

Svetlana Filûškina

Žanr detektiva kak ob"ekt èstetičeskih razdumij

Acta Neophilologica 8, 121-127

2006

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej bazhum.muzhp.pl, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Светлана Филюшкина
Uniwersytet w Woroneżu

ЖАНР ДЕТЕКТИВА КАК ОБЪЕКТ ЭСТЕТИЧЕСКИХ РАЗДУМИЙ

Среди других литературных жанров детектив занимает особое место. Очевидная ставка на развлекательность, на упрощенную трактовку моральных проблем, реализующихся в оппозиции *герой – антигерой*, на использование в раскрытии этой оппозиции любых идеологических клише (в соответствии с „духом времени“), ориентация одновременно и на интеллект, и на нижние этажи человеческой психики — все эти отличительные черты детектива свидетельствуют о его явной принадлежности к массовой литературе.

Вместе с тем, благодаря целому ряду типологических черт, составляющих его специфику, детектив предстает любопытным эстетическим феноменом, через призму которого интересно взглянуть на некоторые привычные компоненты произведений „большой“ литературы.

Взять хотя бы деталь. Известно, что в детективе она играет ведущую роль. Ведь источником сюжетного развития в произведениях этого жанра является постепенное включение в кругозор „героя-сыщика“, в сферу его мыслительных операций все новых деталей-улик, следов преступного действия, субъект которого, его средства и цели благодаря подобным деталям обретают все большую конкретность, ведут к развязке — к разгадке тайны.

Сразу оговоримся. По сравнению с детективом деталь в других литературных жанрах несет на себе более весомую и разнообразную смысловую нагрузку. И все-таки детектив предстает той художественной лабораторией, в рамках которой мы получаем возможность более непосредственно ощутить некоторые принципиально важные свойства и функции детали, ощутить их так сказать в „чистом“, „первичном“ виде.

Постараемся показать это на примерах.

Вот перед нами одна из характеристик мистера Домби, основанная на деталях-приметах его внешнего облика: „Девочка пристально взглянула на синий фрак [в оригинале *blue coat* — С.Ф.] и жесткий белый галстук, которые вместе

с парой скрипящих башмаков и очень громко тикающими часами воплощали ее представление об отце”¹.

А теперь дадим слово Шерлоку Холмсу, разглядывающему клиента, несколько минут назад, появившегося в гостиной знаменитого сыщика (рассказ *Союз рыжих*): „Конечно, для всякого ясно [...] что наш гость занимался одно время физическим трудом, что он нюхает табак, что он франкмасон, что он был в Китае и что в последние месяцы ему приходилось много писать”².

Удивленным слушателям Холмс объясняет, что к этим выводам его привели сразу бросившиеся ему в глаза черты внешнего облика, характеризующие его гостя: хорошо развитая мускулатура правой руки, цвет пальцев, особенный брелок на часовой цепочке, татуировка, которую делают только в Китае, и т.п. Если применить к мистеру Домби метод Холмса, который сыщик называет дедуктивным, то из отличающих отца Флоренс деталей-примет тоже можно извлечь достаточно определенные и объективные сведения. Его одежда, громко тикающие, а значит, большие часы, скрипящие башмаки указывают на то, что перед нами человек богатый, принадлежащий к верхушке общества, уверенный в себе и не обремененный излишней чувствительностью (скрип башмаков и громкое тиканье часов ему не мешают).

Эти „сведения”, извлекаемые нами из внешности мистера Домби, осложняются сатирической авторской оценкой персонажа, раскрываемой благодаря привлечению взгляда Флоренс и гротескного приема замещения индивида предметами его одежды. Здесь деталь служит прежде всего созданию образа мистера Домби, а не просто извещает нас о его привычках и подробностях биографии, как в упомянутом рассказе А. К. Дойла.

