**СОЦИОКУЛЬТУРНЫЕ ИСТОКИ ЖАНРА ДЕТЕКТИВА**

Н.В. Бугорская (Военная академия материально-технического обеспечения им. генерала армии А.В. Хрулёва)

В настоящей работе предпринята попытка продемонстрировать изоморфизм научного и художественного мышления в генезисе детективного жанра. Вопрос о возникновении жанров рассматривается в основном как «внутреннее дело» литературного процесса в терминах взаимодействия традиции и новаторства в контексте смены литературно-художественных систем. Целью данной работы является стремление расширить рамки обсуждения проблемы происхождения жанров, рассматривая этот процесс в контексте функционирования общекультурных идей. Предметом рассмотрения является жанр классического детектива. Гипотеза исследования состоит в предположении о том, что жанр детектива производен от сциентистского мировоззрения, сформировавшегося на базе позитивистской философии.

Традиционно начало детективного жанра связывают с именем Эдгара По и созданными им в промежутке между 1840 – 1845 гг. пятью новеллами. Однако классическую фазу в становлении жанра относят к концу ХIХ – первой половине ХХ века. В истории философии период с 40-х годов ХIХ по 40-е годы ХХ века можно назвать веком позитивизма, последний же считается ранней исторической формой философии науки, но распространившейся за пределы как философии, так и науки, для обозначенного периода, по сути, являет собой философию культуры и интеллектуальную моду. Расцвет позитивизма приходится на вторую половину ХIХ – первую треть ХХ века – время жизни Артура Конан Дойля (1859 – 1930 гг.) и время становления творческой манеры двух других авторов: Агаты Кристи (1890 – 1976 гг.) и Рекса Стаута (1886 – 1975 гг.), чьи тексты послужили материалом данного исследования.

Идейной доминантой позитивистского мировоззрения является апология научного знания, воплощенная в идее познаваемости мира путем научного метода, в отказе от поиска конечной (метафизической) сущности вещей, специализации знания и его практической полезности. Эти характерные черты нового мышления нашли свое воплощение в поэтике детектива. Иначе говоря, поэтика детектива производна от научных ценностей и постулатов.

**Сюжет.**  Исходным посылом научного мировоззрения является представление о познаваемости мира, в противном случае деятельность ученого не имеет смысла и не заслуживает того уважения, на которое он претендует. Познаваемость мира на уровне поэтики детектива представлена характерным сюжетным поворотом: это обязательное раскрытие преступления, без чего, как признают все исследователи, детектив теряет свое типологическое жанрообразующее свойство. Причем познаваемость эта особого рода – она имеет черты научного метода. Анализируя структуру сюжета, Р. Остин Фримен выделяет четыре компонента: 1) постановка проблемы; 2) появление данных, необходимых для ее решения («улик»); 3) обнаружение истины, то есть завершения расследования детективом и обнародование своего вывода; 4) объяснение, каким путем расследователь пришел к такому выводу, его логическое обоснование [1, с. 31]. Эта структура сюжета воспроизводит структуру познавательного акта, которая, в свою очередь, являет собой не что иное, как основные этапы реализации гипотетико-дедуктивного метода.

**Система героев.** Знаменитые детективы (Шерлок Холмс, Эркюль Пуаро, мисс Марпл, Ниро Вульф) – исключительно частные лица, из них только Пуаро бывший полицейский. Государство и закон выступают лишь вспомогательным инструментом, доказательством общественной полезности последствий основного интеллектуального акта – раскрытия преступления. Государство в этом вопросе находится как бы «на подхвате». Именно роль «подхвата» играют у великих детективов их «государственные двойники» – инспектор Лестрейд для Шерлока Холмса, старший инспектор Джепп для Пуаро, инспектор Кремер для Ниро Вульфа, великие сыщики призывают их для того, чтобы передать им преступника или чтобы использовать материальные ресурсы и преимущества власти в розыскном деле. Нет смысла разводить функции поиска преступника и предания его для наказания, распределяя их между разными персонажами, если только это не мотивировано стремлением отделить интеллектуальное действие от практического эффекта. Однако сервильная функция государственных служителей закона не единственная причина появления этих персонажей. Лестрейд, Джепп, Кремер имеют и другую нагрузку в структуре сюжета, которую они несут наряду с более симпатичными героями – компаньонами великих детективов: доктором Ватсоном, капитаном Гастингсом, Арчи Гудвином. Несомненно, верно то, что структурная роль этих симпатичных двойников исключительно велика: они организуют нарратив, выступают рассказчиками. Но при этом главный смысл такой диспозиции состоит в том, чтобы «создавать фон для гения». Эта оппозитивность сверхинтеллекта и обывательского здравомыслия.

