

Питання теоретичні

Владислав Просцевічус

УДК 82-312.4

ПРИРОДА ДЕТЕКТИВНОГО ОПОВІДАННЯ

У статті йдеться про фундаментальний закон естетичної трансформації в детективі. Естетична трансформація визначається як подвійна подія становлення етичного імперативу та інтелектуальної інновації. Вирішальню подією як створення, так і сприйняття детективної історії виступає народження доказу. Згідно з автором подвійне відчуження як від формального закону, так і від неформального правила уможливорює вільний та продуктивний рух сищика. Звернено увагу на феномен сіквелу як органічної особливості детективного жанру.

Ключові слова: детектив, доказ, закон, етичний імператив, інновація, сіквел.

Vladislav Prostsevichus. The nature of the detective short story

The article considers the detective short story as a particular case of the fundamental law of aesthetic transformation. Under "aesthetic transformation" the author understands an event of formation of the ethical imperative and an intellectual innovation. As a crucial event in both the creation and the perception of a detective short story, the author posits the birth of a clue. It is the estrangement from both a formal law and an informal rule that makes possible a free productive motion fulfilled by a detective. Special attention is also paid to the phenomenon of sequel as an organic feature of detective discourse.

Key words: detective, clue, law, ethical imperative, innovation, sequel.

*Пригоди людської душі дивніші за пригоди тіла, а розкривати людську
чесноти важче і цікавіше, ніж розкривати злочини
Честертон*

Мало хто з романістів залишив нам змістовні нотатки про поетику роману. Частіше в їхніх листах і бесідах віднаходимо скептичні натяки на безсилля теорії перед стихією уяви. Інакше з детективом. Роздуми про його природу висловлювали багато представників цього жанру. Детектив – спокуса і для теоретика. Його підпорядкованість жорсткій схемі інтуїтивно виразна для читача. Справжні шедеври серед детективів малочисленні та обмежені за обсягом, переважно це новели. В узагальненому вигляді правила жанру піддаються розділенню на два рівновеликих масиви: один з них формується під знаком превалювання етичного начала в детективі, другий поповнюється все новими аргументами, які апелюють до інтелектуальної складової. У процесі викладу власної концепції, ми враховуватимемо сильні сторони обох підходів.

Етико-юридична домінанта спирається на припущення про потреби розвиненого почуття законності у відповідних прикладах-ілюстраціях, що демонструють невідворотність покарання для порушника. Між тим міркування, згідно з яким зміст детективу зводиться до відновлення справедливості за допомогою виняткової інтелектуальної майстерності відповідного "спеціаліста", виходить з помилкового бажання розуму відновлювати справедливість. Чи не в цьому секрет недалекості канонічної пари Лестрейд / Уотсон, що відтворюється ледь не в кожному путящому детективі іноді відкрито, частіше завуальовано, але

від того вона (пара) не втрачає своєї композиційної затребуваності? Зауважимо, що вони, зазвичай, ніколи не з'являються поодиночі. Потрібні обидва! Чому? Система персонажів у детективі виступає, мабуть, найвиразнішим сигналом продуктивної схематичності, що неусвідомлено очікувана досвідченим читачем і водночас диктує автору невблаганні закони жанру.

Як добре відомо, торжество справедливості не завжди збігається з торжеством закону. Іншими словами, формальний (писаний) закон занадто часто конфліктує із законом неписаним, що живиться, по-перше, загальнолюдським інстинктом справедливості, а по-друге – авторитетним негласним кодексом певної спільноти. Уїст Оден влучно зазначив: “Детективна історія вимагає вузької спільноти, щоб виключити можливість втручання ззовні, яке б залишило спільноту невинною; зв'язки в межах такої спільноти повинні бути тісними, що унеможлиблює невинність будь-якого індивіда. Таким вимогам відповідає: а) група близьких родичів (Різдво у сільському маєтку); б) тісно пов'язана географічна група (патріархальне село); в) професійна співдружність (театральна трупа); г) група, ізольована в нейтральному місці (пульман)” [4, 15].

