

УДК 130.2+141

«ФИЛОСОФИЯ ДЕТЕКТИВА»: КЛАССИКА – НЕКЛАССИКА – ПОСТНЕКЛАССИКА**д-р филос. наук, проф. М.А. МОЖЕЙКО****(Институт теологии Белорусского государственного университета, Минск)**

Детектив рассматривается как когнитивный жанр, поскольку его интрига организована как логическая реконструкция эмпирически не наблюдавшихся событий – преступления. Доказывается, что классический детектив строился по законам классической философской метафизики (повествование базируется на презумпции того, что существует «истинная» картина преступления). Модернистский детектив строится как «открытое произведение», делая читателя субъектом финального принятия решения о том, что же произошло «на самом деле». Постмодернистский детектив основывается на идеях «постметафизического мышления» и «смерти субъекта»: он строится как коллаж интерпретаций (при условии отказа от так называемой правильной), а детективный сюжет сдвигается в сферу поисков героем себя, реконструкции своей личности.

Введение. В системе художественной литературы детектив (detective novel) занимает особое место, представляя собой когнитивно артикулированный жанр, поскольку его интрига организована как логическая реконструкция эмпирически не наблюдавшихся событий – преступлений. Главным героем выступает, таким образом, субъект решения интеллектуальной задачи (т.е. расследования), а именно детектив (detective) 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 «Калед 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 от кавалера С. Огюста Дюпена у Э. По и профессора Ван Дьюсена у Ж. Футрелла) «думающими машинами».

Основная часть. Психологизм, социальная аналитика причин преступности, лирические линии и т.п., безусловно, присутствуют в детективных произведениях, тем не менее ни коим образом не определяют его как жанр. В частности, как 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 году: 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».

Спецификой детектива как жанра является инспирирование у читателя интереса к расследованию, т.е. к попытке собственной интеллектуальной реконструкции картины преступления, подобно тому как sentimentalный 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 (неслучайно детектив является признанным фаворитом жанров в рамках круга развлекательного чтения интеллектуалов).

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

ствуется объективная (или, в терминологии детектива, «истинная») картина преступления, в основе которой лежат определенные действия субъекта-преступника. 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 (они в системе отсчета детектива выполняют функцию, конгруэнтную функции эмпирических фактов в научном познании: задавая эмпирический базис исследования, их массив, тем не менее не являются самодостаточным 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 справедливость: 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 правомочность 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, становится выше закона юридического (например, в произведениях Э.У. Хорнунга).

Именно имманентно логичная и космически упорядоченная структура классического детектива делает возможным создание своего рода метазакона построения жанра: история детектива знает многочисленные своды эксплицитно сформулированных правил, согласно которым надлежит создавать детективные произведения: «Двадцать правил детективных историй» американского прозаика и критика С.С. Вэн Дайна, «Десять заповедей детектива» монсеньора Р. Нокса и т.п. Наиболее ранним из них является «правило А. Конан-Дойла», согласно которому преступника нельзя делать героем детектива. Несмотря на это требование, сформировалось 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 британского «Клуба детективистов».

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 оказывается возможность 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 других.

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 (сравните 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 своей жизни месть и обнаружив ошибочность

своих подозрений и преследования «не тех» людей, героиня «Убийственного лета» (С. Жапризо) лишается цели и смысла существования, жизнь оказывается выстроенной неправильно и прожитой напрасно.

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 правильно разместить друг относительно друга, чтобы сложилась целостная картина событий, то в рамках модернистского детектива детали общей картины не только разрознены 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, делает 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 аромату мужского одеколона в «Ловушке для Золушки», но все же вполне определенный намек на правильную их трактовку.

Что 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 классического 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 восстановить правильный ход 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» [1, 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 (сравните с постмодернистской идеей *симулякра* как копии того оригинала, который никогда не существовал [2, 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 плюральному наделению 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 Лиотар называет культурой «заката метанарративов» [3, с. 140 – 158]. 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 «мета-

наррации» [4, 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 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» [6] 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. Модiano «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, напротив, предстает «хаотичным и раздробленным... Какие-то лоскутки, обрывки чего-то...». «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. Модiano).

Заключение. Постмодернистские детективы не завершаются традиционным открытием тайны (как оно было «на самом деле»), искомый продукт оказывается растворенным в самой процессуальности поиска. В данном контексте заметим, 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 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.

ЛИТЕРАТУРА

1. Можейко, М.А. Метафизика отсутствия / М.А. Можейко // Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис, Книжный Дом, 2001. – 1040 с.
2. Джеймисон, Ф. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма / Ф. Джеймисон // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 118 – 137.
3. Лиотар, Ж.-Ф. Постмодернистское состояние: доклад о знании / Ж.-Ф. Лиотар // Философия эпохи постмодерна. – Минск: Красико-принт, 1996. – С. 140 – 158.
4. Lemert, C. Postmodernism is not What You Think / C. Lemert. – Oxford: Clarendon Press, 1997. – 185 p.
5. Gellner, E. Postmodernism, Reason & Religion / E. Gellner. – L.: Penguin, 1992. – 278 p.
6. Фуко, М. Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности / М. Фуко. – М.: Касталь, 1996.

Поступила 01.11.2012

“PHILOSOPHY OF A DETECTIVE”: CLASSICS – NON-CLASSICS – POSTNONCLASSICS

M. MOZHEYKO

A detective novel is regarded as a cognitive genre which intrigue is organized as a logical reconstruction of the empirically observed events – crime. It is proved that a classic detective was based on the classical philosophical metaphysics (the story is based on the presumption that there is a “true” picture of the crime). Modernist detective novel is constructed as an “open work”, making a reader the subject who must finally decide what happened “in reality”. A postmodern detective novel is based on the idea of “post-metaphysical thinking” and “death of the subject”: it is constructed as a collage of interpretations (on condition that the so-called “correct” one does not exist), and a detective plot shifts into hero’s searching for himself, the reconstruction of his personality.