

Федеральное государственное автономное образовательное учреждение
высшего образования «Национальный исследовательский Нижегородский
государственный университет им. Н.И. Лобачевского»

На правах рукописи

Бельский Игорь Олегович

**Репрезентации реальности во французской детективной литературе
второй половины XX– начала XXI вв.**

Специальность 5.9.2. Литературы народов мира

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук, профессор
Новикова Вера Григорьевна

Нижний Новгород – 2024

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	3
ГЛАВА 1. Теория и история детектива.....	21
1.1. Формирование жанровой модели детектива.....	21
1.2. Формирование жанра детектива в контексте социального реализма Франции (XIX – первая половина XX вв.).....	39
ГЛАВА 2. Герой-жертва в «подвижной реальности» социально-психологического детектива 50-60-х гг.....	60
2.1. Концепция «романа о жертве» Буало-Нарсежака (1950-е годы).....	60
2.2. Репрезентация реальности «парализованного времени» во французском детективе 1950-1960-х гг.....	68
2.3. Функция маски в детективных романах Буало-Нарсежака.....	88
ГЛАВА 3. Концепция реальности в постмодернистском детективе 2010-х гг.....	104
3.1. Границы реального в художественном мышлении рубежа XX-XXI веков.....	104
3.2. Гипертекстовая реальность романа Л. Бине «Седьмая функция языка».....	117
3.3. Образ повседневности в романе Г. Мюссо «Бумажная девушка».....	133
3.4. Мифологема острова в романе Г. Мюссо «Тайная жизнь писателей».....	149
ЗАКЛЮЧЕНИЕ.....	166
БИБЛИОГРАФИЯ.....	169

ВВЕДЕНИЕ

Способность воспроизводить жизнь является свойством литературы как рода искусства, определяет отношение эстетического сознания к бытию, искусства к действительности. Теоретическая рефлексия по этому вопросу представляет собой особую область уже в античности, в представлениях Аристотеля («два главных источника поэзии – врожденная способность к подражанию (мимесису) и удовольствие от подражания (мимесиса) ... вследствие узнавания и умозаключения, доступного не только философам, но и вообще всем людям»)¹ и Платона (в его «космологическом понимании мимесиса, когда подражающее и подражаемое слиты в одно и нераздельное целое», в диалектике на космологическом уровне двух категорий, а именно подражающей материальности и подражаемой идеальности)². Осмысление теории подражания (мимесиса) происходит на всех этапах развития европейского искусства. Центральными проблемами становятся объекты подражания (от форм реальной жизни до идеальных представлений о ней), формы отражения, возможности познания объективно существующего мира. Одним из наиболее полных обобщений истории искусства как подражания, т.е. воссоздания и истолкования действительности стал труд Э. Ауэрбаха «Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе»³. Дата публикации этой книги – 1946 год – в определенной мере символична, так как после Второй мировой войны начинают происходить глубокие изменения в общественном самосознании, в результате которых трансформируется парадигма традиционного мышления.

Иной мировоззренческий статус обретает категория «реальность», поскольку теперь она трактуется как не имеющая объективной

¹Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. Том IV. М.: Искусство, 1975. 427 с.

²Лосев, А.Ф. История античной эстетики, том VIII, книги I и II. М.: Искусство, 1992, 1994 <https://web.archive.org/web/20080101214949/http://philosophy.ru/library/lofef/iae8/index.htm>

³ Ауэрбах, Э. Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе: Пер. с нем. – 2-е изд., испр. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. 480 с.

самостоятельности и зависящая от категорий знака и репрезентации. Таким образом, репрезентация рассматривается в качестве главной стратегии осмысления и конструирования реальности. Формы репрезентации реальности становятся важнейшей характеристикой информационного и постинформационного общества и объектом междисциплинарных исследований гуманитарных наук. В том числе возникает и новая парадигма литературоведческих изысканий, позволяющая выявить соответствующие изменения в художественном мышлении. Особую значимость приобретает изучение тех явлений литературы, в которых сама традиционность жанровых моделей позволяет с высокой степенью ясности проявить влияние названных глубинных изменений. К таким моделям возможно отнести жанр детектива, в том числе детектива Франции, имеющего, наряду с британским, наиболее длительную и насыщенную традицию в Европе.

Актуальность исследования определяется той значимостью, которую обретает представление об определяющей роли репрезентации в осмыслении и конституировании реальности в период эпистемологической неуверенности в противовес классическому представлению о вторичности репрезентации. Восприятие мира как огромной текстовой реальности, подверженной субъективности интерпретаций, находит отражение в художественной литературе, получившей название постмодернистской. Названная здесь проблема является одной из важнейших в теории литературы.

Новизна исследования заключается в том, что в нем впервые современная французская детективная проза анализируется в названном теоретическом плане, также впервые выявляется отражение в ней изменения специфики художественного мышления, связанного с трансформацией мировоззренческой парадигмы во второй половине XX века и первых десятилетиях XXI века.

Объектом исследования явились романы Пьера Буало и Тома Нарсежака: «Та, которой не стало»⁴ («Celle qui n'était plus»⁵, 1952), «Из мира мертвых»⁶ («D'entre les morts»⁷, 1954), «Волчицы»⁸ («Les louves»⁹, 1955), «Инженер слишком любил цифры»¹⁰ («L'ingénieur aimait trop les chiffres»¹¹, 1958), «Любимец зрителей»¹² («Box-office»¹³, 1981), романы Поля Александра и Мориса Ролана «Увидеть Лондон и умереть»¹⁴ («Voir Londres et mourir»¹⁵, 1967) и Себастьяна Жапризо «Дама в очках и с ружьем в автомобиле»¹⁶ («La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil»¹⁷, 1966). Объектом исследования становятся тексты авторов XXI века: Гийома Мюссо «Бумажная девушка»¹⁸ («La Fille de papier»¹⁹, 2010), «Тайная жизнь писателей»²⁰ («La Vie secrète des écrivains»²¹, 2019) и Лорана Бине «Седьмая функция языка»²² («La septième fonction du langage»²³, 2015).

Предмет исследования – специфика отражения и интерпретации социальной реальности в анализируемых произведениях.

⁴ Буало, П. Нарсежак, Т. Та, которой не стало/ Пер. с фр. Л. М. Завьяловой, А. Дроздовского – М.: Эксмо, 2011. – 192 с.

⁵Boileau, P. Narcejac, T. Celle qui n'était plus. P.: Denoël, 2010. – 196 p.

⁶Буало, П. Нарсежак, Т. Из мира мертвых. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/bualonarsegak/iz_tsarstva_mertvih.html (дата обращения 02.09.2023)

⁷Boileau, P. Narcejac, T. D'entre les morts. P.: Denoël, 2010. – 192 p.

⁸Буало, П. Нарсежак, Т. Волчицы: роман / Пер. с фр. А. Дроздовского. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. – 240 с.

⁹Boileau, P. Narcejac, T. Les louves. P.: Denoël, 1973. – 196 p.

¹⁰Современный французский детектив. М.: Прогресс, 1977. – 512 с.

¹¹Boileau, P. Narcejac, T. L'ingénieur aimait trop les chiffres. P.: Gallimard, 1986. – 224 p.

¹²Буало, П. Нарсежак, Т. Любимец зрителей / Пер. с фр. Л.М. Завьяловой. – М.: Эксмо, 2013. – 416 с.

¹³Boileau, P. Narcejac, T. Box-office. P.: Denoël, 1981. – 254 p.

¹⁴Современный французский детектив. М.: Прогресс, 1977. – 512 с.

¹⁵Alexandre, P., Roland, M. Voir Londres et mourir. P.: librairie des champs-élysées, 1956. – 242 p.

¹⁶Современный французский детектив. М.: Прогресс, 1977. – 512 с.

¹⁷Japrisot S. La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil. P.: Denoël. 1966. – 309 p.

¹⁸Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – 480 с.

¹⁹Musso, G. La Fille de papier. P.: XO Editions. 2010. – 477 p.

²⁰Мюссо, Г. Тайная жизнь писателей / Пер. с фр. А. Кабалкина. – М.: Эксмо. 2021. – 320 с.

²¹Musso, G. La Vie secrète des écrivains. P.: Broché. 2019. – 344 p.

²²Бине, Л. Седьмая функция языка / Пер. с фр. А. Захаревич. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. – 536 с.

²³Binet, L. La septième fonction du langage. P.: Grasset. 2015. – 494 p.

Целью исследования является определение форм художественной репрезентации социальной реальности на разных этапах развития послевоенного французского детектива (с 1945 по 2020 гг) .

Для достижения поставленной цели в ходе работы были поставлены следующие **задачи**:

- обобщить теоретические труды по проблеме отражения реальности в художественном тексте;
- дать характеристику традиционной французской детективной модели;
- проанализировать романы 1950-1960-х годов с точки зрения использования в них традиции социально-психологического романа;
- показать, как отражается доминирующая реальность первых десятилетий XXI века – повседневность – в произведениях этого периода;
- рассмотреть, как реализуется формула «мир как текст».

Степень изученности

Пьер-Луи Буало (Pierre Louis Boileau, 1906—1989) и Тома Нарсежак (настоящее имя – Пьер Робер Эро) (Pierre Robert Ayraud, 1908—1998) совместно создали более 50 детективных романов. Они выступали не только как авторы детективных романов, но и как теоретики жанра. Ими было написано исследование «Детективный роман» (1975), посвященное²⁴ истории детективного романа. К творчеству этого тандема неоднократно обращались знаменитые режиссеры, среди которых Анри-Жорж Клузо и Альфред Хичкок. Роман «Из мира мёртвых» (1954) был положен в основу фильма «Головокружение» (1958), а роман «Та, которой не стало» (1952) был экранизирован Анри-Жорж Клузо («Дьяволицы», 1954). Творчество Буало и Нарсежака практически не исследовано. В зарубежном литературоведении есть ряд работ, посвященных произведениям французских авторов. В 2015 году была опубликована книга Джеффри Керснера «Conteur et nouvelliste» («Рассказчик и новеллист»), в которой предметом исследования становятся

²⁴ Boileau, P., Narcejac, T. Le roman policier. P., éd. Vendôme: Imprimerie des Presses Universitaires de France. 1975. – 122 p.