Трохи вище, в описі особистих переваг, У. Оден додає до цього таку вимогу: “Історія повинна відповідати деяким формулам: для мене дуже важко, наприклад, читати детектив, якщо дія розгортається не в сільській Англії” [4, 16].

Чому У. Одена настільки важливим чинником здається середовище, у межах якого відбувається злочин, чому для нього проблемно читати детектив, якщо дія відбувається не в сільській Англії? Наукове підтвердження ґрунтовності цієї інтуїтивної зауваги, яке повертає нас до опозиції Лестрейд / Уотсон, міститься у старому юридичному трактаті: “Тоді, як майже в усіх країнах користуються законами і писаним правом, тільки в одній Англії діє неписане право і звичай. Саме в цій країні право виникло з неписаного (звичаю), що отримало загальне схвалення внаслідок застосування... В Англії існує також багато різних звичаїв, відповідних різним місцевостям (країни), бо англійці володіють за звичаєм багатьма правами, яких вони не мають за законом; так в різних графствах, міських громадах, бургах і селах постійно повинні проводитися розслідування про те, який звичай цієї місцевості і як цей звичай дотримується тими (людьми), які на нього посилаються” [6, 143-146].

Саме в Англії, як бачимо, і саме, можна думати, у сільській, життя протікає між двох законодоцільних берегів. І саме в Англії з'являється і стрімко набуває популярності класичний детектив.

Лестрейд і Уотсон репрезентують у світі шерлокіани закони писаний і неписаний відповідно. Горезвісна недалекість обох пояснюється, можна сказати, відомою абстрагованістю їхніх образів: будь-який вияв розуму в розслідуванні зруйнував би чітку опозицію, яку їм доручено становити. Зі зрозумілих причин характер цього доручення особисто їм невідомий, оскільки протиріччя між їх поручителями, законом і справедливістю, також подане опосередковано: наприклад, Лестрейд начисто позбавлений уяви, тоді як Уотсон має її в надлишку.

Отже, Лестрейд – законник, і, до речі, витоки його дивакуватих версій криються в тотальній рівності перед законом, яку він культивує: Лестрейд готовий запідозрити кого завгодно, він не має ніяких внутрішніх перешкод щодо обвинувачення, у надії відшукати мотиви пізніше, зате, знову ж таки, надлишок таких перешкод в Уотсона. Існує багато спроб захистити його від закидів на “дурниці”, що виглядає дивно, бо свідчень цих “дурниць” в оповіданнях про Холмса практично немає. Що стосується, скажімо, непрозірливості добродушного доктора, то найчастіше вона легко пояснюється

його піддатливістю на пом'якшуючі обставини: Уотсон – апологет неписаної законності.

