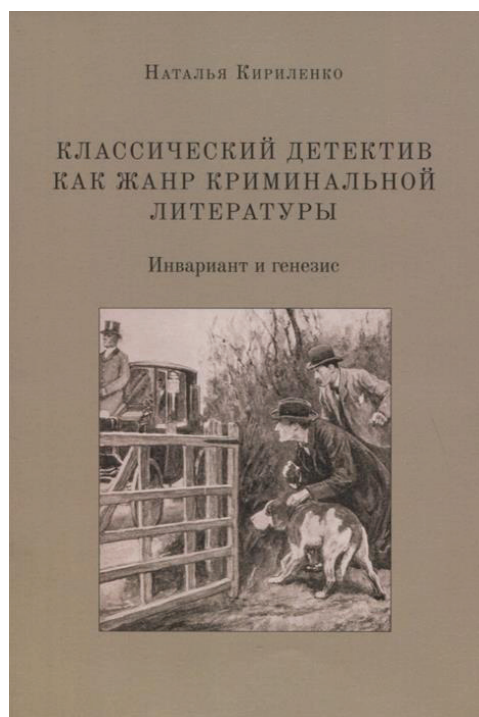


Классический детектив в свете современной генологии

DOI: <http://dx.doi.org/10.12775/LC.2021.035>



Книга Натальи Кириленко *Классический детектив как жанр криминальной литературы: инвариант и генезис* вышла

* Елена Козьмина

Доктор филологических наук, главный научный сотрудник Центра научного проектирования Управления по научной работе Российского государственного гуманитарного университета (Москва), профессор Уральского федерального университета имени первого Президента России Б. Н. Ельцина (Екатеринбург).

E-mail: klen063@gmail.com | ORCID: 0000-0001-6226-7032.

в 2020 году; а чуть ранее, в 2017 году, в серии «Исследования культуры» Издательского Дома ВШЭ была опубликована монография Петра Моисеева на схожую тему под названием *Поэтика детектива*, а в 2019 под редакцией Кирилла Чекалова и Марии Ненароковой вышла в свет *Поэтика зарубежного классического детектива* (Москва: ИМЛИ РАН). Это означает, что тема криминальной литературы и ее главного жанра – детектива продолжает волновать литературоведов, а вместе с ними – и читателей криминальной литературы.

* * *

Классический детектив – особый жанр, отчетливые границы которого очерчивает Кириленко в большом поле криминальных произведений.

Представление о том, что в сюжетной основе этого типа литературы лежит преступление, является общим местом. Однако же Кириленко показывает, что преступление в связке с расследованием бывает самых разных видов: «совершенное преступление и его расследование (или разгадка как теоретической задачи) различными типами следователей»; «совершенное преступление и месть за него»; «готовящееся преступление и усилия жертвы избежать или преступника – совершить его»; «становление преступника или борца с преступностью»; «повседневная жизнь преступника или борца с преступностью и т. д.» (37). От того, какое преступление и каким образом оно расследуется в произведении, зависит его жанровая структура.

Жанров криминальной литературы, по мнению исследовательницы, довольно много, однако практики точного их определения в (российском) литературоведении нет. Поэтому в конце монографии

ее автор помещает список конкретных и хорошо знакомых любителям криминальной литературы произведений, разделенный по жанровым разновидностям (с. 229–242).

К классическому детективу, вопреки общепринятому мнению, отнесены далеко не все произведения Артура Конана Дойла, Агаты Кристи, Эдгара По и других известных писателей. Так, например, *Трава смерти* или *Синяя герань* Кристи предлагается рассматривать как «детективный ребус», а не как классический детектив, равно как и *Тайну Мари Роже* По. К жанру «авантюрное расследование» (подробнее о нем – позже) отнесены три романа Габорио, значительное количество романов Бориса Акунина о Фандорине и романов Кристи (классических детективов, по мнению Кириленко, у Кристи 40, а «авантюрного расследования» – 51), сюда же приписаны некоторые произведения об Арсене Люпене Мориса Леблана, рассказы Честертона и т. д.

Определяя место классического детектива в литературе, исследовательница начинает отсчет с эпического рода в целом, выделяя в нем область авантюрной литературы. Один из ее видов называется криминальная литература, которая, в свою очередь, подразделяется на два подвида – криминальная литература расследования и все остальные произведения, где следствие не изображено. Внутри криминальной литературы расследования мы и находим классический детектив.