ранние произведения Пьера Буало²⁵. В 1999 году Жан-Поль Колен опубликовал биографическую книгу «Boileau-Narcejac: Parcours d'une œuvre» («Буало- Нарсежак: сквозь произведения»)²⁶. Во многих исследованиях французских ученых, посвященных истории и теории детективной прозы, речь касается творческого дуэта²⁷. В отечественном литературоведении есть ряд работ, анализирующих творчество французских авторов. Можно назвать статьи П.А. Моисеева, который проводит сопоставительный анализ романа Буало и Нарсежака «Из мира мёртвых» и фильма А. Хичкока «Головокружение»²⁸ и рассматривает, как работает прием психологизма в творчестве Буало-Нарсежака²⁹, статью Ю.П. Уварова «Пути жанра»³⁰, где дается краткая история французской детективной литературы и делается акцент на произведениях XX века, в частности, на романе П. Буало и Т. Нарсежака «Инженер слишком любил цифры»³¹, о модернистской основе детективов Буало и Нарсежака пишет В.Л. Катюжинская³², о «психологическом» варианте детектива Буало-Нарсежака – А.О. Ефименко³³, о творчестве дуэта детективщиков в контексте детективного жанра пишут Кириленко Н.Н.³⁴, Федунина О.В.³⁵

²⁵Kursner, G. Conteur et nouvelliste. P., éd. Edilivre-Aparis, 2015. – 212 p.

²⁶Colin, J.-P. Boileau-Narcejac: Parcours d'une oeuvre. A., éd. Encre, 1999. – 147 p.

²⁷ Reuter, Y. Le roman policier -M.: Armand Colin, 2017. – 155 p.; Dubois, J. Le roman policier ou la modernité – P.: Armand Colin, 2005. – 240 p.

²⁸Моисеев, П. А. Поэтика детектива. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017. – 240 с.

²⁹Моисеев, П. А. Детектив на фоне мировой литературы: психологизм в детективном жанре // Вестник Чувашияского университета. – 2014. – № 1. – С. 189-196.

³⁰Уваров, Ю.П. Пути жанра. М.: Прогресс, 1977. – С. 5-21.

³¹Boileau, P., Narcejac, T. L'ingénieur aimait trop les chiffres. P., éd. Gallimard. 1986. – 224 p.

³² Катюжинская, В. Л. Особенности изучения модернистского детектива в школе // Молодёжь XXI века: шаг в будущее : материалы XVIII региональной научно-практической конференции, Благовещенск. 2017. – С. 227-228.

³³Ефименко, А.О. Жанровые модификации французского детектива // Вестник Минского государственного лингвистического университета. – 2021. №6 (115). – С. 81-88.

³⁴ Кириленко, Н.Н. Авантюрное расследование или классический детектив // Новый филологический вестник. – 2012. №2(21). – С. 80-95.

³⁵ Федунина, О.В. «Следователь-жертва» в криминальной литературе: к вопросу о типологии героя и жанра // Новый филологический вестник. – 2012. №2(21). – С. 130-141.

Интерес к современным французским детективщикам сохраняется, о чем говорят работы, посвященные авторам XXI века. Можно отметить статьи, в которых рассматривается творчество Г. Мюссо: Л.В. Мосиенко «Аксиологические доминанты в художественных произведениях Гийома Мюссо», где лингвистический анализ четырех романов Мюссо позволил выделить ценностные доминанты в мировоззрении писателя³⁶, Нужная Т.В., Рустамов В.В. пишут о «Чертах метамодернизма в романе Г.Мюссо «Бумажная девушка»»³⁷, также можно выделить статьи Царегородцевой С.С. и Пинаева С.М.³⁸, Смирновой В.Н.³⁹, Ванчиновой Е.А.⁴⁰, Слесаревой Т.П.⁴¹, Музычук Н.А.⁴², Пасевич Е.А. и Серновой Е.И.⁴³

Больше внимания уделено творчеству Лорана Бине. François Busnel считает произведение «Седьмая функция языка» дерзким детективом в

³⁶Мосиенко, Л.В. Аксиологические доминанты в художественных произведениях Гийома Мюссо // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2014. № 11(142). – С. 47-52.

³⁷Нужная, Т. В., Рустамов. Р.Р. Черты метамодернизма в романе Г. Мюссо «Бумажная девушка» // Мир науки, культуры, образования. – 2023. – № 4(101). – С. 264-269.

³⁸Царегородцева, С. С., Пинаев С.М. Русский историко-литературный контекст романов Гийома Мюссо // Litera. – 2024. – № 2. – С. 147-159.

³⁹Смирнова, В. Н. Роль эпитафий в романах Гийома Мюссо «Здесь и сейчас» и «Ты будешь там?» // Французский язык на перекрестке культур: актуальные вопросы и перспективы исследования : сборник статей. – Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2022. – С. 87-91.

⁴⁰Ванчинова, Е. А. Функции цитат в произведениях Г.Мюссо // Инновационные научные исследования: теория, методология, практика: сборник статей XIV Международной научно-практической конференции. – Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2018. – С. 155-158.

⁴¹Слесарева, Т. П. Невербальные семиотические средства репрезентации главных героев романа Гийома Мюссо "Спаси меня" // Французский язык на перекрестке культур: актуальные вопросы и перспективы исследования: Сборник статей. Том Выпуск 2. – Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2020. – С. 77-80.

⁴²Музычук, Н. А. La douce France. К вопросу об образе Франции в современной литературе // XVIII Масловские чтения : Сборник научных статей / Науч. редактор О.В. Пожидаева. – Мурманск: Мурманский арктический государственный университет, 2020. – С. 104-112.

⁴³Пасевич, Е. А., Сернова Е.И. Способы выражения художественного времени в произведении Гиойма Мюссо «Sauve MOI» // Теоретические и практические аспекты лингвистики, методики преподавания иностранных языков, межкультурной коммуникации и литературоведения : материалы Всероссийской научно-практической конференции преподавателей, студентов, магистрантов, аспирантов. – Астрахань: Астраханский государственный университет им. В. Н. Татищева, 2023. – С. 186-193.

традиции конспирологических романов Дэна Брауна и Фредерика Дара⁴⁴. Версией «Кода да Винчи» называет роман Thomas Mahler⁴⁵, подчеркивая свободу автора, который показывает знаменитых философов далеко не в выгодных положениях. Н.Т. Пахсарьян отмечает в статье «Семиотика и семиотики в романе Лорана Бине «Седьмая функция языка»»: «Играя с читателями, автор романа создает атмосферу сомнения одновременно и в существовании могущественной седьмой функции, и в ее отсутствии. Сочинив мультижанровое произведение, соединяющее черты научного романа и триллера, конспирологического детектива и семиотического эссе, Лоран Бине добивается той интерференции элитарного, интеллектуально-ученого и массового, популярного, которая делает чтение романа увлекательным, а сам роман доступным множеству интерпретаций»⁴⁶. О романе Бине как о тексте с детективным сюжетом и «элементами фиктивной историографии»⁴⁷ пишет А. О. Ефименко в статье, посвященной трансформации жанра детектива в современном французском романе.

Теоретическое обоснование

Термин «репрезентация» использовался не одно столетие, однако как отмечает в конце XX века итальянский историк К. Гинзбург, «с начала 1980-х годов слово "репрезентация" стало в сфере гуманитарных наук поистине ключевым словом, если не сказать модным»⁴⁸. Он упоминает основанный в 1983 году группой историков, философов и литературоведов берклийского

⁴⁴Busnel, F. Laurent Binet : du grand Dard [Электронный ресурс] // L'Express. – Режим доступа: https://www.lexpress.fr/culture/livre/laurent-binet-du-grand-dard_1707634.html (дата обращения 05.12.2023)

⁴⁵ Malher, T. Rentrée littéraire – Laurent Binet : San Antonio chez les sémiologues [Электронный ресурс] // Le Point. – Режим доступа: https://www.lepoint.fr/culture/rentree-litteraire-laurent-binet-san-antonio-chez-les-semiologues-09-08-2015-1955705_3.php#11 (дата обращения 05.12.2023)

⁴⁶Пахсарьян, Н.Т. Семиотика и семиотики в романе Лорана Бине «Седьмая функция языка» // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2023. №3(55). – С. 162.

⁴⁷Ефименко, А. О. Трансформация жанра детектива во французском романе рубежа XX–XXI вв. // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. – 2023. №2. – С. 22–29.

⁴⁸Гинзбург, К. Репрезентация: Слово, Идея, Вещь // Новое литературное обозрение. – 1998. № 33. – С. 5.

университета журнал "Representations" и статью Роже Шартье, «опубликованную в 1990 году в журнале "Annales" под выразительно–цитатным заглавием "Мир как репрезентация", приводит другие примеры⁴⁹. «Эта зачарованность словом representation несколько удивительна, учитывая его почтенный возраст: оно находится в нашем интеллектуальном багаже не один век. Но, кажется, в последнее время оно обрело новое звучание»⁵⁰.

Классическое толкование термина таково: «представление одного в другом и посредством другого», то есть опосредованное, «вторичное» представление первообраза и образа, идеальных нематериальных объектов, их свойств, отношений и процессов. Феномен репрезентации «изначально задается как “запаздывающий” или вторичный относительно <...> презентации <...>»⁵¹. К концу XX века «новое звучание» термина связано прежде всего с трактовками репрезентации реальности. Основной вклад здесь вносится философами Франции: К. Мерло-Понти, Р. Барта, Ж. Бодрийара, Ж. Деррида, М. Фуко, Ж. Делеза. На базе исследований структурных лингвистов эти авторы «сформировали оригинальную проблематику (в центре которой оказались проблема знака и его структуры, вопрос о принципах построения и законах функционирования знаковых систем, проблема репрезентации и смежная с ней проблема соотношения знака и реальности, проблема значения»⁵². В соответствии с этим подходом можно выделить «три вида концепций: 1) концепции, в которых реальность отождествляется с содержанием некоторого привилегированного типа репрезентации, связываемого с непонятным чувственным восприятием; 2) концепции, в которых утверждается равнозначность понятий реальности и

⁴⁹Гинзбург, К. Репрезентация: Слово, Идея, Вещь // Новое литературное обозрение. – 1998. № 33. – С. 5-21.

⁵⁰Там же. – С. 5.

⁵¹Радионова, С. А. Репрезентация // Новейший философский словарь / Ред. Грицанов А. А. – Минск: Книжный Дом, 2003. – С. 826.

⁵²Сухарева, В.А. Проблема взаимоотношения реальности, репрезентации и знаковости в современной французской философии: автореф. дисс. кандидата философских наук. – Т., 2023. – С. 3.

репрезентированной реальности, а допущение о возможности существования привилегированных типов репрезентации отвергается; 3) концепции, в которых проблематизируется и подвергается критике представление об определяющей роли репрезентации в осмыслении и конституировании реальности, а также уравниваются в правах конкурирующие способы репрезентации вещей»⁵³.

