

**«ФИЛОСОФИЯ ДЕТЕКТИВА»:
КЛАССИКА — НЕКЛАССИКА —
ПОСТНЕКЛАССИКА**

Марина Можейко*

В системе художественной литературы детектив (criminal) занимает особое место, представляя собой когнитивно артикулированный жанр, поскольку его интрига организована как логическая реконструкция эмпирически не наблюдавшихся событий (а именно — преступления). Главным героем детектива выступает, таким образом, субъект решения интеллектуальной задачи (т. е. расследования), а именно — детектив (detectiv) в самом широком диапазоне его персонификационного варьирования: частный сыщик (вариант Шерлока Холмса у А. Конан-Дойла), официальный следователь-полицейский (вариант Мегрэ у Ж. Сименона), частное лицо, случайно оказавшееся на месте преступления (вариант мисс Марпл у Агаты Кристи), или вовсе безымянный виртуоз интерпретации сообщённых 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 *Калеб Уильямс* (1794) философа-анархиста У. Годвина, «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 (причём далеко не всегда справедливо) детектив в недостатке внимания к личностным характеристикам персонажей, называла многих центральных персонажей детектива (начиная уже от кавалера С. Огюста Дюпена у Э. По и профессора Ван Дьюсена у Ж. Футрелла) «думающими машинами».

Психологизм, социальная аналитика причин преступности, лирические линии и т. п., безусловно присутствуя в детективных

* Марина Александровна Можейко — доктор философских наук, профессор, зав. кафедрой философии БГУ культуры и искусств (г. Минск), e-mail: marinamojeiko@inbox.ru.

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

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

Этапы эволюции детектива как жанра могут быть обозначены как детективная классика (вплоть до середины XX в.), детективный модернизм (1950–70-е гг.) и детективный постмодернизм (начиная с середины 1970-х гг.). *Классический детектив* строится по законам классической философской метафизики, фундированной презумпцией наличия онтологического смысла бытия, объективирующегося в феномене логоса, открытого реконструирующему его когнитивному усилию. Применительно к детективу это означает, что повествование неукоснительно базируется на имплицитной презумпции того, что существует объективная (или, в терминологии детектива, «истинная») картина преступления, в основе которой лежат определённые действия субъекта-преступника. Собственно, последний выступает своего рода демиургом детективного универсума, ибо задаёт логику свершившихся событий и предписывает им определённый 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 её онтологической достоверности – речь идёт лишь о полноте реконструкции по следам, уликам, свидетельствам (которые в системе отсчёта детектива выполняют функцию, конгруэнтную функции эмпирических фактов в научном познании: задавая эмпирический базис исследования, их массив, они, тем не менее, не являются самодостаточными для построения теории – факты нуждаются в интерпретации). Коллизия детектива раз-

ворачивается 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 её новелл: «Если бы знать тогда...») либо неверно интерпретируются (доминирующая традиция в диапазоне от А. Конан-Дойла до Агаты Кристи).

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

В случае так называемого «зеркального детектива», в рамках которого симпатии автора и, соответственно, читателя моделируются как направленные на героя, преступающего закон, действует та же норма – меняется лишь адресат её аппликации, и закон моральный, если он приходит в противоречие с правом, ставится выше закона юридического (например, в произведениях Э. У. Хорнунга).

Именно имманентно логичная и космически упорядоченная структура классического детектива делает возможным создание своего рода 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 является «правило А. Конан-Дойла», согласно которому преступника нельзя делать героем детектива. Несмотря на то что после выдвижения этого требования было сформировано целое направление жанра – «зеркальный детектив», программно его нарушающий, тем не менее, после опубликования романа *Убийство Роджера Экройда*, где повествование ведётся 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 оказываются условия возможности выживания человека в условиях его фундамен-

тального конфликта с бытием: в парадоксальной гармонии с дисгармонией мира оказывается имманентная дисгармония разорванного сознания. В этом культурном контексте детектив эпохи модерна утрачивает незыблемость исходных классических презумпций: типичной экземплификацией детективного модернизма могут служить романы С. Жапризо, П. Буало, Т. Нарсежака и др.

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, то есть, в данном случае, абсолютно точной реконструкции картины преступления. А поскольку (опять-таки в силу общих установок модернистской культуры) субъект повествования оказывается растворённым в потоке событийности (ср. с литературой «потока сознания», художественными произведениями экзистенциалистской традиции), онтологическая недоверность бытия оборачивается субъективной недоверностью 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 подоплёки событий, Дани Лонго (*Дама в очках и с ружьём в автомобиле*), утрачивает чувство реальности и едва не теряет рассудок (С. Жапризо); сделав целью своей жизни месть и обнаружив ошибочность подозрений и преследования «не тех» людей, героиня *Убийственного лета* лишается цели и смысла существования: жизнь оказывается выстроенной неправильно и прожитой напрасно (С. Жапризо).

Таким образом, если в рамках классического детектива интерпретация фактов в качестве неотъемлемого элемента расследования непосредственно включалась в контекст повествования, то детективный модернизм помещает её в центральный фокус интеллектуальной интриги, делая интерпретационный процесс едва ли не главным содержанием детективного сюжета. В то время как классический детектив представлял собой своего рода *puzzle*, где модули мозаики достаточно было только правильно разместить друг относительно друга, чтобы сложилась правильная картина событий, то в рамках модернистского детектива, в отличие от этого, детали общей картины не только разрознены и перемешаны, но ещё и каждая из них изначально дана читателю и героям в неправильном фокусе, деформирующем истинные контуры событий и смещающем аксиологические акценты. Визуальным аналогом этой мозаики является головоломка «кривые зеркала» в компьютерной аркаде «Проклятие Пандоры», ставшей к настоящему времени своего рода классикой жанра.