Закон як такий, і писаний, і неписаний, не знає зовнішніх перешкод, що можуть обмежити його застосування. Закон писаний може вступити в конфлікт тільки із законом же неписаним. Початкову напругу детективного конфлікту можна в такому ракурсі трактувати як напругу між спонтанною жагою справедливості, згідно з неписаним законом, і відносним (тимчасовим) безсиллям закону писаного. За такого підходу формується уявлення про переважно етичний зміст детективу (перемога добра над злом, закону над злою волею тощо). Звичайне вирішення цього конфлікту припускає твердження одного з типів законності як пріоритетного в тій чи тій ситуації. Саме так і відбувається у тривіальному детективі. Багато хто пояснює читацьку затребуваність детективу саме етико-юридичними особливостями. Кожен момент існування етично осудної істоти проектується одночасно на два екрани: на одному кожен її вчинок проступає як співвіднесений більш-менш повно з писаним юридичним регламентом, на другому – з неписаним і неюридичним. Відповідність писаному регламентові має більшу цінність в очах суспільства, а відповідність неписаному – охочіше схвалюється спільнотою. Цікаве зауваження Дороті Сейерс пояснює останнє міркування: “Можна припустити: хоча історії про злочини користувалися успіхом завжди, детектив як жанр міг здобути популярність тільки тоді, коли громадські симпатії цілком опиняються на боці закону й порядку. Цікаво, що в ранній літературі про злочини існує виразна тенденція захоплюватися спритністю і розумом злочинця! Це цілком закономірно, якщо закон деспотичний і суворий, до того ж суворий не виправдано” [2, 45]. У кількох оповіданнях про Шерлока Холмса справа закінчується тим, що Холмс поступається неписаним законом на шкоду юридичному педантизму, наприклад, у “Блакитному карбункулі”. Значно більше подібних прикладів дає нам патер Браун з оповідань Честертона. Однак ясно, що такі розв'язки, генетично простуючи до споконвічного детективного конфлікту, не можуть враховуватися при аналізі власне детективної природи оповідання: у цій частині детектив перетворюється на соціально-філософську критику, завдання якої, як мінімум, позначити перспективу недосяжного, але бажаного примирення інтересів суспільства і будь-якої мислимої спільноти, що уможлиблює примирення писаного і неписаного законів. Утім стикаємося із цікавим парадоксом: саме це завдання соціальної критики вирішує детектив. Серцевину детективу утворює ситуація, що зумовлює абсолютно однакову реакцію обох законів – умисне вбивство: “Існує три класи злочинів: а) злочини проти Бога і ближнього або ближніх; б) злочини проти Бога і суспільства; в) злочини проти Бога. (Всі злочини, природно, відбуваються проти самого себе). Вбивство може бути віднесене тільки до класу “б” [4, 18].

У. Оден наполягає на жанровій релевантності злочину лише проти Бога і ближнього – вбивства. Цей вибір пояснюється тим, що тільки в події умисного вбивства, часто незалежно від типу спільноти, історичної або соціальної, збігається порушення закону писаного й неписаного. Убивство закладене у фундамент канону: “Злочином майже завжди тут є вбивство – це абсолютний злочин, оскільки жертву не можна воскресити, а вбивця не може виправити свою провину” [7, 19].

“Так званий зразковий детектив – незалежно від того, виступає його герой від імені влади або ж веде справу приватно – майже завжди будується за певною схемою. Спочатку автор створює список дійових осіб і розміщує його, щоб не перевантажувати пам'ять читача на зворотній сторінці титульного аркуша. У першому розділі відбувається вбивство” [2, 104].

“Теорія детективного роману, який розповідає про розкриття злочину дедуктивним методом, вельми проста. Убито людину, проводиться розслідування, підозра падає на цілу низку осіб – злочинця викривають і примушують відповісти за свій злочин” [2, 127].

“Убивство унікальне, оскільки усуває постраждалий бік так, що суспільство змушене посісти місце жертви і від її імені вимагати відплати або дарувати прощення; це єдиний злочин, що прямо торкається інтересів суспільства” [4, 18].

Акцент на вбивстві як ядерному фабульному компоненті проблематизує інтелектуальну доміную жанру; у центрі уваги опиняється процес розгадування таємниці злочину. Справді, чому настільки важливий зміст злочину, якщо основний інтерес, як вважають прихильники цієї лінії, зосереджений на ході розслідування як інтелектуальній інтризі?

У деяких випадках значущість цієї доміную досягає чи не екзотичної інтенсивності: “Далеко не всі детективи містять у сюжеті злочин. Наприклад, у збірнику “Записки про Шерлока Холмса” з вісімнадцяти оповідань, що, безумовно, усі належать до жанру детективу, у п’яти оповіданнях (тобто більш, ніж у чверті) немає злочинів. Тому доводиться зробити висновок, що наявність злочину не може розглядатися як обов’язкова і тим більше відмінна ознака детективу... Єдиний спосіб вирізнити детектив із цієї маси добутків – це запитати: “Чи існує тут загадка? Що залишиться від сюжету, якщо забрати загадку або дати розгадку на першій же сторінці?” Якщо загадки немає або вона не грає вирішальної ролі в сюжеті, цей твір – не детектив” [1, 24]. Але чи не знімається зміст цього аргументу цілком раціональним припущенням, що не всі оповідання про Холмса детективи? Ми зосередимося на твердженні, що справжній детектив – це завжди історія розкриття вбивства.