Свой новый статус репрезентация получает в силу переосмысления самой возможности существования объективного мира. Понятие «реальность» перестает быть данностью, свободной от субъективных влияний. В формулировке Д.Эллиса, «сама проблема реальности исчезает, а вместе с ней исчезает и общий субстрат человеческого опыта, заменяясь множеством знаково-произвольных и относительных картин мира»⁵⁴. Теоретик постмодерна Л. Хатчеон полагает, что мы можем познать мир только через «сеть социально установленных систем значения, через дискурсы нашей культуры»⁵⁵. Эту мысль развивают в значительном круге работ современные исследователи. Так, Е.Н. Шапинская пишет: «Встреча с реальностью происходит в современной культуре все чаще в пространстве репрезентации... Всегда важнейший фактор в практике и теории искусства, репрезентация становится первичной формой знакомства с миром»⁵⁶.

Философ Н. Гудмен пишет: «Мы можем... предположить, что реальный мир — это мир одной из альтернативных правильных версий (или групп версий, связанных некоторым принципом сводимости или переводимости), и расценивать все другие версии как версии этого же самого мира, отличающиеся от стандартной. Так, физик принимает свой мир за реальный,

⁵³ Там же.

⁵⁴ Ellis, J.M. *Against Deconstruction*. – Princeton (N.Y.), 1989. – P. 117. Цит. по: Цурганова, Е.А. *Панорама западного литературоведения XX века // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия*. - М.: Intrada, 2004. – С. 19.

⁵⁵ Hutcheon, L. *The Politics of Postmodernism*. L.-NY.: Routledge, 1991. – P. 7.

⁵⁶ Шапинская, Е. Н. *Образы реальности в пространстве репрезентации: анализ литературных и экранных текстов [Электронный ресурс] // Культура культуры – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-realnosti-v-prostranstve-reprezentatsii-analiz-literaturnyh-i-ekrannyh-tekstov> (дата обращения 11.05.2023)*

а изъяны, дополнения, нерегулярности, переакцентирования, свойственные другим версиям, приписывает несовершенству восприятия, практической спешке или поэтической специфике»⁵⁷. В статье «Проблема реальности в философском и гуманитарном дискурсе» Е.Н. Ищенко комментирует гудменовский плюрализм как «простирающийся и на сферу эпистемологии, и на область онтологии. В его концепции происходит инверсия классической эпистемологической парадигмы, предполагавшей предзаданность объекта познания, вытекающую из существования единственной реальности. Согласно Гудмену, никакой предзаданности в познании не существует, мы всегда изначально структурируем то, что затем приобретает статус познавательного объекта в данной исследовательской сфере»⁵⁸.

Уникальным средством моделирования мира объявляется информация. В информационном обществе создается гипермедийное пространство, в котором «проблематизирован статус реальности, ее изображений и имитаций», реальность не «отражается», но создается с помощью СМИ и существует лишь в пределах репрезентации⁵⁹. Иначе говоря, между индивидом и «действительностью» стоит множество «образных посредников»⁶⁰. Приведем здесь мнение исследователя Д.Д. Миронова, предлагающего два основных подхода в понимании репрезентации: «Первый основан на идее выражения некоторых первичных состояний, сущностей, жизнеактуальных смыслов. Совокупность выражений создает определенное репрезентативное поле. Репрезентации суть конструктивные элементы создания картин мира. Все поле культуры, начиная от языка и заканчивая сложным научным теоретизированием, есть выраженные содержания

⁵⁷Гудмен, Н. Способы создания миров. М.: Идея-Пресс, Логос, Праксис. – 2001. – С. 137-138.

⁵⁸Ищенко, Е.Н. Проблема реальности в философском и гуманитарном дискурсе // Вестник Московского университета. Философия. – 2005. №2. – С. 7.

⁵⁹Зверева, В. Репрезентация и реальность // Отечественные записки. – 2003. №4. С. 335-348.

⁶⁰Giddens, A. Modernity and Self-identity. Self and Society in the Late Modern Age. Oxford, Polity Press, 1991. – 256 p.

сознания, отношения к миру, феномены субъективной жизни⁶¹. Второй подход: «Различные типы репрезентаций есть различные способы описания мира, но мира «одного и того же». Вне полагания внешнего мира как объективной данности нельзя говорить о репрезентации вообще, ибо ее принцип в представлении сознанию именно этого внешнего мира. Если отрицать наличие объективного внешнего мира, репрезентация оборачивается презентацией, как самодостаточной явленностью. В этом, втором, понимании мы вообще теряем репрезентацию как таковую».

Теоретической базой исследования послужили также труды Л. Гинзбург⁶², Н. Шогенцуговой⁶³, Н. Пахсарьян⁶⁴, В. Руднева⁶⁵ Р. Барта⁶⁶, Н.Марджи⁶⁷ Шафоростова А.И.⁶⁸ Федорова В.М.⁶⁹, Зенкина С.⁷⁰ Проблемы художественной репрезентации во французской литературе находят отражение в работах Л.А. Есауленко⁷¹, Bentolila Éric⁷², R. Messac⁷³

⁶¹Миронов, Д. Д. Репрезентация и ее особенности в художественной культуре // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2016. № 1(26). – С. 31-34.

⁶²Гинзбург, Л. Я. Литература в поисках реальности // Вопросы литературы. – 1986. № 2. – С. 98-99.

⁶³ Шогенцугова, Н.А. Концепция реальности в американской прозе 19-20 вв. (эволюция художественного сознания и типы поэтики.: автореф. дис. д-ра филол. наук. - М., 1995. – 59 с.

⁶⁴ Пахсарьян, Н. Реальность – текст – литература – реализм: динамика взаимодействия // Вестник МГУ. - Сер. 9.Филология. – 2006. № 2.- С. 66-76.

⁶⁵Руднев, В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. - М.: Аграф, 2000. - 432 с.

⁶⁶Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. – М., 1994. – 615 с.

⁶⁷ Марджи, Н.М. Романтизм и виртуальная реальность // Вестник РУДН. Серия: Философия. – 2016. №1. [Электронный ресурс] — режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/romantizm-i-virtualnaya-realnost> (дата обращения 11.05.2023)

⁶⁸Шафоростов, А. И. История формирований представлений о реальности. Шаг первый: законы природы в античной мысли // Известия Лаборатории древних технологий. 2018. №2 (27). [Электронный ресурс] — режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-formirovaniy-predstavleniy-o-realnosti-shag-pervyy-zakony-prirody-v-antichnoy-mysli> (дата обращения 11.05.2023)

⁶⁹Федорова, В. М. Особенности средневекового мышления, существенные для понимания художественного времени // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. №80. – С. 342-345.

⁷⁰Зенкин, С.Н. Республика словесности: Франция в мировой интеллектуальной культуре. М.: Новое лит. обозрение, 2005. – 524 с.

⁷¹Есауленко, Л. А. Проблемы художественной репрезентации: на примере французского романа XX века // Вестник СПбГИК. – 2017. №4 (33). – С. 20-23.

⁷²Bentolila, É. Le roman policier français de 1970 à 2000: une analyse littéraire. [Электронный ресурс] — режим

История изучения детективного жанра начинается в XX веке. Среди наиболее авторитетных и значимых исследований выделяются труды болгарского искусствоведа Богомила Райнова⁷⁴, венгерского автора Тибора Кестхейи, израильского автора Даниэля Клугера, отечественных Аркадия Адамова, Абрама Вулиса, Светланы Филлюшкиной, Н.Н. Кириленко⁷⁵, Н.Н. Вольского⁷⁶ и П. А. Моисеева⁷⁷, отметим сборник, посвященный поэтике классического зарубежного детектива под редакцией К.А. Чекалова и М.Р. Ненароковой (в статьях рассматриваются художественные тексты именно в рамках национальных моделей немецкого, французского, английского, китайского, итальянского, норвежского детективов)⁷⁸. Во французском литературоведении большой круг авторов описывают детективный жанр: Jean Bourdier⁷⁹, Marc Lits⁸⁰, Jacques Dubois⁸¹, Yves Reuter⁸², Jean-Paul Colin⁸³, Uri Eisenzweig⁸⁴. В отдельную группу следует объединить размышления известных авторов детективных романов и рассказов по поводу теоретической основы жанра, особенностей построения текста. Среди них творческий тандем французских писателей Пьера Буало и Тома Нарсежака

доступа: https://www.researchgate.net/publication/322753169_Le_roman_policier_francais_de_1970_et_2000_une_analyse_litteraire (дата обращения 12.05.2023)

⁷³Messac, R. Le «détective novel» et L'influence de la pensée scientifique. P.: Belles lettres, 2011. – 592 p.

⁷⁴Райнов, Б. Черный роман. Перевод с болгарского. М.: Прогресс, 1975. – 285 с.

⁷⁵Кириленко, Н. Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы. Инвариант и генезис. – М.: Фабрика комиксов, 2020. – 246 с.

⁷⁶Вольский, Н.Н. Лёгкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. – Н.: НГПУ, 2006. – 277 с.

⁷⁷Моисеев, П. А. Поэтика детектива. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017. – 240 с.

⁷⁸Поэтика зарубежного классического детектива. Коллективный сборник. Ответственные редакторы: К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2019. – 304 с.

⁷⁹Bourdier, J. Histoire du roman policier. – P.: Editions de fallois, 1996. – 350 p.

⁸⁰Lits, M. Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire – P.: CEFAL, 1999. – 208 p.

⁸¹Dubois, J. Le roman policier ou la modernité – P.: Armand Colin, 2005. – 240 p.

⁸²Reuter, Y. Le roman policier -M.: Armand Colin, 2017. – 155 p.

⁸³Colin, J.-P. Le Roman policier français archaïque. - P.: Delachaux et Niestlé, Sciences des discours, 1999. – p. 11-30.

⁸⁴Eisenzweig, U. Le Récit impossible, Forme et sens du roman policier – P.: Christian Bourgois, 1986. – 357 p.

«Детективный роман» (1965), английский писатель Гилберт Кийт Честертон со своими эссе «О детективных романах»⁸⁵ (1928), «В защиту детективной литературы»⁸⁶ (1902), «Как пишется детективный рассказ»⁸⁷ (1925), Реймонд Чандлер, автор статьи «Простое искусство убивать»⁸⁸ (1950) об особенностях американского «крутого» детектива.