Строясь — в соответствии с основоположениями модернизма — в качестве «открытого произведения», детектив подобного рода включает читателя в творческий процесс, делая его субъектом финального принятия решения о том, что же произошло «на самом деле». Однако незабываемой для модернистской версии детективного жанра остаётся презумпция наличия (за всеми возможными интерпретационными наслоениями — на дне понимания) подлинной картины событий: проблема лишь в невозможности её реконструкции, из которой и проистекают все экзистенциальные утраты героев. Для читателя же всегда остаётся открытой возможность принять ту или иную версию свершившихся событий (подчас автор даже делает едва уловимый, подобно едва уловимому аромату мужского одеколona в *Ловушке для Золушки*, но всё же вполне определённый намёк на правильную трактовку).

Что же касается *постмодернистской версии детективного жанра*, то, согласно её презумпциям, детектив строится как коллаж интерпретаций, где каждая 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. Модigliano (*Площадь звезды*, *Утраченный мир*, *Августовские воскресенья*, *Улицы тёмных лавок*, *Смягчение приговора* и др.) принципиально отличается от фабулы как классического, так и модернистского детектива, поскольку движущее главным героем стремление обрести какую бы то ни было картину событий атрибутивно бесплодно, а поиск истины изначально обречён на неудачу. Безуспешность восстановить правильный ход событий в данном случае не связана 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 в интерпретативном усилии придающая некий интегральный смысл разрозненным событиям, каждое из которых само по себе этого смысла лишено. Подобный подход может быть оценён как практически изоморфный общей постмодернистской установке на отказ от метафизической презумпции наличия пронизывающего бытие универсального смысла (постмодернистская «метафизика отсутствия»¹). В контексте отказа от логоцентризма философия постмодернизма трактует событие как обретающее свой смысл в процессе 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 ис-

толкований того, что в принципе не существует как данность (ср. с постмодернистской идеей *симулякра* как копии того оригинала, который никогда не существовал²). Соответственно, само расследование превращается в деятельность по приданию событиям той или иной (и ещё, и ещё иной) целостности, таящей в себе возможность семантической определённости, что фактически изоморфно деятельности означивания (т. е., по определению, релятивно плюрального наделения текста смыслом) в её постмодернистском истолковании.

Кроме того, если до-постмодернистская культура может быть определена как культура «больших нарратив» (Ж.-Ф. Лиотар), выступающих в качестве определённых социокультурных доминант, своего рода властных установок, задающих легитимацию того или иного (но обязательно одного) типа рациональности, стиля мышления и языка, то культуру постмодернистскую Ж.-Ф. Лиотар называет культурой «заката метанарратив».³ 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 «метанарратив».⁴ Коллаж в постмодернизме превращается из частного приёма 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. Джеллера, «традиция отказа от традиции»⁵, в качестве единственной ценности – программный отказ от ценностей вообще. В этих условиях в детективе постмодернистского типа оказывается размытой и исходно присущая детективному жанру ориентация на торжество справедливости и нормы, ибо постмодернистская культура характеризуется отказом от идеи выделенности, предпочтительности какой бы то ни было «эстетики существования»⁶ в качестве универсально принятой и потому общеобязательной нормы.

Столь же значимой для трансформаций детективного жанра в контексте современной культуры оказывается 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 в данном контексте служит Ги Ролан из романа П. Модино *Улица тёмных 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 актёра, и сотрудником латиноамериканского посольства – и так до бес-

конечности, до полной невозможности каким бы то образом укорениться в реальности. Воссоздаваемое содержание прожитой жизни не складывается в целостную судьбу, за которой просматривалась бы целостная личность, но, напротив, предстаёт «хаотичным и раздробленным... Какие-то лоскутки, обрывки чего-то...» (П. Модриано). «Смерть субъекта» как такового оказывается финальным итогом детективного поиска самости: «Кто знает? Может, в конце концов, мы ... только капельки влаги, липкая сырость, которую не удаётся стереть рукой с запотевшего окна» (П. Модриано).

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

Современный детектив, таким образом, не просто несёт 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.

Примечания

- ¹ Можейко М. А. *Метафизика отсутствия // Постмодернизм*. Энциклопедия. Мн.: Интерпрессервис, Книжный дом, 2001. С. 463–464.
- ² Джеймисон Ф. *Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма // В кн.: Философия эпохи постмодерна*. Мн.: Красико-принт, 1996. С. 133.
- ³ Лиотар Ж.-Ф. *Постмодернистское состояние: доклад о знании // В кн.: Философия эпохи постмодерна*. Мн.: Красико-принт, 1996. С. 140–158.
- ⁴ Lemert C. *Postmodernism is not What You Think*. L., Oxford: Clarendon Press, 1997. P. 54–69.
- ⁵ Gellner E. *Postmodernism, Reason & Religion*. L.: Penguin, 1992. P. 34–35.
- ⁶ См.: Фуко М. *Воля к истине: по ту сторону знания, власти и сексуальности*. М.: Касталь, 1996.