Усі твори цього жанру, як відомо, поділяються на три типи залежно від того, яке питання виявляється на першому плані: хто вбив? чому вбив? як убив? Після прочитання будь-якого “нормального” детективу читач, звичайно, отримує всі відповіді. Власне кажучи, твори цього жанру відрізняються один від одного тільки порядком, в якому розв’язуються обставини центральної події. Читачі детективів знають безліч прикладів, коли ім’я вбивці стає відомим набагато раніше фіналу. Іноді це входить до задуму автора, але часто читач здогадується й сам; іноді відразу зрозумілий мотив, наприклад, величезний спадок, але важко здогадатися, хто найближчий спадкоємець; іноді відомо і те, і те, але читач натрапляє на варіант знаменитої проблеми вбивства в замкненій зсередини кімнаті. Загалом можна констатувати, що розподіл детективів на три типи штучний і нічого не додає до розуміння природи жанру: у кожному випадку на перший план виходить вирішення трьох завдань у певному порядку, і аргументація прихильників інтелектуальної версії подається як непохитна. Останнім бастионом на шляху цієї версії до триумфу виступають детективи, у котрих усі три елементи відразу відомі читачеві / глядачеві. Класичний приклад – американський серіал “Коломбо”. Френк Коломбо розслідує тільки вбивства, і в кожному випадку, за одиничними винятками, ім’я вбивці, мотив і спосіб відомі від початку.

Безсумнівно, детективна природа цих фільмів (а також оповідань Р. Фрімена) ставить нас перед дилемою або просто відкинути низку творів, домовившись із вузьким колом теоретиків, що це не детективи, або спробувати виявити інваріантний подієвий і, відповідно, рецептивний компонент, властивий будь-якому твору, що зараховується до детективів читачем, який керується власним читацьким досвідом.

Тоді ми повинні відштовхуватися від того, що ні юридично-етична, ні інтелектуальна складові детективної оповіді не можуть претендувати на

жанроутворюючий статус, ні торжество справедливості (закону) чи гострого розуму над злим умислом, ані блискуча здогадка не обіцяють читачеві / глядачеві того специфічного задоволення, яке він звик знаходити в детективі. Утім детектив причетний до обох традиційних модусів. Зіставимо дві формули, кожна з яких абсолютизує один із модусів детективного афекту.

У. Оден підсумовує, що “фантазія, котра живиться детективною історією, це фантазія про набуття райської невинності, коли любов була любов’ю, а не законом” [4, 19]. Як бачимо, у його визначенні абсолютно відсутній навіть натяк на таємницю, розгадку та ін., чого не скажеш про відомий афоризм Честертонна: “Детективна історія вирізняється від усіх інших тим, що читач радіє, коли пошиється в дурні” [див.: 5].

Спорідненість обох визначень явна, в обох випадках ідеться про блаженство невинності / невідання. У. Оден інкримінує детективу здатність переносити читача у світ, де вина просто неможлива, а Г. Честертон описує той світ і стан, коли ще неможлива таємниця.

Продовжимо аналогію: “І відкрилися очі у них обох, і пізнали, що нагі, і зшили вони фігове листя, і зробили опаски. І почули голос Господа Бога, що ходить раєм під час прохолоди дня; І сховався Адам і його жінка від Господа Бога серед дерев раю. І закликав Господь Бог до Адама, і сказав: “Де ти?”. Він сказав: “Почув я Твій голос у раю і злякався, бо нагий, і сховався”. І сказав Господь: “Хто сказав тобі, що ти нагий? Чи не їв ти від дерева, з якого Я заборонив тобі їсти?” (Буття 3: 7-11).