* * *

Исследование Кириленко проведено при помощи жанрово-генетического метода. Изучение классического детектива в этом ключе, конечно, уже проводилось и ранее, однако зачастую без учета важных

генеалогических принципов. Такие исследования и их результаты Кириленко критикует в своей монографии. Она пишет:

В первом случае «детектив» предстает в виде своеобразного дерева, от которого отходят ветви: классический детектив; крутой детектив; шпионский роман и т. д. Во втором случае «детектив» наделяется способностью радикально менять свою структуру, приспосабливаясь к изменению социальных и прочих условий: был классический детектив, но наступили более «жесткие» времена, и он стал крутым. [...] Сюда же можно отнести метафору М. Тугушевой о «взорванной галактике»: «классический детективный роман очень изменился и породил другие разновидности»; «классический детектив – как бы взорвавшаяся галактика, и вот результат взрыва – «беззаконные» кометы (с. 28).

Автор монографии совершенно справедливо называет образование нового жанра «сложнейшим процессом», не зависящим непосредственно от внелитературных реалий:

Ни один жанр, – утверждает исследовательница, – [...] не может образоваться из другого под влиянием обстоятельств (хотя последние могут способствовать востребованности или невостребованности того или иного жанра). Точно так же ни при каких социальных, экономических и т. д. изменениях классический детектив не может переродиться в крутой, поскольку это два разных жанра, имеющих различное происхождение (с. 29).

Однако исследовательница начинает свою книгу не с генезиса жанра, а с установления жанрового инварианта.

Эта методика характерна для целого ряда российских научных работ, особенно тех, чьи авторы являются учениками Натана Тмарченко. Именно на

него ссылается Кириленко, обосновывая такую последовательность работы (с. 31), а также на работы Владимира Проппа (*Морфология сказки*): «Совершенно очевидно также и не требует никаких доказательств, что о происхождении какого бы то ни было явления можно говорить лишь после того, как явление это описано» (цит. на с. 32). Добавим к этому еще высказывание одного из самых глубоких российских теоретиков Александра Скафтымова, писавшего:

Если без теоретического рассмотрения внутреннего состава произведения мы не имеем факта, то очевидно, что генетическое обследование этих фактов совершенно немислимо без предварительного теоретического уяснения. [...] Кроме того, пока не установлено и не закреплено внутреннее назначение той или иной поэтической формулы в данном произведении, всякая генетическая работа или сведется к чисто внешним номенклатурным, ничего не говорящим рядам, или будет ускользать как дым из-под пальцев (Skaftymov 2007: 37–38).

Итак, опираясь на хорошо отработанную методику, Кириленко выстраивает такую последовательность рассмотрения поэтики классического детектива: сначала – описание инварианта исследуемого жанра (глава вторая), затем – его генезис (глава третья).

При описании инварианта исследовательница выясняет, что для жанровой типологии важнейшее значение имеет установление типа протагониста (сыщика). Именно поэтому разделы главы названы именами героев – «Двойственная природа Дюпена и его метода расследования», «Шерлок Холмс. Неправильный блюститель нормы», «Пуаро – наиболее классический сыщик», «Мисс Марпл как иной тип классического сыщика».

Здесь же, во второй главе, приводится очень любопытный аналитический материал, демонстрирующий неоднородность тех произведений, которые мы привыкли называть «классическим детективом».

Среди них, по мнению Кириленко, выделяется особый жанр – «авантюрное расследование». Такое обозначение не представляется удачным; заметим, однако, что имена исторических жанров («возникших и ставших традиционными в самой художественной практике» (Tamarchenko 2012: 7)) вообще редко бывают удовлетворительными. В силу этого их трудно типологизировать и приводить к какому-то общему знаменателю, о чем пишет, например, Жан-Мари Шеффер в известной книге *Что такое литературный жанр?* (Sheffer 2010: 64–78). Впрочем, вполне вероятно, что название «авантюрное расследование» легко приживется в литературоведении.

Основоположником «авантюрного расследования» Кириленко считает Эмиля Габорио; в исследовательской литературе его обычно называют одним из основателей детектива.