Детективная литература всегда отличалась строгой схематичностью построения сюжета, организации пространства и времени, выбора персонажей. Б. Брехт отмечал, что специфика детектива заключается в его вариативности в пределах жестких правил⁸⁹. В этой связи важно отметить мысль, которую отстаивает в целом ряде своих трудов М. Норец: «Многообразие перечисленных определений, на наш взгляд, задаёт универсальную формулу детектива как художественного произведения, характерную для любого образца этого жанра. Литературная формула включает в себя традиционные способы описания неких конкретных предметов или людей, традиционные эпитеты, образы, стереотипные изображения персонажей, общую сюжетную схему. Такие формулы и ложатся в основу произведений массовой литературы, позволяя наиболее полно реализовать жанр. Имеется в виду диалектический принцип двойственности: статика («ядро») и динамика («оболочка»). Детективная формула приобретает свое неповторимое наполнение в каждом конкретном произведении каждого конкретного автора»⁹⁰.

⁸⁵ Честертон, Г.К. О детективных романах. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chesterton.ru/essays/0043.html> (дата обращения 11.05.2023)

⁸⁶ Честертон, Г.К. В защиту детективной литературы. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.chesterton.ru/essays/0042.html> (дата обращения 11.05.2023)

⁸⁷ Честертон, Г.К. Как пишется детективный рассказ. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://fanlit.lifeforums.ru/viewtopic.php?id=78> (дата обращения 11.05.2023)

⁸⁸ Чандлер, Р. Простое искусство убивать. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://lib.ru/DETEKTIWY/CHANDLER/ProstoeIskusstvoUbivat.txt> (дата обращения 11.05.2023)

⁸⁹ Брехт, Б. О литературе. М.: Художественная литература, 1988. – 525 с.

⁹⁰ Норец, М. В. Детективный и шпионский роман: «Клеточная» модель жанроформирования // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2015. №3 (49). – С. 432.

Формула детективного жанра используется как клише для огромного потока второсортных литературных поделок, вливающих в поток массовой литературы. Однако в лучших образцах жанра обнаруживается и его художественный потенциал. Особое значение в этом плане имеют исследования К.А. Чекалова⁹¹ и изданный под редакцией К.А. Чекалова и М.Р. Ненароковой в ИМЛИ РАН им. А.М. Горького коллективный сборник «Поэтика зарубежного классического детектива» (2019)⁹².

Формула детективного жанра используется как клише для огромного потока второсортных литературных поделок, вливающих в поток массовой литературы. Однако в лучших образцах жанра обнаруживается и его художественный потенциал. Так, отдельное поле исследований, оказавшееся весьма перспективным в современных междисциплинарных исследованиях, – это изучение детективных произведений с точки зрения национальных моделей, так как особенности менталитета позволяют авторам изобразить уникальные черты этноса, культурно-бытовые детали повседневности. Примером подобных исследований является статьи И. В. Белозеровой о феномене английскости в детективах А. Кристи, Ч. П. Сноу, Д. Френсиса⁹³, О. В. Тихоновой о национальных кодах в немецком детективном романе⁹⁴, статья В.П. Руднева, в которой он определяет в зависимости от понимания истины три разновидности классического детектива⁹⁵ и многие другие.

⁹¹Чекалов, К.А. Очерки истории и типологии французской массовой прозы XIX — начала XX века. СПб.: Нестор-История, 2022. – 288 с.; Чекалов, К.А. Популярно о популярной литературе. Гастон Леру и массовое чтение во Франции в период «прекрасной эпохи». М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС. 2018. – 288 с.; Чекалов, К.А. Протодетектив и не только: молодость французского популярного романа. [Электронный ресурс] URL: <https://polit.ru/article/2020/12/28/chekalov/> (Дата обращения: 09.04.2023); Чекалов, К.А. Ранний французский детектив: пути самоидентификации //Вестник Костромского государственного университета. 2023. Т. 29. No 2. – С. 79-86.

⁹²Поэтика зарубежного классического детектива. Отв. ред. М.Р. Ненарокова, К.А. Чекалов. М., ИМЛИ РАН, 2019- 304 с.

⁹³Белозёрова, И. В. Жанр детектива как отражение национальной ментальности // Вестник ТГУ. – 2006. №2. – С. 316-317.

⁹⁴Тихонова, О.В. Современный немецкий детектив в контексте инонациональных моделей // Балтийский филологический курьер. – 2009. №7. – С. 226-234.

⁹⁵Руднев, В.П. Культура и детектив // Даугава (Рига). – 1988. №12. – С. 114-118.

Массовая литература, оказавшая серьезное влияние на формирование детективного жанра, в частности, об этом пишет К.А. Чекалов в своих работах о французской популярной прозе ⁹⁶, является полноценным участником литературного процесса и транслирует определенный взгляд на повседневность. В рамках исследования нам важны работы, рассматривающие «развлекательную» литературу в контексте становления национальной модели социально-психологического детектива. Однако вопрос о зависимости репрезентации реальности от своеобразия национального художественного мышления в ситуации постмодерна не ставится ни одним из названных авторов.

Теоретическая значимость работы заключается в том, что ее основные положения дополняют представление о репрезентации реальности в художественной литературе второй половины XX – начале XXI века, расширяют представление о жанровом потенциале детективного романа, позволяют уточнить хронологию смены типов художественного мышления в названный период.

Практическая значимость работы состоит в том, что ее материалы могут быть использованы при чтении лекционных курсов по современной зарубежной литературе, на практических занятиях по французской литературе и спецкурсам по проблемам массовой литературы.

Основные положения.

1. Модель детективного жанра во Франции складывается в XIX веке в контексте доминирующей стратегии рационалистического и позитивистского

⁹⁶Чекалов, К.А. Протодетектив и не только: молодость французского популярного романа. [Электронный ресурс] URL: <https://polit.ru/article/2020/12/28/chekalov/> (Дата обращения: 09.04.2023); Чекалов, К.А. Ранний французский детектив: пути самоидентификации // Вестник Костромского государственного университета. 2023. Т. 29. № 2. – С. 79-86; Чекалов, К.А. У истоков паралитературы: проза французского барокко // Arbor mundi. Выпуск 12. М.: РГГУ, 2006. – С. 140-182; Чекалов, К.А. Популярно о популярной литературе. Гастон Леру и массовое чтение во Франции в период «прекрасной эпохи». М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС. 2018. – 288 с.; Чекалов, К.А.. Очерки истории и типологии французской массовой прозы XIX — начала XX века. СПб.: Нестор-История, 2022. – 288 с.

философствования и под мощным влиянием развития социального реализма в литературе. Главные достижения реализма – изображение человека в конкретных исторических социальных условиях, стремление передать закономерности исторического развития, психологизм, демократизм и гуманистический пафос произведений – постепенно соотносятся и с жанровым содержанием детективного романа. Вершинными признаются романы Ж. Сименона, созданные в первой половине XX века.

2. В 1950-1960-е годы национальная модель французского детектива сохраняет тяготение к социально-психологической форме, но утрачивает идею объективности истины и само представление о возможности объективно существующей реальности. Неуверенность в устойчивости социального бытия, осложненная последствиями коллаборационизма правительства в годы Второй мировой войны, ощущение тотального страха, безвыходности, экзистенциальная неуверенность характерны для произведений направления «Нового романа», также определяют специфику новой национальной формы детектива – «романа о жертве». Репрезентация реальности посредством сознания героя-жертвы обнаруживает, что окружающая действительность, общество, предметы являются миражом, обманом и губительны для человека

3. Традиционное толкование термина «репрезентация» – опосредованное, или «вторичное» (через подобие) представление в сознании человека образов (первообразов) материальных или идеальных объектов, их свойств, отношений и процессов – в последние десятилетия XX века уточняется в силу переосмысления самой возможности существования объективного мира. Понятие «реальность» перестает быть данностью, свободной от субъективных влияний. Репрезентации множественных реальностей осуществляются посредством знаково-произвольных и относительных картин мира. Репрезентация рассматривается в качестве главной стратегии осмысления и конструирования реальности.

4. Изменения специфики художественного мышления, связанного с трансформацией мировоззренческой парадигмы во второй половине XX века, во французском детективе становится особенно заметным в первые десятилетия XXI века. Лоран Бине создает гипертекстовую реальность, сочетая реальные факты, анахронизмы, цитаты из классических произведений и научных трудов философов-семиотиков, фрагменты биографий известных в интеллектуальной истории Франции 1970-1990-х годов персонажей и вымышленных лиц. Роман Бине – образец постмодернистского романа с децентрированным многоуровневым игровым пространством, позволяющим бесконечное число интерпретаций.

5. Детективный жанр на протяжении своей истории всегда показывал свои возможности презентации повседневности изображаемой эпохи. Постмодернистская версия Гийома Мюссо демонстрирует новые возможности, которые открывает реальность текста, бесконечно тасующего элементы быта, привычек, психологических парадоксов, для понимания «толщи обыденности» современного мира. В отличие от преимущественно этически нейтральных произведений постмодернистских авторов, Мюссо здесь занимает отчетливо выраженную позицию.

Соответствие содержания диссертации паспорту специальности, по которой она рекомендуется к защите. Диссертация соответствует специальности 5.9.2 Литература народов мира и выполнена соответственно следующим пунктам паспорта специальности: п. 1. История литератур народов мира (за исключением русской литературы, литератур народов РФ и литературы русского зарубежья XX века). Динамика и закономерности литературного процесса за рубежом, его периодизация. п. 2. Генезис, развитие, функционирование и типология литературных явлений (жанров, стилей, форм, направлений, течений, школ, приемов, образов, тем и т.д.) в литературах народов мира. п. 3. Поэтика писателей, литературных произведений, тропов, приемов, жанров, литературных направлений, течений, школ, художественных систем в литературах народов мира.

Апробация результатов исследования.

Основные положения, содержание и выводы диссертации отражены в 7 публикациях, из которых 3 напечатаны в изданиях, входящих в Перечень ведущих рецензируемых научных журналов и изданий, рекомендованных ВАК Минобрнауки РФ. Материалы диссертационного исследования представлялись в докладах на Международных и Всероссийских научных и научно-практических конференциях: III, V Всероссийская научная конференция с международным участием «Национальные коды в европейской литературе XIX-XXI веков» (Нижний Новгород, 2015,2017), VII,IX Международная научная конференция «Национальные коды в языке и литературе» (Нижний Новгород, 2019,2021), XXXIV Международная научно-практическая конференция (Москва, 2020). IX,X,XI Всероссийский молодёжный научно-практический семинар с международным участием «Литература и проблема интеграции искусств» (Нижний Новгород, 2016,2017, 2020), VIII Международная конференция «Синтез документального и художественного» (Казань, 2021).

Структура и объем диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, заключения и списка литературы, включающего 244 наименования.