Втрата едемського блаженства збігається з появою знання. Зіставлення двох сентенцій, абстрактно-етичної за Оденем і абстрактно-інтелектуальної за Честертонном, дає перспективу вирішення питання прямого зв’язку етичного ексцесу (порушення заборони Адамом) та інтелектуальної інновації (виявлення Адамом своєї наготи).

Отже, відкриття таємниці злочину, тобто поява нового знання, і становить головну подію детективу. Але повернення до Едему припускає відтворення невинності, стану людської природи до набуття знання. Подія, що передує розкриттю імені вбивці, мотиву, способу та ін., містить ключ до вирішення проблеми.

Звернімо увагу на деталь біблійного епізоду. У ньому йдеться, по суті, про перший злочин в історії людства. (Це не вбивство тільки тому, що світ, в якому воно можливе, тільки що з’явився). Ми знаємо мотив (диявольська спокуса “стати як боги”) та всі нюанси цієї події. Найефектнішим моментом розповіді про гріхопадіння можна вважати той, де Бог викриває Адама. Це викриття відбувається відповідно до найсуворіших правил класичного детективу. Бог доходить висновку, базуючись не на інсайдерській інформації про витівки диявола, а на факті збентеження Адама власною наготою, яка раптово йому відкрилася. Відтоді у світі нічого не змінилося, не додалося і не віднялося – Адам був нагий, але не знав про це, його збентеження перед Богом спонтанне, адже він ще не усвідомив відмінності між знанням і незнанням, точніше, ще не встиг звикнути до цього. Порушення заборони “відкриває” йому очі, і за результатами цього “прозріння”, з реакції самого Адама Бог дізнається про скоєний злочин. Разом із питанням Бога до Адама у світ входить не нове знання, а знання як таке: з’являється щось, про що можна дізнатися, щось поки невідоме. Ця поки-не-впізнана подія – порушення Божої заборони. Тільки це порушення і вводить у світ знання, тобто невідоме. Аргументи Одена й Честертонна тут сходяться, як і в убивстві порушення писаного і неписаного закону. Оден припускає радість невинності, а Честертон – радість невідання. Як біблійна розповідь вказує на спільний корінь провини і знання, так і детектив відтворює ситуацію їх чистого, вихідного розрізнення.

Народження доказу – ось основна подія детективного оповідання. Важливо дізнатися, як саме сищик виявив доказ, котрий зазвичай перебуває в полі зору всіх діючих осіб протягом усього оповідання. Жоден читач не відкладе книжку, поки радісно не здивується своїй “сліпоті”, навіть якщо знає, хто, як і чому вбив жертву. І, навпаки, дізнавшись (здогадавшись), що стане головним доказом, навряд чи збереже настільки ж стійкий інтерес до мотивів та ін.

Доказ як подія детективної оповіді досліджений значно менше, ніж інші “елементи структури”. Твердження про те, що ключ до розгадки повинен перебувати перед очима читача, бажано на тій самій “відстані”, що й перед детективом та його колегами, багаторазово озвучувалися детектологами. Але зміст самого народження доказу, питання його перетворення або, точніше, передійснення світу не обговорювалося.

За нашим переконанням, власне детективний читацький досвід витягується в момент народження доказу. Наведення теоретичного фокусу на цю подію має ту методологічну перевагу, що скасовує кордон між детективними запитаннями: хто вбив? чому вбив? як убив? Подія доказу кладе початок викриттю, незалежно від того, якого етапу розслідування це викриття стосується. Подія народження доказу анітрошки не страждає від того, що ми, наприклад, уже знаємо ім'я вбивці. І до змісту цієї події нічого не додається, якщо після нього ми дізнаємося це ім'я. Власне кажучи, горезвісна “розгадка таємниці” цілком зводиться до народження доказу. Саме перетворення пересічної деталі розповіді на вирішальний пункт інтриги інспірує в читачеві видих звільнення: “То ось воно як!”. Усі правила детективу покликані охороняти емоційну чистоту моменту народження доказу. Саме ця подія приносить читачеві безкорисливу насолоду, що не має ніякого стосунку до почуття інтелектуальної чи моральної переваги над кимось.