Мысль об отличном от классического детектива жанре возникает у исследовательницы при анализе произведений об Арсене Люпене, который, как она считает, значительно отличается от классического сыщика. Обратим также внимание на то, что исследовательница опубликовала свои размышления под заглавием *Цикл М. Леблана о Люпене: полемика с шерлокхолмсовским каноном* в качестве отдельной главы в уже упомянутой выше антологии «Поэтика зарубежного классического детектива».

Полагаю, что не следует в деталях пересказывать, чем же характеризуется классический детектив, какие его особенности взяты за основу в теоретической

модели жанра. Это научный центр монографии; хотя инвариантные черты детектива изложены в разделе «Предварительные выводы», помещенном в самом конце второй главы.

Остановлюсь лишь на одной любопытной детали. Кириленко обращает внимание на гротескный характер сыщиков, в частности, их внешности; она пишет, что для Шерлока Холмса, например, характерны «гротескные крайности» (с. 68), в числе которых «ястребинный нос» (в русских переводах это выражение редко переводится буквально), временами проявляющиеся у сыщика животные черты – расширяющиеся ноздри, рык и т.д. Петр Моисеев, рецензирующий *Поэтику зарубежного классического детектива*, в которой, как мы упомянули, есть глава Кириленко, резко возражает: «Столь же неудачны попытки автора найти »гротеск« в изображении внешности Холмса и Люпена...» (Moiseyev 2020: 405). А между тем, именно эти переходы в описании героя от человеческих черт к животным как нельзя удачней служат иллюстрацией к бахтинскому пониманию гротескного тела: «неготовое и открытое тело это [...] не отделено от мира четкими границами: оно смешано с миром, смешано с животными, смешано с вещами» (Bakhtin 2010: 37).

Однако тут кроется противоречие с утверждением Кириленко о том, что «герой классического детектива также готовый и неизменный» (с. 147). Ведь гротескный образ, связан, по Бахтину, с изменениями, с «незавершенной еще метаморфозой» (Bakhtin 2010: 34), с «отношением к времени» (ibid.: 35), и никак не может быть готовым. Как тогда совместить и объяснить гротескность и «готовость» классического сыщика?

В этой фигуре появляется двойственность, что и отмечает Кириленко:

она фиксирует родственность сыщика с плутом, с «двойственной фигурой» (Tamarchenko 2008: 272), с его «гротескной телесностью» (ibid.: 273), «принципиальной нетождественностью себе» (ibid.: 274). Эта амбивалентность, безусловно, должна разрушать изнутри «готовый» характер классического детектива.

В связи с этим, как кажется, намечается тенденция дальнейшего изучения проблемы, поставленной в монографии Кириленко: как и почему в классическом, каноническом жанре вызревает гротескный, неготовый, романский образ и к чему это приводит?

Рискнем предположить, что именно эта, отмеченная исследовательницей, гротескная природа классического сыщика (Шерлока Холмса) позволила создавать сиквелы – «продолжения» и переработки художественного материала, как, например, сериал *Шерлок*. Вклад в развитие «шерлокианы» внесли и сын Дойла Адриан Малкольм Конан Дойл, и Джон Диксон Карр, и Стивен Кинг, и Борис Акунин с его *Узницей башни* (где действует, кроме прочего, еще и Арсен Люпен), и многие другие авторы. При том, что классический детектив как жанр уже исчерпал себя, все же любопытно, как проявляются его наследственные черты в других произведениях.

* * *

Вторая часть исследования Натальи Кириленко (и, соответственно, третья глава «Генезис классического детектива») посвящена поиску истоков этого жанра. Исследовательница фокусируется только на одном, но «на самом важном источнике классического детектива – на драме» (с. 43). Она так определяет методологические основания своих поисков:

В качестве истоков литературного жанра могут рассматриваться, во-первых, уже давно сформировавшиеся к моменту его появления и во многих случаях уже и “застывшие” литературные жанры. А во-вторых, на ранних стадиях словесности [...] – протожанры» (с. 42).

Этим утверждением Кириленко отвечает тем исследователям, кто в качестве истоков называет “не более ранние жанры, а философское течение” (с. 42), а также “основателей жанра” (т. е., авторов произведений) (с. 43).