ГЛАВА 1. Теория и история детектива

1.1. Формирование жанровой модели детектива

Эпические, драматические произведения, в сюжете которых присутствуют преступления, убийства, затрагивается тема мести, возникает мотив тайны, появляются уже в эпоху античности. У Софокла в трагедии «Царь Эдип» описывается преступление (убийство царя Лая Эдипом), присутствует тайна, разгадыванием которой занимается Эдип. В литературе в творчестве многих писателей и даже в целых направлениях (готический роман, сенсационный роман, роман-фельетон) используются приемы и типы героев (мотив тайны, расследование, преступление, загадка, поиск истины), являющиеся неотъемлемой частью детективного жанра. В течение долгого времени преступление выступает в качестве частного эпизода или «служит поводом для развития повествования в совершенно ином направлении»⁹⁷, то есть не является самоценным. Поэтому мы не можем говорить о данных текстах как образцах детективной прозы.

В литературоведении часто можно встретить понятия детектив, полицейский роман, криминальная проза, шпионский роман, полар и т.д. Многие авторы свободно используют данные термины. Мы хотим отметить, что интересная попытка классифицировать разнородные жанровые образования принадлежит Н.Н. Кириленко и О.В. Федуниной. В статье «Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров» исследователи, во-первых, предлагают использовать понятие «криминальная литература» как объединяющее понятие для множества модификаций (шпионский роман, детектив, полицейский роман, триллер, полар), во-вторых, определяют ключевые отличительные особенности двух наиболее популярных разновидностей криминальной прозы: классического детектива и полицейского романа. «Эти различия касаются таких важнейших аспектов поэтики, как истоки этих жанров (сентиментальная готика и,

⁹⁷Райнов, Б. Чёрный роман. – М.: Прогресс, 1975. – С. 10.

возможно, драма для классического детектива и социально-криминальный роман для полицейского романа); хронотоп; субъектная структура; фигуры сыщика и преступника; характер изображаемого преступления; соотношение частной и официальной сфер, а также случайности и необходимости в сюжете»⁹⁸. Данный подход важен в контексте нашей работы вследствие того, что материалом исследования являются произведения французской литературы, а во французском литературоведении используется понятие *roman policier (polar)*, включающее и полицейский роман, и классическое детективное произведение.

Что же мы вкладываем в определение детектив? Детективная литература пользуется популярностью не только в читательской среде, но и в научных кругах. Немало исследований посвящено вопросам трактовки жанра, выделению жанровых доминант. Болгарский литературовед Б. Райнов в работе «Черный роман» определяет специфику детективной литературы следующим образом: «мы можем считать детективным романом лишь такое произведение, в котором преступление рассматривается не как эпизод или повод для развития действия, а как основная тема, которой следуют и с которой в той или иной степени связаны все конфликты, драмы и события, введенные автором в повествование»⁹⁹. Предложенное определение отражает сущность детектива, в котором преступление является самоценным, а задача сыщика заключается в раскрытии заложенной в текст тайны.

Можно выделить еще ряд определений, акцентирующих внимание на разных жанровых доминантах. Например, Г.К. Честертон называет детективный рассказ «поэзией современной жизни»¹⁰⁰, указывая на способность жанра описывать структуру повседневности, отражать актуальную действительность. «Франсуа Фоска именно в обязательном

⁹⁸Кириленко, Н. Н., Федунина, О. В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. №14 (3). – С. 29.

⁹⁹Райнов, Б. Чёрный роман. – М.: Прогресс, 1975. – 288 с.

¹⁰⁰Честертон, К.Г. Как сделать детектив. – М.: Радуга, Пер. с англ., франц., нем., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе, 1990. – С. 17.

присутствии дедуктивного мышления видит разницу между приключенческим романом, художественным произведением с уголовными мотивами и детективом»¹⁰¹. Речь идёт о предельном схематизме повествования, где действующим лицам необходимо выполнить заранее намеченную функцию и уйти со сцены. Французский искусствовед Андре Вюрмсер в исследовании «Убийца умер первым» сравнивает детектив с алгебраическим уравнением: «настоящий детективный роман не что иное, как уравнение с одним неизвестным и тремя действующими лицами: убийцей, жертвой и сыщиком... Дело студента или сыщика, исходя из уравнений, с помощью размышлений и выводов получит результат, который преподавателю или романисту заранее известен: то бишь, x равен трем и что виконт задушил попугая консьержки»¹⁰². «Упражнениями для человеческой сообразительности» называет создание детективных рассказов Джон Диксон Карр, указывая, что ключевое в произведении – это «установка западни и двойного капкана, игра, в которую из главы в главу автор играет против читателя с вертким умом»¹⁰³. Отсюда и формируется представление о детективной прозе как интеллектуальном соревновании писателя и читателя, конечно, при условии, что оба находятся в одинаковых условиях. Тибор Кестхейи называет детектив «мистерией нашего времени»¹⁰⁴, основываясь на структурном сходстве. Преступление нарушает «райское состояние порядка», функция сыщика («спасителя») – восстановление порядка, возвращение гармонии в мир хаоса. Убийство рассматривается как обобщенный символ греха. Причиной преступления зачастую становятся пороки общества, они толкают на преступление (честолюбие, желание отомстить, алчность). В данной системе идеальный сыщик воплощает нравственность, становится голосом совести, поэтому его святая миссия – раскрыть преступление. В юридическом ключе рассматривает жанр

¹⁰¹Кестхейи, Т. Анатомия детектива. Б.: Корвина, 1989. – С. 128.

¹⁰²Вюрмсер, А. Убийца умер первым. М.: Высшая школа, 1965. – С. 13.

¹⁰³Кестхейи, Т. Анатомия детектива. Б.: Корвина, 1989. – С. 133.

¹⁰⁴Там же. С. 135.

французский исследователь Ив Реутер: «Le roman policier peut être caractérisé par sa focalisation sur un délit grave, juridiquement répréhensible (ou qui devrait l'être). Son enjeu est, selon les cas, de savoir qui a commis ce délit et comment (roman à énigme), d'y mettre fin et/ou de triompher de celui qui le commet (roman noir), de l'éviter (roman à suspense)»¹⁰⁵ (Детективный роман характеризуется тем, что он сосредоточен на серьезном правонарушении, которое с юридической точки зрения является предосудительным (или должно быть таковым). Его задача, в зависимости от обстоятельств, состоит в том, чтобы выяснить, кто совершил это преступление и как (роман-загадка), положить ему конец и/или победить того, кто его совершает (Роман-нуар), предотвратить его (роман-триллер) – перевод И.О.). Акцентируется внимание именно на идеи законности, преступление как нарушение социальной нормы должно быть рассмотрено в соответствии с законом.

Детективная литература всегда отличалась строгой схематичностью в построении сюжета, организации пространства и времени, выбора персонажей. Б. Брехт отмечал, что специфика детектива заключается в его вариативности в пределах жестких правил¹⁰⁶. Правила эти многократно формулировались и очень часто нарушались. В этой связи важно отметить мысль, которую отстаивает в целом ряде своих трудов М. Норец: «Многообразие перечисленных определений, на наш взгляд, задаёт универсальную формулу детектива как художественного произведения, характерную для любого образца этого жанра. Литературная формула включает в себя традиционные способы описания неких конкретных предметов или людей, традиционные эпитеты, образы, стереотипные изображения персонажей, общую сюжетную схему. Такие формулы и ложатся в основу произведений массовой литературы, позволяя наиболее полно реализовать жанр. Имеется в виду диалектический принцип двойственности: статика («ядро») и динамика («оболочка»). Детективная

¹⁰⁵Reuter, Y. Le roman policier. Armand Colin. 2017. – P. 199.

¹⁰⁶Брехт, Б. О литературе. М.: Художественная литература, 1988. – 525 с.

формула приобретает свое неповторимое наполнение в каждом конкретном произведении каждого конкретного автора»¹⁰⁷. По мнению исследователя, детектив подвергается воздействию социальных, моральных, философских и др. факторов, которые становятся катализатором для формирования новых жанров. Например, в 40-80-ые гг. XX века из детектива выделяется жанр шпионского романа, наиболее подходящий для раскрытия специфики масштабных исторических процессов: Второй мировой войны¹⁰⁸, «холодной» войны¹⁰⁹.

Детективная формула реализуется в каждом конкретном произведении. Существует «своды законов», по которым нужно создавать детективные рассказы¹¹⁰. Можно говорить об инвариантных элементах жанра. В основе произведения заложена тайна. В. Я. Брюсов, описывая специфику детектива, отмечает: «детектив (прим. автора) - высшая форма загадки, иначе — уравнение с одним или несколькими неизвестными, которое предлагается решить читателю»¹¹¹. Цель любого расследования заключается в решении загадки. В ходе расследования происходит сбор данных, выяснение обстоятельств (поиск улик, допрос свидетелей), а развязка предполагает разоблачение (раскрываются все тайны). Такая схема стала каноном жанра, но в процессе развития детектива претерпевала изменения в творчестве конкретных авторов.

¹⁰⁷ Норец, М.В. Детективный и шпионский роман: «Клеточная» модель жанроформирования // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2015. №3 (49). – С. 432.

¹⁰⁸ Норец, М.В. Шпионский роман Теда Олбери в контексте Второй мировой войны // Вопросы русской литературы. 2014. № 27 (84). – С. 153-160.

¹⁰⁹ Норец, М. В. Жанровая идентификация шпионского романа в западной литературной мысли периода «холодной» войны // Культура народов Причерноморья. – 2013. №262. – С. 166-168.

¹¹⁰ Ван Дайн, С.С. Детективный роман. Как сделать детектив. – М.: Радуга, Пер. с англ., франц., нем., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе, 1990. – С. 38-41.

¹¹¹ Брюсов, В.Я. Miscellanea. Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе [электронный ресурс] — Режим доступа. —URL: http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1920_miscellanea.shtml (дата обращения 25.04.2022)

Строгая жанровая композиция сформировала строгую систему образов (преступник, сыщик, жертва). В классическом детективном романе или рассказе повествование строится вокруг данного триумвиата.

Классическое понимание детектива трансформируется в эпоху постмодерна. Так, Т.Н. Амирян указывает, что «в контексте постмодернистской литературы детектив теряет самостоятельность и существует больше как «структура», используемая в качестве «двигателя» повествовательного текста вообще, с другой стороны, детективный нарратив регулярно обнаруживается в самых популярных (и не только) типах повествовательных текстов последних лет»¹¹². Такая позиция рассматривает детективе уже не как самостоятельный жанр, а в большей степени как прием или технику, «модель наррации». Особенности постмодернистского детектива будут рассмотрены в ходе работы в другой главе.