Однако и в том, и в другом случае деталь обнаруживает свою общую особую природу. А именно: деталь, при всей своей яркости и выразительности, призвана в первую очередь нести **информацию**, ориентировать читателя на познание изображаемого мира, который, конечно, может трактоваться по-разному, в соответствии с отношением к нему автора. Но именно в детективе эта **информативная природа** детали резко обнажена, причем информация претендует на объективность и беспристрастность; об этой изначальной, первичной функции детали и напоминает нам детектив.

У многих народов бытует имеющая разные варианты сказка — о мальчике (или пастухе, бедняке, даже детях султана, как в *Тысяче и одной ночи*), который был несправедливо обвинен в краже, потому что сумел — по оставленному на дороге следу — точно описать пропавшего осла (коня, верблюда). Эту ситуацию отразил Вольтер в известной философской повести *Задиг, или Судьба*. Отсюда в зарубежном литературоведении термин „задигизм”.

¹ Ч. Диккенс, *Домби и Сын. Торговля оптом и в розницу. Собр. соч. в 30-ти тт.*, Т. 13, М. 1959, с. 14.

² А. Конан Дойл, *Записки о Шерлоке Холмсе*, М. 1956, с. 23.

Принцип „задигизма”, т.е. воссоздания облика отсутствующего субъекта действия по результатам этого действия и его овеществленным следам, широко используется и в классическом, и в современном детективе. Его ярко демонстрирует Э. По в новелле *Убийство на улице Морг*, где устами сыщика-любителя Дюпена доказывается, что жестокое и бессмысленное убийство двух незащищенных женщин могло совершить только человекоподобное животное, обладающее огромной физической силой, но лишенное разума, способное лишь имитировать подобие речи, почему все соседи погибших и приняли неизвестного посетителя за иностранца. Но таковым оказался орангутанг.

В рассказе *Тайна Боскомской долины* Шерлок Холмс по деталям — следам совершенного действия — восстанавливает в общих чертах внешний вид убийцы и некоторые приметы его бытового облика (он высокого роста, левша, хром на правую ногу, курит индийские сигары без мундштука, носит серое пальто, жил в Австралии). Сложный пример использования принципа „задигизма” мы находим в повести Александры Марининой *Стечение обстоятельств*, где Анастасия Каменская догадывается о кличке киллера — Галл лишь потому, что тот чисто бессознательно, под влиянием ассоциации со своим прозвищем, расположил фигурки игрушечных зверей в квартире своей будущей жертвы в соответствии с религиозными представлениями галльских племен.

Принцип „задигизма” отражает еще одну природную особенность детали — она способна фиксировать **причинно-следственные связи**, что опять-таки с особой наглядностью высвечивает детектив. Убийца в упомянутом рассказе А. К. Дойла оставлял правой ногой более глубокий след, чем левой (следствие), потому что был хромым (причина). Киллер назвал себя кличкой Галл (следствие), потому что увлекался историей древних галлов (причина).

Взглянем через призму „задигизма” на классический пример использования детали в *Утраченных иллюзиях* Бальзака. Три различных костюма Люсьена Шардона (де Рюбампре), на которых автор акцентирует наше внимание, не только отражают положение персонажа в обществе и его внутреннее состояние — на разных этапах жизни, но и запечатлевают **причинно-следственные связи**: изменение внешнего облика Люсьена каждый раз является результатом влияния того или иного социально-психологического фактора.

Сложные причинно-следственные отношения фиксирует и такая деталь, как кровь на ботинках Пайла — „тихого американца” (в одноименном романе Грэма Грина), устроившего взрыв на центральной площади Сайгона во имя утверждения, как считает Пайл, идеалов буржуазной демократии и свободы личности. Кровь на ботинках символически выявляет сущность всегда аккуратного, чистенького, порядочного Пайла — он убийца! Но таковым Пайл становится (следствие) по **причине** своей оболваненности — слепого увлечения теорией „Третьей силы”, которая якобы была нужна Индокитаю (не случайно английский журналист Фаулер говорит Пайлу, что „Третья сила” у него на башмаках). Реакция Пайла на кровь (он сначала пугается, но потом спокойно говорит о необходимости почистить ботинки перед официальным визитом)

выступает **следствием** его душевной тупости, но в будущем, как справедливо предполагает Фаулер, может стать и **причиной** новых преступлений.