Для того, щоб поставити під сумнів традиційні підходи до детективу, цілком достатньо згадати відоме “душевне нездоров'я” гіпотез, згідно з якими почуття саме розумової переваги, наприклад, над Лестрейдом чи Гастингсом – приваблюючий для читача чинник. Зрозуміло, що докази бувають різноманітні, але складання їх типології не входить до завдань цієї статті. Обмежимося докладним розбором лише одного епізоду із серіалу про лейтенанта Коломбо. Цей серіал майже суцільно складається з історій у стилі оповідань Р. Фрімена: по-перше, ім'я, мотив і спосіб відомі глядачеві від самого початку, а по-друге, неодмінна умова, згідно з якою доказ повинен бути на видноті для всіх, і в кіно, зі зрозумілих причин, це виконується буквально.

Розглянемо фільм “Вбивство за книгою”, зміст його такий: творчий тандем двох письменників-детективістів опиняється на межі розпаду, оскільки з'ясовується, що один зі співавторів паразитував на другому, не маючи літературних здібностей. Бажаючи отримати страховки й життя на гонорари, співавтор-нездара вбиває товариша, заманивши його у свій заміський будинок. Момент, що нас цікавить, пов'язаний з епізодом, в якому вбивця підкидає труп до порога власного будинку, інсценуючи залякування зловмисників, які нібито задумали помсту обом письменникам. Убивця заходить до будинку і, набравши 911, щоб повідомити про “вбивство”, машинально переглядає свіжу пошту. Прибуває наряд поліції і лейтенант Коломбо. Поговоривши з “потерпілим” і вже збираючись іти, Коломбо у властивій йому манері схаменувся і, звернувши увагу на роздруковані рахунки, поцікавився, як могло статися, що страшна знахідка не завадила господареві перевірити пошту? Отримавши традиційну в таких випадках відповідь про шок, лейтенант іде, залишивши свого співрозмовника в повному усвідомленні невідворотного провалу.

Своєрідність цієї ситуації в тому, що глядач, власне кажучи, не потребує доказів, бо він знає, хто вбивця. Його інтерес у тому, як про це дізнається

Коломбо. Однак подія народження доказу не стає від цього біднішою за змістом. Спостереження Коломбо так само загрожує радістю раптового осяяння для глядача: воно повністю несподіване. Цікаво, чому глядач не може зазвичай спрогнозувати висновки Коломбо, хоча таких моментів багато в серіалі, у цьому його “сіль”?

Погляньмо на епізод із двох ракурсів – глядача й персонажа. Глядач знає, хто вбивця. Його ставлення до вбивці, можна думати, однозначно негативне, як до порушника писаного закону. У цьому контексті байдужість вбивці до смерті друга, що зовні виявляється в розборі пошти, становить порушення закону неписаного. Реакція глядача, тобто засудження порушника писаного закону, поглинає реакцію на порушення закону неписаного (який “вимагає” пережити відповідні почуття в разі смерті близької людини).

Тепер поглянемо на той самий епізод очима Коломбо, точніше, людини, яка поки що не знає, що перед нею вбивця. Він бачить розібрану пошту, робить машинальний висновок, що виявлення трупа і розбір пошти – події, що збігаються в часі. Якою має бути безпосередня реакція нормальної свідомості? Тут важлива передбачувана черговість емоцій / реакцій. Ураховуючи всі аналітичні ризики, припустимо, що першим варто очікувати етичне здивування / осуд при спостереженні явного порушення неписаного закону, тобто морального правила. Відсутність смутку щодо смерті родича в життєвій повсякденності неможлива. У епізоді з Коломбо доводиться припустити, що, обираючи між етично цинічним виправданням цього вчинку і виявленням логічного протиріччя в поведінці людини, яка його здійснює, детектив обирає останнє.

