапистских переживаний из-за протяженности во времени акта удовлетворения от культурного продукта: «...эскапистское переживание должно быть основано на интенсивном интересе и возбуждении, но слабое место порнографии в том, что она вызывает слишком быстрое и неконтролируемое возбуждение, которое требует немедленного физического удовлетворения <...> вслед за этим неизбежно следует скука и фрустрация». Так исследователь отрицает часто повторяющуюся в теориях идею о фрустрирующем характере высокого искусства, в отличие от «удовлетворяющей» массовой культуры [Кавелти 1996: 42 – 43].

<sup>11</sup>Исследователь выделяет именно эти три этнокультурных ареала детективного жанра, так как, по его мнению, развитие детектива в национальных культурах, господствующая философия которых не вовлечена в механизм «поиска истины», почти невозможно. Подобную идею можно найти и у Дж. Кавелти, который тоже подчеркивает слабую развитость детективной литературы в национальных культурах, не имеющих ярко выраженных формульных систем, конвенциональных архетипов массовой культуры (см.: [Кавелти 1996: 35]). Если говорить о детективном жанре как об индикаторе национального менталитета или социокультурных диспозиций в той или иной эпохе, то теоретические выкладки Руднева можно отнести к области «фиксации» имманентных культурных (литературных) форм. Национальные образы и национальный колорит детективов, возможно, актуальны лишь для классических форм этого жанра. Современные гуманитарные дисциплины, такие как лингвистика и производные от нее когнитивная лингвистика, концептология, весьма охотно обращаются к различным формам детективов в поисках национальных концептов и исследований национальных представлений, видений, отраженных в массовой словесности. В этой связи см., например, диссертацию И.Белозеровой (2006) или статью, резюмирующую данное исследование [Белозерова 2006].

<sup>12</sup>Здесь и далее речь идет именно о так называемой «взрослой игре», которая отличается от

детской игры именно установленностью правил. Во взрослой игре участники идут к определенной цели и подразумевают общие для всех правила игры. См., например, подробное исследование понятий «дискурс игры» и «топос игры» в работе: [Бондаренко 2002].

<sup>13</sup>См.: [Руднев 2000: 374 – 393]. Эта же работа в другой редакции вошла в сборник избранных трудов исследователя, см.: [Руднев 2007: 67 – 81].

<sup>14</sup>Почти такую же модель повествования Ролан Барт замечает еще в одном тексте Агаты Кристи («Пять часов двадцать пять минут»); «плутовство на повествовательном уровне» способствует тому, что «одно и то же лицо наделено сознанием свидетеля, имманентным повествовательному дискурсу, и в то же время сознанием убийцы, имманентным плану референции», и «загадка поддерживается исключительно за счет смешения двух систем» [Барт 2000а: 222 – 223]. Собственно «Убийство Роджера Экройда» Барт тоже приводит в качестве примера «искусственности» романного письма, наиболее яркого примера того, как повествователь, «надев маску, тут же указывает на нее пальцем» [Барт 2000б: 67].

#### Список литературы

*Барт Р.* Введение в структурный анализ повествовательных текстов // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000а. С. 197–238.

*Барт Р.* Нулевая степень письма // Французская семиотика: от структурализма к постструктурализму. М.: Прогресс, 2000б. С. 50–96.

*Белозерова И.В.* Жанр детектива как отражение национальной ментальности // Вестн. Тамбов. ун-та. Сер.: Гуманитарные науки. 2006. №2. С.316–317.

*Бондаренко М.А.* Концепт "игра" в культурологическом дискурсе XX в.: Проблемы изучения и актуальные тенденции : дис. ... канд. культурол. наук: 24.00.01. М., 2002. 158 с.: ил. РГБ ОД, 61 02-24/44-9

*Бютор М.* Фрагмент из романа «Распределение времени» // Как сделать детектив. М.: Радуга, 1990. С.190–191.

*Делёз Ж.* Тысяча плато. Екатеринбург: У-Фактория; М.: Астрель, 2010. 895 с.

*Женетт Ж.* Фигуры: в 2 т. М.: Изд.-во им. Собашиных, 1998. Т.1, 2. 944 с.

*Жижек С.* Два способа избежать реального в желании. Способ Шерлока Холмса. Сыщик и Аналитик (1991) // Глядя вкось. Введение в психоанализ Лакана через массовую культуру. 2004. URL: <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?294> (дата обращения: 25.05.2011).

*Кавелти Дж. Г.* Изучение литературных Формул // Новое лит. обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.

*Кавелти Дж.Г.* Канонизация, современная литература и детектив / пер. и вступ. слово В.Демин, Т.Амирян // Литература XX века: итоги и перспективы изучения: материалы седьмых Андреевских чтений. М.: Экон-Информ, 2009. С.380–393.

*Руднев В.П.* Читатель-убийца // Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. М.: Аграф, 2000. С.374–393.

*Руднев В.П.* Словарь культуры XX века. М.: Аграф, 1997. 384 с. Или эл. гипертекстовая версия словаря. URL: <http://rudnevslovar.narod.ru/> (дата обращения: 20.05.2011).

*Руднев В.П.* Культура и детектив // Даугава (Рига). 1988. No.12. С. 114–118.

*Симонс Дж.* Из книги «Кровавое убийство» // Как сделать детектив. М.: Радуга, 1990. С.225–246.

*Шкловский В.* Новелла тайн // Теория прозы. М.: Федерация, 1929. С. 125–142.

*Шмидт В.* Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2008. 304 с.

*Хёйзинга Й.* Человек играющий / пер. с нидерланд. Д.Сильвестрова. СПб.: Азбука классика, 2007. 384 с.

*Todorov T.* Poétique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le récit. P.; Seuil, 1980. 192 p. URL: [http://ae-lib.org.ua/texts/todorov\\_poetique\\_de\\_la\\_prose\\_fr.htm](http://ae-lib.org.ua/texts/todorov_poetique_de_la_prose_fr.htm) (дата обращения 02.07.2011).

*Hachette Livre* Entretien avec Julia Kristeva «Un rêve de Byzance» // Hachette Livre 2004. URL: <http://www.kristeva.fr/meurtreabyzance.html>. (дата обращения: 20.05.2011).

*Lits M.* Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire. Liège: Céfal, 1999. 208 p.

### THREE APPROACHES TO TYPOLOGY OF DETECTIVE GENRE TODAY

**Tigran N. Amiryán**

Post-graduate Student of Literatures of Foreign Country Department  
University of the Russian Academy of Education

The article is devoted to three main methodological approaches to research of the detective genres. The three approaches are chosen according to their prevalence and uniqueness in the theoretical works of Russian, American, and French researchers, and by their topicality of application in the analytical studies at the modern stage of the development of Philological (Cultural) Sciences. The conceptions by Ts.Todorov, J.G. Cawelty and V.Rudnev present structure methods of analysis, widely used in modern European and American Philological Studies. The researchers refer to their works to find an algorithm for studying patterns of detective literature in the XXIth century.

**Key words:** detective fiction; literature formulas; “searching for truth”; “game”; Ts.Todorov; J.G.Cawelty; V.Rudnev.