В детективе „принцип задигизма” предполагает чаще всего открыто демонстрируемое толкование детали - приметы, синхронное с ее упоминанием. Но порой это толкование на время откладывается (как, например, в рассказе А. К. Дойла *Человек с рассеченной губой*, где жена пропавшего мистера Сен-Клера вскользь упоминает о его порезанном пальце и только потом оказывается, что именно по этой подробности Шерлок Холмс сумел восстановить картину случившегося и разрешить загадку).

Таким образом, сам феномен немедленного или отложенного толкования, вывода из „подброшенной” детали оказывается в детективе художественно функциональным. Эта функциональность в детективе всегда ограничена требованием жанра — держать читателя в напряжении. Правда, есть здесь и другая сторона. Вспомним справедливое замечание Честертона о том, что существо детективного романа состоит в изображении **видимых феноменов, причины** которых **скрыты**, а это и есть, считает Честертон, существо всех философий. Таким образом, детектив касается в известном смысле и философской стороны бытия. Напомним в связи с этим уже не раз отмеченную исследователями детерминистскую позицию Э. По, а также следовавшего за ним А. К. Дойла, и спор с детерминизмом того же Честертона, который, делая ставку на интуицию и вытекающий из нее видимый парадокс, пытался опровергнуть дедуктивный метод Холмса, доказывал обманчивость и фактов, и их очевидной логики (рассказы *Отсутствие мистера Кана* и *Честь Израела Гая*).

Но нас в данном случае интересует и другой вопрос, который опять-таки подсказывается детективом: в какой мере проблема „видимых феноменов” и их „скрытых причин” распространяется на художественную детализацию „предметного мира” в произведениях других жанров? Делая акцент именно на этой стороне использования автором детали, мы подходим ближе к постижению тайны его мастерства, его мировидения, которое и сам писатель не всегда точно способен сформулировать.

Порой в творческой лаборатории художника можно обнаружить выдающее его внутреннюю противоречивость использование детали как средства обнажения сути явления и как средства выражения сомнений в самой возможности этого. Подобное мы наблюдаем, например, у Грэма Грина, нередко с чрезмерной назойливостью комментирующего и без того очевидные факты. Так, в романе *Наемный убийца* грубый шрам на губе героя автор называет значком его класса, свидетельством того, что операцию делал дешевый хирург, поскольку на дорогого не нашлось денег. В то же время, изображая другие ситуации, Грин спешит спрятаться за парадоксальную, подчеркнута зыбкую по смыслу деталь. Так, в романе *Комедианты* горстку партизан, пытавшихся выступить против тиранического режима Дювалье на Гаити, власти соседнего государства отправляют для лечения и отдыха в бывший ... „сумасшедший дом”. Эта деталь гармонирует с мироощущением героя-рассказчика Брауна, восприни-

мающего человеческую жизнь, в ее разных проявлениях, как комедию, жалкий фарс. Однако роман в целом демонстрирует и убедительные доказательства полемики с подобной точкой зрения героя. Очевидны противоречия в позиции самого писателя, что заставляет задуматься над очень серьезной и сложной проблемой: в какой мере та или иная знаковая по смыслу деталь отражает сознательную установку автора или подсознательные движения его души. Поиски ответа на этот вопрос опять-таки уводят нас к проблеме видимых феноменов и скрытых причин.