Перечислю конспективно основные выводы размышлений Кириленко. Она опровергает ставшее почти общим местом представление о генетическом сходстве и даже родстве классического детектива и трагедии. Сопоставляя детектив и классическую драму, исследовательница выявляет целый ряд схожих структурных признаков, а прежде всего – единство действия. В драме оно проявляется, по мнению Кириленко, в “необходимости каждого эпизода и отсутствии лишнего” (с. 139), в “непрерывности действия и отсутствии параллельного сюжета” (с. 142), в “ограничении роли случая” (с. 143), в “невозможности [...] изображать одновременно происходящее с разными персонажами в разных местах” (с. 145). Сближает классическую драму и классический детектив “сразу очерченный круг лиц” (с. 145) и притом круг ограниченный, особенности построения диалогов и вставных текстов, “готовый и неизменный герой” (с. 147).

Однако Кириленко не ограничивается сопоставлением детектива с трагедией и драмой, а неожиданно и довольно убедительно доказывает, что истоком классического детектива можно и нужно считать комедию. Наиболее показательные аргументы и иллюстрации лежат в области

субъектно-речевой структуры этих двух жанров. Комедия, утверждает исследовательница, прямо противоположна трагедии, где между героями последовательно происходит “обмен монологами”; для комедии же, наоборот, “характерно перебивание, комментарии по ходу чужой речи, более того, передразнивание как чужих монологов, так и реплик противника в диалоге” (с. 149), их “взаимодействие и взаимоосвещение”, а порой и “комическое непонимание” (с. 151). Все эти признаки легко обнаруживаются и в классическом детективе (хотя непонимание здесь, конечно, не всегда комично).

Кроме того, комедия, в отличие от трагедии, рациональный жанр, но при этом игра “составляет самую суть и движущую силу” (с. 155), как и в классическом детективе. Не менее значимо для комедии (и драмы) понятие нормы, а “в классическом детективе восстановление нормы отражает циклическую схему сюжета, обрамляющую кумулятивную” (с. 156).

Таким образом, один из важнейших источников классического детектива – комедия, которая диалогична, связана с площадным театром и карнавальными традициями, т. е. эстетикой гротеска. Не это ли внутреннее ядро классического детектива, обусловленное его происхождением, стало одновременно и причиной его разрушения?

* * *

В заключение нашей рецензии нужно отметить особую роль научных приложений к монографии, включающих подробнейшие, на несколько страниц, таблицы и схемы, в которых, как точно заметила Н. В. Лесогор, опубликовавшая в журнале „Новый филологический вестник” рецензию (Lesogor 2020) на монографию

Кириленко, обнаруживается любопытное скрещение научной точности и занимательности, что, по мнению рецензентки, предвещает плодотворное развитие исследований детектива и в целом криминальной литературы: “Кто знает, не окажутся ли эти занятные детали системными элементами будущих исследований криминальной литературы?” (ibid.: 368).

Библиография

- Bakhtin, Mikhail 2010. *Sobraniye sochineniy*. V 7 t. T. 4 (2). Moskva: Yazykislavyanskikh kul'tur.
- Lesogor, Natal'ya Natanovna 2020. “Klassicheskiy detektiv kak predmet literaturovedcheskogo analiza”. *Novyy filologicheskiiy vestnik* 3 (54): 365–369.
- Moiseyev, Petr 2020. “Ot Dzheyn Osten do »Fantomasa«: Rets. na kn.: Poetika zarubezhnogo klassicheskogo detektiva. Moskva, 2019”. *Novoye literaturnoye obozreniye* 2 (162): 402–407.
- Skaftymov, Aleksandr 2007. *Poetika khudozhestvennogo proizvedeniya*. Sost. Valeriy Prozorov [и] Yuriy Borisov. Moskva: Vysshaya shkola.
- Sheffer, Zhan-Mari 2010. *Chto takoye literaturnyy zhanr?*. Moskva: Yeditorial URSS.
- Tamarchenko, Natan 2008. “Trikster”. W: Natan Tamarchenko (red). *Poetika. Slovar' aktual'nykh terminov i ponyatiy*. Moskva: Izdatel'stvo Kulaginoy; Intrada.
- 2012. *Teoriya literaturnykh zhanrov*. Moskva: Akademiya.