Ми припустили, що Коломбо не знає, що перед ним убивця. Але будь-який знавець серіалу заперечить не без підстав, що його кумир бачить вбивцю з першого погляду, а цей епізод – не перша зустріч Коломбо з убивцею. Отже, ми повинні врахувати й цей варіант. Припустимо, Коломбо впевнений у тому, що вбивця – співавтор і друг жертви. Тоді його позиція збігається з позицією глядача. Для того, щоб побачити доказ, тобто сформулювати доказове питання, він повинен опинитися здатним до внутрішнього розрізнення засудження з позиції формального закону. Саме в цей момент купка паперу перетворюється на доказ; і саме в цьому місці глядач / читач відчуває радість, про яку писав Честертон: від того, що “пошився в дурні”.

Причиною виявлення логічного протиріччя, що приводить потім до встановлення доказу, тобто ключа до розгадки злочинного задуму, варто вважати не гостру спостережливість або нестандартні розумові здібності, а здатність відмовитися від інерції рутинної моралі. Коломбо виявляється в певний момент суб'єктом неосудження і невинуватості з позиції рутинної моралі одночасно.

У розглянутому випадку, коли глядач спостерігає ганебну, згідно з неписаним законом, поведінку вже-злочинця (щодо закону писаного), глядач не здатен внутрішньо розрізнити межі подвійного засудження, точніше, осуд порушника неписаного закону поглинутий зрозумілим і сильним пафосом осуду вбивці. Глядач не бачить порушення неписаного закону, тому що йому не потрібні докази, що засвідчують порушення закону писаного.

Питання про логічний зв'язок між трупом на порозі та холоднокрівністю господаря будинку передбачає ануляцію засудження з погляду неписаного закону; логічна проблематичність цього зв'язку – зворотний бік абсолютної прозорості її етичної підоснови. Від сищика вимагається зусилля для подолання інерції душевного життя: по-перше, стихійного поставлення пріоритетності неписаному закону і, по-друге, він повинен відчути екзистенційну паузу, що

має випередити засудження / виправдання вчинку з погляду неписаного закону. Цей закон сприймається не ззовні, як формально-юридичний, він вроджений, засвоєний з інтимного досвіду. Зусилля очуднення щодо нього вимагає відчаю: досвідом паузи очуднення може скористатися не найдобріший лейтенант Коломбо, а... професор Моріарті.

За межами інтуїтивно виразної опозиції закон / справедливість, яку відображають у детективі, як пам'ятаємо, Лестрейд й Уотсон, засновується опозиція свободи / свавілля, яку репрезентують Холмс і професор Моріарті. У персонажній опозиції другого порядку Холмс / Моріарті, персоніфікується доморальний, докогнітивний зміст людської активності. Гранична ексцентричність таких персонажів обумовлена їх близькістю до меж правдоподібності, що виявляється зазвичай у разючих здібностях тощо. Класичні приклади таких пар – Холмс / Моріарті, патер Браун / Фламбо.

Зусилля, що здійснюється Коломбо / Холмсом / Пуаро / патером Брауном, справді ексцентричне, й автори інстинктивно та безпомилково змагаються у вигадуванні дивацтв для своїх головних героїв, приватних детективів. Зауважмо, що вже початкові дані для кожного із цих героїв виявляють знаменну спільність: зазвичай це одинаки; вони або не мають нічого спільного з поліцією взагалі, або відставники, пенсіонери тощо. Звісно, бувають найрізноманітніші комбінації неодмінних характеристик, але за умови, що маємо справу з майстром жанру. Ми завжди вгадаємо у сварливій дружині знайомі риси Лестрейда, а в недотепі-сержанті – доктора Уотсона. Жодна конкретна географічно-історична прив'язка не важлива для детективу, як не важливі гендерні та будь-які інші специфікації персонажів: затребуваними так чи так актуалізованими будуть чотири рольові інстанції, які персоніфікують чотири центри напруги в полі колізії писаної і неписаної законності. Ця колізія в перетвореній формі становить первинну колізію етичного та когнітивного (інтелектуального).