Раздумья о детективе заставляют нас обратиться и к проблеме правил. Как известно, они противопоказаны подлинному творчеству, но в рамках детективного жанра успешно демонстрируют свою художественную обязательность. Правда, речь идет отнюдь не о тех правилах, которые выдвигали в конце двадцатых годов американец Ван Дайн (псевдоним беллетриста У. Х. Райта) и англичанин Р. Нокс. Например, первый запрещал делать убийцей лакея, второй требовал, чтобы преступник был в числе действующих лиц уже в первом эпизоде и категорически протестовал против роли случая в расследовании.

Как известно, правила противопоказаны подлинному творчеству, и все-таки детективный жанр демонстрирует, по словам Честертона, „*тот редкий случай, когда разговор о правилах нужен и полезен*”³, т.е., уточним мы со своей стороны, когда правила определяют внутреннюю структуру произведения. Когда их соблюдение создает в рассказе или в романе тот центральный узел художественного механизма, в котором, обуславливая друг друга, сплетаются важнейшие компоненты художественного целого: конфликт и способы его разрешения, особенности сюжетного развития и фигура героя в ее функциональном значении.

Нельзя не отметить, что применительно к детективу это художественное сплетение выявляется опять-таки в особенном характере детали, точнее самой системы деталей-ключей, которые становятся объектом мыслительной деятельности героя-сыщика. В одних произведениях, эта мыслительная деятельность изображена подробно и предстает как некая поэзия мысли, в других — читателю выдается только результат логических операций героя или его вывод, основанный на интуиции. Но продуманная последовательность деталей-ключей, несущая нужную информацию, все равно обуславливает динамику действия, целенаправленное движение сюжета. Детектив с большой убедительностью демонстрирует способность детали обладать **сюжетной функцией**, что в произведениях этого жанра и определяет особые требования к автору, те **законы и правила, которые он должен соблюдать**.

Так, еще В. Шкловский заметил, что автор в целях создания тайны и напряженности повествования **меняет** в развитии действия причины и следствия⁴. А по мнению Тома Нарсежака, автора интересного исследования *Эстетика полицейского романа* (1948), рациональное начало, приемы логического анализа, которые используются героем действия для раскрытия тайны, должны

³ Г. К. Честертон, *О детективных романах. Как сделать детектив*, М. 1990, с. 20.

⁴ В. Шкловский, *О теории прозы*, М. 1929, с. 125.

применяться прежде всего самим автором для создания этой тайны и организации повествования в целом. Получается, что логика порождает преступление. Примерно то же заявлял и Честертон: „Когда речь идет о расследовании преступления, ее автору необходимо начать расследование изнутри, тогда как детектив приступает к расследованию извне”⁵.

Эта изначальная сформированность, четкая конструкция детектива обращает нас мыслью к более сложным проблемам литературоведения. В детективе с особой наглядностью и даже категоричностью проявляется характерная черта **сюжета вообще** как эстетической категории: сюжет в произведении — это одновременно и **содержание и форма!** Хотя, как показывает опять-таки детективный сюжет, эти два начала — формальное и содержательное — не всегда находятся в равновесии. На первый план может выступить именно момент формы, сюжет как **средство** достижения особых авторских целей.

Известно суждение В. Шкловского, что сюжет — это исследование действительности. Детективный жанр, в основе которого лежит раскрытие тайны, поиск истины, полностью подтверждает справедливость высказывания ученого. Но исследовательский, аналитический пафос детективного сюжета может использоваться и в произведениях, где автор сосредоточен не на разоблачении преступника, а на постановке философских, морально-психологических проблем, на изображении перипетий политической жизни.