Представляется, что в детективе мы имеем дело с героем-интеллектуалом, ученым. Интеллект – это главное свойство знаменитых сыщиков. Можно сказать, что данные герои являются воплощением чистого разума, гипертрофированного интеллекта, что становится особенно очевидным на фоне их «подавленной» телесности (физическая форма героев не соответствует силе их разума). Если у А. Конан-Дойля Шерлок Холмс еще являет собой гармонию физического и интеллектуального, то у А. Кристи и Р. Стаута признак физической мощи интеллектуальных героев нейтрализован: носителем разума является пожилая женщина мисс Марпл, неспортивный Пуаро, толстяк Ниро Вульф. Но «чистый разум» – это не только превосходный интеллект, но и «очищенность» от человеческих эмоций, в особенности тех, которые традиционно являются предметом литературы и двигателем сюжета, – от любви. И если автор детектива отступает от этого правила, то, по мнению многих, это не идет на пользу детективной истории и знаменитым сыщикам, «которые, вместо того чтобы делать свое детективное дело, вдруг начинают волочиться за хорошенькими девушками» [2, с. 71]. Наличие чувств, как справедливо замечает Д. Сейерс, мешает развитию детективного сюжета [2, с. 70]. Впрочем, «немного любви» не помешает любой истории, однако право влюбляться или «волочиться за хорошенькими девушками» принадлежит исключительно «обычным героям»: доктору Ватсону, влюбчивому капитану Гастингсу, сердцееду и знатоку женской психологи Арчи Гудвину.

При этом герой – великий детектив отнюдь не идеальный герой. Для идеального героя он подчас слишком комичен и не лишен человеческих недостатков: Шерлок Холмс не знает элементарных вещей, удивляясь тому, что земля движется вокруг солнца, а не наоборот; Пуаро фатоват, местами самодоволен; мисс Марпл хотя и рисуется как почтенная английская леди, но для последней слишком любопытна; Ниро Вульф – невообразимый гурман, панически боится автомобилей, по ночам же предпочитает не путешествовать, а спать, облачившись в желтую пижаму – неизменный предмет иронии его компаньона Арчи Гудвина. Идеализации героев препятствует и их эксцентричность, вполне укладывающаяся в схематику образа чудака-ученого, человека не от мира сего, род занятий которого искупает его ограниченность. Любопытно, что эксцентричность героя возрастает по мере того, как гипертрофируется его интеллект. По-видимому, эксцентричность – это некий компенсаторный механизм, которым уравновешивается образ, охраняя его от схематизма. Это нечто человеческое, уязвимое, личное: У Шерлока Холмса – игра на скрипке, у Ниро Вульфа – увлечение орхидеями и изысканное гурманство.

 Подводя итог сказанному, заметим, что тот или иной тип текста, безусловно, не возникает на пустом месте и преемственность литературной традиции нельзя сбросить со счетов, но не является ли эта традиция лишь случайной почвой для взращивания нового жанра? Представляется, что жанр детектива вообще индифферентен к привычной литературоведческой систематике и не может быть определен в терминах романтизма или реализма, равно как и другого известного художественного метода.

1. Остин Фримен, Р. Искусство детектива / Как сделать детектив. – М., 1990. – С. 28 – 37.

2. Сейерс, Д. Предисловие к детективной антологии / Как сделать детектив. – М.: 1990. – С. 42 – 76.