Поява доказу, подія перетворення етичного в інтелектуальне (когнітивне) – ось що зачіпає нас у детективі. Ні власне етична емоція, як-от зміна ставлення до одного з персонажів, ні інтелектуальне осяяння, наприклад, зведення багатьох деталей в одне зв'язне ціле (як у тестах на IQ), не вичерпують детективний сюжет та й не мають до нього прямого стосунку.

Перетворення етичного в когнітивне – зовсім не специфічний детективний ексцес, це єдиний спосіб пояснити появу нової думки в межах культури, яка зазнала багато крахів у спробах обчислити розум: "Всього мислення недостатньо для думки", – писав Гете. Аналіз у певному розумінні одіозного жанру відкриває можливість нового осмислення устрою справжнього роману.

Отже, детектив – арена зіткнення когнітивного та етичного, що набувають конкретних форм конфлікту писаного і неписаного законів. Несуперечливий збіг етичного та інтелектуального, первинно бажаний, але неможливий в життєво-позитивній формі, у детективі отримує втілення в життєво-негативній формі – убивстві, оскільки обидві законності збігаються в засудженні вбивства. Розкриття вбивства – процес розрізнення етичного та інтелектуального. Подія розкриття вбивства припускає формування специфічної системи персонажів, у компонентах якої подані різні типи взаємин етичного та інтелектуального.

Перша опозиція системи детективних персонажів (Лестрейд / Уотсон) тримається на суміші етичного та інтелектуального в певній пропорції: перевага інтелектуального – Лестрейд, етичного – Уотсон. У межах другої опозиції (Холмс / Моріарті) індукується енергія абсолютного розрізнення цих модусів: із зосередженням етичного на стороні Холмса та інтелектуального на стороні Моріарті. Усі чотири персонажні інстанції абсолютно необхідні в детективному

оповіданні, оскільки тільки така конфігурація вичерпує репертуар сполучень етичного та когнітивного в конфлікті закону і справедливості, тобто у власне детективному конфлікті.

Кульмінація детективу – народження доказу. У події викриття доказу відбувається повне перетворення етичного в когнітивне (інтелектуальне); рецептивний досвід такого перетворення рівносильний досвіду повного (абсолютного) розрізнення етичного та інтелектуального. Цей досвід власне естетичний, реалізується в межах специфічної детективної колізії писаного і неписаного законів.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Вольский Н.* Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. – Новосибирск, 2006.
2. *Как сделать детектив* / Пер. с англ., франц., нем., исп. – М., Радуга, 1990. – 320 с.
3. *Хрестоматия* памятников феодального государства и права стран Европы. – М., 1961. – С. 143-146.
4. *Auden W.H.* The Guilty Vicarage / Detective Fiction. A Collection of Critical Essays. Ed. R.I. Winks. Prentice-Hall, Inc., Englewood Cliffs, New Jersey, 1980 – p. 15-24.
5. *Chesterton G.K.* Illustrated London News. – October, 25. – 1930.
6. *Frey J.N.* How to Write a Damn Good Mystery: A Practical Step-by-Step Guide from Inspiration to Finished Manuscript. – Macmillan, 2007.
7. *Grant-Adamson L.* Jak napisac powiesc kryminalna / 1996 Wydawnictwo Literackie, 1999. – 119 s.
8. *Knight S.* Crime Fiction, 1800–2000: Detection, Death, Diversity. – Palgrave Macmillan, 2004.

Отримано 24 вересня 2014 р.

м. Маріуполь