Вспомним *Тихого американца* и *Конец одного романа* Г. Грина, *Мадрапур* Р. Мерля, *Дознание С. Лема*, *Процесс Элизабет Кри* П. Акройда, *Маленький город в Германии* Ле Карре. В последнем из упомянутых произведений, где детективный сюжет представлен целиком, а не в усеченном виде, как, скажем, у Грина, этот сюжет служит одновременно и раскрытию политических игр Великобритании, стремившейся в свое время любой ценой попасть в Общий рынок, и — что особенно интересно — созданию образа главного героя Лео Гартинга. Лео оказывается в конфликте и со „своими” (он работник Британского посольства в Бонне, готового к альянсу даже с неонацистскими силами в Германии), и с „чужими” (с этой самой партией неонацистов, возглавляемой ушедшим от суда военным преступником). Но читатель с Лео непосредственно почти не встречается. Исключение — первый эпизод, где Лео представлен анонимно, и последний — когда его убивают. Однако образ этого убежденного антифашиста раскрывается во всей его человеческой полноте, благодаря детективному расследованию скандала в посольстве, которое проводит профессиональный контрразведчик Тернер.

Любопытно сравнить роман Ле Карре с очень близким ему по фабуле (история столкновения героя с проявлением неонацизма в Германии в шестидесятые годы) и по антифашистскому пафосу произведением Э. Холла *Берлинский меморандум*. Холл использует политическую тему, но создает на ее основе „чистый” детектив; содержательное и формальное начало в сюжете здесь находятся в равновесии. В романе Ле Карре детективный сюжет художественно функционален, это инструмент в руках автора, служащий его специфическим задачам.

⁵ Г. К. Честертон, *Писатель в газете*, М. 1984, с. 205.

Хотелось бы сказать еще об одной заслуге детектива — о его роли в совершенствовании повествования от первого лица. Правда, поначалу именно произведения, имеющие рассказчика, обращение к которому позволяло органично ввести тайну, в известной степени сами способствовали зарождению детектива. Но решение Уилки Коллинза заменить единого повествователя целой группой рассказчиков, каждый из которых вводил в сюжетное действие важную для его развития деталь, заставило автора задуматься над тем, как более четко индивидуализировать их образы. Стало ясно, что рассказчики должны различаться не только тем, **о чем** они говорят, но и **как** говорят.

В свое время обращение к нескольким носителям речи побудило к подобным поискам и Т. Дж. Смоллета в романе *Гемфри Клинкер*. Но следующий шаг сделал все-таки автор *Женщины в белом* и *Лунного камня*. Именно принцип самовыражения рассказчика в слове стал у Коллинза ведущим при изображении ряда персонажей, правда, по большей части второстепенных (мистер Фэрли, мисс Клак).

Можно говорить и о других особенностях детективного жанра, заставляющих нас задуматься над некоторыми общими, притом принципиально важными проблемами художественного творчества в целом. Например, над ситуацией, когда нужен не герой-характер, а герой-маска (об этом рассуждает в своей статье *Поэтика жанра* А. Вулис⁶, над путями создания пафосной композиции (термин С. Эйзенштейна) — детектив здесь подсказывает свой вариант, наконец, над тем, в какой мере детектив касается вечных тем искусства. Упоминанием одной из них, опять-таки связанным со статьей А. Вулиса, хотелось бы закончить эти размышления. Эта вечная тема, которой занята большая литература и которую по-своему разрабатывает детектив, может быть сформулирована так: поэзия мысли при столкновении с прозой жизни⁷.

SUMMARY

The detective genre as an interesting aesthetical phenomenon

In the article the detective genre is considered as an interesting aesthetical phenomenon. This genre demonstrates that rules in creative work may be useful if they are determined by the exclusive character of the plot (sujet): discovering a mystery with the help of details – ‘evidences’ which an author puts in a well thought-out order, so that they become ‘keys’ to the mystery.

The detective genre exposes the informative nature of a detail as such. In the ‘great literature’ a detail may be more striking, poetical, but it is still informative. The detective story (or novel) exposes the role of details in discovering the casual-effective connections. It exposes the invisible casualities of the visible phenomena, and such is the essence of any philosophy (G. K. Chesterton).

The detective genre also demonstrates that the plot (sujet) in a piece of art is in the same time the content and the form. All questions put in the article are to be discussed and analysed.

⁶ А. Вулис, *Поэтика жанра*, Новый мир 1978, № 1, с. 247.

⁷ Там же, с. 249.