Истоки детективного жанра находим в творчестве американского писателя Эдгар Аллан По, опубликовавшего в 1841 году новеллу «Убийство на улице Морг». Впоследствии были изданы новеллы «Тайна Мари Роже», «Украденное письмо», «Золотой жук», которые сформировали канон нового жанра. Стоит отметить, что По не является автором термина «детектив», он сам определял свои новеллы как «логические» (tales of ratiocination).

Термин детектив был впервые употреблен американской писательницей Анной Кэтрин Грин (1846-1935) – «матерью детективной прозы»¹¹³. В её детективных романах (большой популярностью пользовался роман «Дело Ливенвортов» (The Leavenworth Case: A Lawyer's Story, 1878)) прослеживается следование традициям Э. По, но, как отмечает О. Ю. Анцыферова, «комплекс социальной неполноценности, которым наделяет Грин Грайса (героя романа – прим. автора), вовсе не был характерен для

¹¹² Амирян, Т.Н. Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестник Пермского университета. 2011. №3 (15). – С. 146.

¹¹³ Maida, P. D. Mother of Detective Fiction. The Life and Works of Anna Katherine Green. – Bowling Green (Ohio): Bowling Green State Univ. Popular Press, 1989. – 120 p.

служителей правосудия в демократических Соединенных Штатах»¹¹⁴, что позволяет говорить о родстве скорее со французской традицией.

Возвращаясь к творчеству американского писателя, отметим, что его рассказы сосредоточены на изображении мыслительного процесса. Об этом пишет Ю.А. Ковалёв в монографии «Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт»: «По не просто говорит об интеллектуальной деятельности героя, но показывает её в подробностях и деталях, раскрывая процесс мышления, его принципы и логику»¹¹⁵. Таким образом, предметом изображения является не столько преступление, сколько герой и его аналитические способности. Внешнее действие у американского писателя уступает место активной внутренней работе разума. Это связано с романтической традицией. В новеллах По противопоставляет два типа сознания: тривиальное и нетривиальное. Тривиальный тип представлен образом рассказчика, полицией, не способными решить загадку преступления. У этих персонажей отсутствует интуиция, в отличие от Дюпена и Леграна, которые обладают способностью к интуитивным озарениям.

Несмотря на установки писателя, уже в первой новелле «Убийство на улице Морг» находим многие элементы нового жанра. В классической детективной истории в центре расследования находится сыщик. В логических рассказах По создает устойчивую пару героев: гениальный сыщик (Огюст Дюпен) – рассказчик (Повествователь). Данную формулу можно считать каноничной, закрепившейся в системе жанра (Шерлок Холмс и доктор Уотсон, Микаэль Блумквист и Лисбет Саландер, Жак Байяр и Симон Херцог).

Как отмечалось, для Эдгара По было принципиально важным противопоставление двух типов сознания. «Герой – человек широко образованный, тонко мыслящий, склонный к наблюдению и анализу,

¹¹⁴ Анцыферова, О.Ю. Анна Катарина Грин и женские истоки детектива // Культурологический журнал. 2015. №1 (19). – С. 6.

¹¹⁵ Ковалёв, Ю.В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: Монография. – Л.: Художественная литература, 1984. – С. 221.

несколько эксцентричный...Рассказчик – симпатичен, энергичен... Он не лишен способности к аналитическому мышлению, но способность эта ниже возможностей героя». Задача героя – раскрыть тайну, открыть истину. Функция рассказчика – оттенять образ главного героя, показать исключительность и гениальность сыщика. Образ Огюста Дюпен – одна из главных заслуг Э.А. По. Дюпен стал первым в плеяде «чудаковатых» сыщиков классического детектива (Шерлок Холмс, сыщик Кафф, Эркюль Пуаро и т.д.). Потомок угасающего аристократического рода Дюпен ведет аскетичный образ жизни, асоциален, эгоцентричен, погружен в мир собственных чувств, не выносит солнечного света, днем выходит на улицу только в солнцезащитных очках, «одной из фантастических причуд моего друга... была влюбленность в ночь».

Следующее открытие – аналитическое исследование действительности. Выстраивая сюжет, автор заставляет читателя вместе с главным героем погружаться в расследование, осмысливать происходящее. Именно мыслительный процесс становится предметом эстетизации. Процесс расследования, разгадывание тайны является самоценным в детективных новеллах По. Для Дюпена преступление – игра, способ проверить свои аналитические способности.

Американский писатель создал целый ряд инвариантных элементов, определяющих фабулу. Детективное повествование включает в себя информацию о преступлении, описание безрезультатных усилий полиции, обращение за помощью к герою, непостижимое раскрытие тайны и разгадку, т.е. разъяснение, в котором герой знакомит нас с ходом своих мыслей.

В новелле «Убийство на улице Морг» Эдгар По сконструировал модель герметичного детектива. К этому приему обращаются многие представители жанра («Тайна Жёлтой комнаты» Гастона Леру, «Лунный камень» Уилки Коллинза, «Три гроба» Джона Диксона Карра, до совершенства данная схема доведена Агатой Кристи в её романах «Десять негритят», «Рождество Эркюля Пуаро», «Убийство в Восточном экспрессе» и т.д.).

Еще ряд особенностей детективной литературы в новеллах По выделяет А. Адамов. Он говорит о сюжетном напряжении, которое создается не только фактом преступления (зверское убийство двух женщин, смерть Мари Роже), но и угрозой раскрытия тайны, столкновения с преступником. При этом Адамов справедливо замечает, что категория опасности у По оказалось нереализованной.

Другая особенность нового жанра – способность «отражать подлинную жизнь... в самом сложном и трагичном её повороте». Эффект достоверности усиливается за счет того, что в текст вводятся фрагменты, стилизованные под газетные статьи (журналистская деятельность Эдгара По, знание автором криминальной хроники). Но американский писатель остается прежде всего автором логических рассказов, поэтому социальные пороки общества, психологические мотивировки героев, вопросы нравственности и этики занимают второстепенное место. Предметом изображения являются аналитические способности персонажа.

Таким образом, мы видим, что Эдгар Аллан По закладывает основы классического детектива, который затем начинает развиваться в русле национальных моделей: «формула классического детектива, появившаяся в логических /детективных рассказах Э. По, стала образцом для дальнейшего развития детективной литературы, и, сложившись в наполненную идейно-эстетическим содержанием стабильную инвариантную жанровую структуру, приобрела статус устойчивой модели, которая в XX веке породила все разнообразие модификаций детективной литературы»¹¹⁶. В этом контексте интерес представляет статья В.П. Руднева, в которой выделяется в зависимости от понимания истины три разновидности классического детектива: 1) английский, или аналитический (А. Конан Дойл, А. Кристи); 2) американский, или «жесткий» (Д. Хэммет); 3) французский, или экзистенциальный (С. Жапризо). Примером подобных исследований является

¹¹⁶Агеева, М.Г. Эволюция детективного романа в американской литературе XX века: автореф. дисс. кандидата филологических наук. – Ижевск, 2014. – С. 10.

статья И. В. Белозеровой о феномене английскости в детективах А. Кристи, Ч. П. Сноу, Д. Френсиса¹¹⁷, О. В. Тихонова рассматривает национальные коды немецком детективном романе¹¹⁸, интересен сборник «Поэтика зарубежного классического детектива»¹¹⁹, актуализирующий именно национальный аспект жанра.

Во второй половине XIX века детективная литература обретает популярность и продолжает совершенствоваться. Серьезный вклад в развитие жанра вносят английские писатели (Уилки Коллинз, Артур Конан Дойл, Гилберт Кит Честертон, Агата Кристи), сформировавшие канон интеллектуального игрового детектива,

В истории английской литературы были предпосылки к формированию жанра. Они обнаруживаются в готических романах Горация Уолпола и Мэтью Грегори Льюиса, в сентиментальной готике Анны Радклиф, где выделяется мотив тайны, напряженный, динамический сюжет, фигура героя-злодея. Но в детективную литературу отмеченные элементы приходят не на прямую, а опосредованно, через жанр «сенсационного романа»¹²⁰ («роман с запутанным, сложным содержанием, заключающимся в раскрытии какого-нибудь таинственного страшного преступления»¹²¹), к образцам которого относятся работы Майн Рида, Джозефа Шеридана Ле Фаню, Уилки Коллинз и др.

¹¹⁷ Белозёрова, И. В. Жанр детектива как отражение национальной ментальности // Вестник ТГУ. 2006. №2. – С. 316-317.

¹¹⁸ Тихонова, О.В. Современный немецкий детектив в контексте инонациональных моделей // Балтийский филологический курьер. 2009. №7. – С. 226-234.

¹¹⁹ Поэтика зарубежного классического детектива. Коллективный сборник. Ответственные редакторы: К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2019. – 304 с.

¹²⁰ Чернавина, Л. И. Английский сенсационный роман XIX века. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://studylib.ru/doc/3971776/anglijskij-sensacionnyj-roman-xix-veka-chernavina-l.-i.>

¹²¹ Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка: Сост. по энциклопедическому словарю Ф. Павленкова, с соответствующими сокращениями в объяснении слов и добавлениями в их числе. – Санкт-Петербург: Павленков, 1917. – С. 534.

Связующим звеном между детективным романом и его «предшественниками» является творчество Уилки Коллинза. Его перу принадлежит ряд сенсационных романов («Бэзил», «Женщина в белом» и др.), но вершиной творчества по праву считается детективный роман «Лунный камень». В тексте дана панорама общества Англии, разных социальных слоев, начиная с дворецкого (Беттередж) и заканчивая верхушкой викторианского общества (Рэчел Вериндер, Фрэнклин Блэк). В романе Коллинза можно выделить ряд новаторских элементов. Заслуга писателя заключается в выборе повествователя. Нет основного (главного) рассказчика, который фиксирует и описывает события, как у Эдгара По. Роман представляет собой набор историй, рассказанных от первого лица разными персонажами. Каждый излагает свою версию событий, основывая подозрение зачастую на личном отношении к человеку. Используя множество рассказчиков, автор «умело обыгрывает типы повествования, ведущегося то от имени многословного ворчливого, склонного поучать дворецкого Беттериджа... то сурового, суховатого сыщика Каффа»¹²². Это помогает Коллинзу зафиксировать в тексте дух времени, описать повседневность английского общества второй половины XIX века. Задача автора – собрать пазл, а каждый рассказчик дополняет, формирующуюся мозаику. Такая форма имеет преимущества: «необычайно ярко, как бы изнутри, раскрываются характеры действующих лиц, повествование оживляется, приобретает своеобразный динамизм...этот прием позволяет придать повествованию дополнительную загадочность»¹²³. И заслуга Коллинза в том, что ему удастся не потерять напряженность сюжета, а сохранить её, переходя от рассказчика к рассказчику.

¹²² Филюшкина, С.Н. Детектив и проблема культурной памяти. – В.: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – С. 12-13.

¹²³ Адамов, А.Г. Мой любимый жанр – детектив. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://detective.gumer.info/text01.html#adamov>

Еще одним достижением Коллинза можно считать введенные им в детективное повествование «ситуационные трудности»¹²⁴. Этого элемента нет в новеллах По. Его произведения герметичны, в них внешнее действие сведено к минимуму. События в романах английского автора устремлены в настоящее, преступление совершено, но на пути раскрытия тайны могут возникнуть новые трудности. Автор дополняет произведение авантюрно-приключенческой линией. Здесь отчетливо прочитывается установка на создание напряженного сюжета, усиление драматического начала.

Другим немаловажным открытием У. Коллинза можно считать сближение детективного повествования с жизненным материалом. В системе образов автору удаётся создать объемные характеры. Персонажи Коллинза – живые люди со своей судьбой, прошлым, люди, занимающие определенное социальное положение. Автор выступает в качестве исследователя повседневности, частной жизни, рассматривает нравственную природу их поступков в контексте социальной среды. Новаторство писателя в том, что исследование это происходит в исключительных обстоятельствах (в рамках совершенного преступления).

Важный этап в развитии английского детектива (конец XIX – первая половина XX вв.) связан с творчеством Артура Конан Дойла. Как отмечают многие исследователи¹²⁵, он не только следует традициям Эдгара По, но и выступает в качестве новатора. Существует мнение, что Конан Дойл лишь суммировал накопленный ранее опыт, ничего принципиально нового не создав. Данная точка зрения представлена в работе Б.Райнова «Черный роман»¹²⁶. Нам кажется данное суждение не вполне справедливым. Главное и

¹²⁴ Там же.

¹²⁵ Rauber, D. F. Sherlock Holmes and Nero Wolfe. The Role of the Greate Detective in Intellectual History Text. / D. F. Rauber // The Journal of Popular Culture.- 1973. -№ 6. – P. 89-96; Морозова, С. Н. Корней Чуковский о Шерлоке Холмсе и Артуре Конан Дойле / С. Н. Морозова, Д. Н. Жаткин // Гуманитарные исследования. – 2020. – № 1(73). – С. 78-87; Knight, St. Form and Ideology in Crime Fiction // Londres et Basing-stoke The MacMillan Press, 1980. – 202 p.

¹²⁶ Райнов, Б. Чёрный роман. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/book/raynov_bogomil/cherniy_roman.html

основное различие между Эдгаром По (есть мнение, что Конан Дойл полностью заимствовал принципы детективных рассказов у По) и Конан Дойлом заключается в концепциях построения детективной интриги. Эдгару По важно было показать интенсивную работу мысли, заставить читателя вместе с героем разгадывать тайну. Конан Дойл же не дает читателю «возможности проявить свои способности в процессе чтения. Конан Дойл не излагает честно условия задачи, а скрывает их. Только герой обладает привилегией обнаруживать роковые улики»¹²⁷. Задача автора сводится к тому, чтобы как можно искуснее подвести героя к разгадке тайны, «выстроив события, отобрав детали, наполнив необходимой информацией диалоги, продумав поведение персонажей»¹²⁸. Важно произвести на читателя неожиданный эффект, он должен лишь отстраненно наблюдать за ходом расследования. Метод Шерлока Холмса – тщательное исследование места преступления, внимание к мельчайшим деталям и последующий анализ. Мы имеем дело с четко организованной схемой, которая доведена Конан Дойлом до совершенства. В отличие от Эдгара По, Конан Дойл уделяет больше внимание тайне и преступлению. По меткому замечанию А. Адамова, в новеллах о Шерлоке Холмсе мы ждем не встречу с героем, а «новую страшную, таинственную загадку, которую загадает ему Конан Дойл»¹²⁹. При всей незаурядности и неординарности натуры образ Шерлока Холмса схематичен, автором даны детали внешности, манеры поведения, биографии героя, но нет установки на создание характера.

Находкой Конан Дойла можно считать предельно лаконичный стиль повествования. Сохраняя динамизм, писатель намеренно опускает излишние подробности в описании персонажей, местности: «Общественная обстановка, исторический климат почти или полностью отсутствуют в произведениях

¹²⁷ Там же.

¹²⁸ Филюшкина, С.Н. Детектив и проблема культурной памяти. – В.: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – С. 23.

¹²⁹ Адамов, А.Г. Мой любимый жанр – детектив. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://detective.gumer.info/text01.html#adamov>

Конан Дойла. В них господствует своеобразный вакуум, из них изъято всё, что не связано прямо с уголовным происшествием»¹³⁰.

Следующим этапом в развитии английского детектива становится творчество Гилберта Кийта Честертона. Он является не только автором художественных произведений о патере Брауне, но и теоретиком жанра («Как пишется детективный рассказ», «О детективных романах» и т.д.)¹³¹. Честертон критически воспринял образ Шерлока Холмса. Патер Браун – полный антипод героя Конан Дойла. Это тихий, скромный, ничем не примечательный священник, которого часто вообще не замечают или к которому относятся с явным пренебрежением. «Физическая немощь, неумелость отца Брауна призваны только подчеркнуть глубину его ума, духовную силу, твердость нравственной позиции»¹³². Ключевой момент полемики заключается в методах расследования. Здесь Честертон выступает противником не только метода Шерлока Холмса, но и философии детерминизма в целом. Разуму и логике Холмса Честертон противопоставляет прозрение отца Брауна. «Цель детективных рассказов писателя не просто изобразить преступление и выявить преступника, а представить расследование как срывание масок, опровержение вроде бы очевидных выводов»¹³³. Для достижения подобных целей Честертон часто обращается к приему парадокса, который широко используется в английской литературе, например, в творчестве Бернара Шоу и Оскара Уайльда. Сущность жизни сложнее, её нельзя раскрыть, опираясь лишь на законы логики, наша жизнь во многом алогична и познать её можно только с помощью парадокса.

¹³⁰ Райнов, Б. Чёрный роман. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/book/raynov_bogomil/cherniy_roman.html

¹³¹ Chesterton, G. K. A Defence of Detective Stories Text. Detective Fiction. Crime and Compromise. NY., Chicago, San Francisco, Atlante: Harcourt Brace Javanovick, 1974. - P. 384-386.

¹³² Филюшкина, С.Н. Детектив и проблема культурной памяти. – В.: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – С. 56.

¹³³ Филюшкина, С.Н. Детектив и проблема культурной памяти. – В.: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – С. 58-59.

Говоря о классическом английском детективе, нельзя не остановиться на творчестве Агаты Кристи. Её произведения можно считать эталоном классического детектива с кристально продуманной интригой. Отсюда и популярность в массовой культуре, многочисленные экранизации. В качестве «сыщика» в романах Кристи могут выступать как профессионалы (Эркюль Пуаро), так и любители (мисс Марпл). При создании образа Эркюля Пуаро автор следует традиции Конан Дойла с некоторыми отклонениями. «Обладая всеми сыщическими достоинствами Холмса, этот щуплый детектив (Эркюль Пуаро прим.) предстает перед нами не в торжественно-скучном облике своего предшественника, а в его, так сказать, комическом варианте»¹³⁴. Его напыщенность, вера в непогрешимости своих идей всегда сопровождаются добродушной иронией.

Действие романов чаще всего разворачивается в замкнутом пространстве. Именно Агата Кристи доводит до совершенства созданную еще Эдгаром По модель «запертой комнаты». Камерная обстановка, где задействовано минимальное количество персонажей. Действие развивается в пределах ограниченного пространства. Местом действия становится дом («Рождество Эркюля Пуаро»), поезд («Убийство в «Восточном экспрессе»») или остров («Десять негритят») и т.п. Это необходимо для погружения в особую атмосферу, данная модель придает повествованию театральный эффект. «Разыгрывая спектакль – преступление и его расследование, - А. Кристи достигает большой напряженности повествования, умело используя улики, детали-ключи и для внезапного поворота сюжета, и для того, чтобы в роли подозреваемых попеременно находились все участники детективной коллизии»¹³⁵. Подобная ситуация помогает сорвать маски со всех персонажей и показать их истинные лица. В этом и заключается одна из ведущих функций детективной литературы.

¹³⁴ Райнов, Б. Чёрный роман. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/book/raynov_bogomil/cherniy_roman.html

¹³⁵ Филлюшкина, С.Н. Детектив и проблема культурной памяти. – В.: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – С. 41.

Описывая пути развития английской национальной модели, Варлакова Е.А. отмечает, что аналитический детектив XIX – начала XX вв. отражает «интерес социума к культурному развитию, научно-техническому интеллектуальному прогрессу, к идеям логического позитивизма, направленным на построение единого метода для обнаружения истины»¹³⁶.

Формирование еще одной модели – американского «крутого» детектива – обусловлено национальными особенностями. Пропаганда демократических ценностей, закрепленных в Конституции, борьба за справедливость – это те скрепы, на которых основана американская нация. «Появление в американской детективной литературе таких направлений как «крутой» детектив, детектив полицейской процедуры и юридический триллер во многом основывалось на глубоко укорененном представлении американцев о неотъемлемом праве отдельной личности на защиту своих прав, свобод и интересов, а также обязанности государства создать систему институтов, обеспечивающих реализацию этих прав. В 1920 - 1940-е годы наиболее репрезентативными с этой точки зрения являются произведения Дешила Хэммета и Реймонда Чандлера, в 1950 - 1970-е годы - романы Эда Макбейна, в 1980 - 1990-е годы – юридические триллеры Джона Гришэма»¹³⁷.

Одним из символов американской литературы по праву можно считать «крутой» (hard-boiled) детектив. В течение нескольких десятилетий после рождения детективного жанра в творчестве Эдгара По американская литература практически не обращалась к детективу. В начале XX века в творчестве Рекса Стаута, братьев Фредерика Даннея и Манфреда Б. Ли (писали вместе под псевдонимом Элери Куин), Реймонда Чандлера формируется новая жанровая модель. Ключевой особенностью «крутого» детектива является то, что «его пафос составляет не работа аналитического

¹³⁶ Варлакова, Е.А. Текстологические характеристики английского детектива XX века: автореф. дисс. кандидата филологических наук. – СПб., 2012. – С. 6.

¹³⁷ Агеева, М.Г. Эволюция детективного романа в американской литературе XX века: автореф. дисс. кандидата филологических наук. – Ижевск, 2014. – С. 8.

ума, проникающая в сложные загадки жизни и человеческих отношений, а открытая борьба, перестрелки, драки, преследования»¹³⁸. Отсюда и другое определение – «натуралистический детектив»¹³⁹. Теоретическая основа американской модели заложена в работе Реймонда Чандлера «Простое искусство убивать»¹⁴⁰. Одна из ведущих мыслей, высказанных автором, заключается в том, что детектив должен изображать действие. Авантюрное начало в расследовании должно существовать наравне с мотивом тайны. Напряжение заключается во внешнем действии. Также писатель говорит о реалистичной основе произведения (место действия, герои преступление, расследование должны быть жизнеподобны). Отсюда и установка на однозначную развязку, то есть тайна не должна иметь иных толкований.

Главным героем «крутого» детектива становится полицейский или частный детектив. Это не исключительная личность, с легкостью разгадывающая самые сложные загадки, это – простой человек, которого отличает профессионализм, важную роль играют физические данные персонажа. Он способен распутывать сложные дела путем логического анализа, но чаще – герой поступка, который бросается в драки, погони, участвует в перестрелках. В большинстве случаев герой действует в одиночку, рассчитывая только на свои возможности. Здесь мы сталкиваемся с прототипом «супермена» (герой, созданный американской культурной и популярный в комиксах). Данная тенденция получит дальнейшее развитие в кинематографе, особенно в жанре боевик (во франшизах «Рембо», «Крепкий орешек»).

Традиции индивидуализма противопоставлена другая тенденция, нашедшая воплощение в произведениях Эда Макбейна. Персонажем его

¹³⁸ Филюшкина, С.Н. Детектив и проблема культурной памяти. – В.: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – С. 45.

¹³⁹ Кестхейи, Т. Анатомия детектива. – Б.: Корвина, 1989. – С. 93.

¹⁴⁰ Chandler, R. The Simple Art of Murder Text. Detective Fiction. Crime and Compromise. NY., Chicago, San Francisco, Atlante: Harcourt Brace Javanovick, 1974. – P. 387-399.

романов «выступает целый полицейский участок под номером 87»¹⁴¹. Задача автора – изобразить плодотворную работу коллектива. Команда полицейских противопоставлена преступнику-одиночке («До самой смерти»). Данная оппозиция (один - много) неслучайна: «это стремление представить американское общество как «единую команду», гармоничное целое, противопоставленное разрушительным силам извне»¹⁴².

Центральное место в «крутом» детективе занимает творчество Сэмюэля Дэшила Хэммета (1894 – 1961), который долгое время работал сыщиком в агентстве Пинкертона, что оказало влияние на творчество. Именно в его произведениях окончательно сформировалась новая модель. Он переводит преступление из проблемы-головоломки в социальную плоскость. Мир романов Хэммета – это «прямое столкновение с преступным миром, сопряженное с трудностями и опасностями и связанное с болезненными переживаниями и смертельным риском»¹⁴³. Герой его романов – частный детектив (имеет сходство с самим автором): внешне безразличный, но мастер своего дела, для которого расследование преступления – работа, позволяющая обеспечить себя. Действие романов разворачивается не в аристократических особняках, а прямо на улице. «Крутой» детектив переносит преступление в человеческую среду, в повседневность. Автору важно показать, что убийства совершаются рядом с людьми. В романах Хэммета «возникает мир не только американских гангстеров, местный колорит с его грубой реальностью, но и все американское общество»¹⁴⁴. Писателем затрагиваются многие актуальные социальные проблемы: коррумпированность полицейского и государственного аппарата, произвол

¹⁴¹ Филюшкина, С.Н. Детектив и проблема культурной памяти. – В.: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – С. 46.

¹⁴² Филюшкина, С.Н. Детектив и проблема культурной памяти. – В.: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – С. 46.

¹⁴³ Райнов, Б. Чёрный роман. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/book/raynov_bogomil/cherniy_roman.html

¹⁴⁴ Кестхейи, Т. Анатомия детектива. – Б.: Корвина, 1989. – С. 94.

власти, преступность, нищета, наркомания. Соответственно, для изображения изнанки общества требовался особый жесткий стиль.

Также нужно отметить присущий стилю Хэммета лаконизм. В произведениях нет развернутых внутренних монологов героев. Автор не стремится раскрыть сущность своих персонажей, их психологическое состояние, восприятие действительности путем подробного рассказа. Часто о состоянии героя, его характере мы узнаем через внешние детали или события. Повествование ведется предельно точно и сжато. Схематично даются образы героев: «психическое состояние человека только с помощью чисто внешних реакций – взгляда, мимики, выражения лица»¹⁴⁵.

Еще одной особенностью данных романов является приближение к стилистике кино (о чем говорят многочисленные экранизации подобных произведений). Установка на внешнее действие (погоны, перестрелки, драки), авантюрно-приключенческий сюжет в сочетании с мотивом тайны соответствуют запросу жанрового кино.

1.2. Формирование жанра детектива в контексте социального реализма Франции (XIX – первая половина XX вв.)

Рождение жанра детектива и процесс его формирования во Франции относится к XIX веку, его специфика определяется сопряжением целого ряда особенностей развития национальной культуры в этот период.

В социально-политическом плане после Великой французской революции в конце XVIII века страна переживает трансформации политической организации страны в периоды Первой, Второй, Третьей республик, Первой французской империи при Наполеоне, Реставрации Бурбонов и Июльской монархии. Несмотря на принципиальные отличия политических систем, они последовательно развивают нравственную

¹⁴⁵ Райнов, Б. Чёрный роман. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://royallib.com/book/raynov_bogomil/cherniy_roman.html

функцию государственности. По мнению историков, во Франции уже к середине XIX века «главной целью государства становится не просто коллективное проживание, вытекающее из потребностей и преимуществ совместной жизни, а продуцирование людьми, собранными в государство, деятельности, направленной к добру»¹⁴⁶. Постепенно возрастает доверие к закону, понимание его.

В философском плане «деятельности, направленной к добру», способствуют идеи позитивизма, изложенные в «Духе позитивной философии» О. Конта. Позитивизму дала толчок вера во всеобщую детерминированность, возможность установить причинно-следственные связи на разных этапах человеческого существования. Философы описывают объективные законы, подтверждающие саму возможность получить достоверное знание о действительности. Мир познается эмпирическим путем. Главными критериями верификации истины в данном направлении становятся историзм, социальность и психологизм. В плане нашего исследования важно, что «О. Конт ввел идею позитивного общества, основная характеристика которого – способность применять универсальные принципы разума. Социальный порядок гарантирован наукой, выявляющей как законы естественного развития, так и социальной эволюции»¹⁴⁷. В «Духе позитивной философии» Огюст Конт отмечает: «в положительном состоянии человеческий дух... стремится, правильно комбинируя рассуждение и наблюдение, к познанию действительных законов явлений. Объяснение явлений, приведенное к его действительным пределам, есть отныне только установление связей между различными отдельными явлениями и несколькими общими фактами, число которых уменьшается все более и

¹⁴⁶Мифтахов, Р.Р. Развитие французского государства и права в конце XVIII - первой половине XIX в.: борьба либерализма и консерватизма. Автореф. дис. ... канд. юр. наук. Краснодар., 2009. – С. 11.

¹⁴⁷Демина, Н. А., Павлов, А. П. Рациональность как основа репрезентации социальной реальности. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. No 8 (14): в 4-х ч. Ч. II. – С.71.

более по мере развития науки»¹⁴⁸. На наш взгляд, в данной цитате заложены и ключевые особенности детективного жанра, акцентирующего внимание на тщательном анализе деталей и установлении истины. Французский философ говорит об использовании методов индукции и дедукции, на которые будут активно опираться многие литературные герои-сыщики. Жак Дюбуа, ссылаясь на Карло Гинзбурга, отмечает влияние научного знания: «Parallèlement, l'esprit rationaliste et scientifique se développe. Un historien comme Carlo Ginzburg évoque le paradigme de la « trace », de l'indice, qui s'élabore dans la seconde moitié du XIX^e siècle dans des disciplines différentes : l'histoire de l'art avec Morelli, la psychanalyse avec Freud et le roman policier avec Doyle. Dans tous ces domaines, on dégagne des procédures d'identification à partir de détails apparemment secondaires, de petits faits anodin»¹⁴⁹ («В то же время развивается рационалистический и научный дух. Историк Карло Гинзбург говорит о парадигме «следа», которая разрабатывается в разных дисциплинах во второй половине XIX века: истории искусства Морелли, психоанализе Фрейда, детективных рассказах Конан Дойла. Во всех этих сферах процедура идентификации производилась путем сбора второстепенных и незначительных деталей». — перевод И.О.). В результате формируется положение, что незначительные на первый взгляд детали могут выявить глубинные явления. О прямой связи научного знания и детективного романа говорит французский исследователь Режи Мессак. В работе «Детективный роман и влияние научной мысли» он определяет жанр как «повествование, посвященное методическому и последовательному раскрытию с помощью рациональных и научных средств точных обстоятельств таинственного события»¹⁵⁰.

¹⁴⁸Конт, О. Курс положительной философии в 6 т. Т. 1. СПб, И.К. Гартъе и Ко. 1900 г. — С. 4.

¹⁴⁹Dubois, J. Le roman policier ou la modernité. Armand Colin. 2006. — P. 156.

¹⁵⁰Messac, R. Le «détective novel» et l'influence de la pensée scientifique. P.: Belles lettres, 2011. — P. 9.

Развитие криминологического знания именно как естественно-научного во Франции обуславливает развитие физиологии, связанной с именами М.Ф. Биша и Ф. Мажанди, создателей первых обобщающих исследований в этой области, К. Бернара, выдающегося экспериментатора, Ж. д'Арсонваля, одного из создателей медицинской физики. Характерно появление френологического направления (впоследствии признанного псевдонаучным), которое изучает связь между психологией человека и строением черепа. В 1831 году в Париже было создано первое френологическое общество (*Société phrénologique de Paris*). В его манифесте говорилось об интересе к фигуре преступника и возможности изменить его природу: «преступника следует рассматривать как человека больного (болен его мозг)... И если в пенитенциарных учреждениях его перевоспитать (вылечить) возможно — надо сделать это, затем вернув в общество; однако в любом случае общество не должно убивать его, вынося смертные приговоры»¹⁵¹. По замечанию М.В. Захаровой, «французскими исследователями в их работах был освещен широкий круг проблем. Это вопросы о причинах преступности и типологии преступников, социальной ответственности личности за содеянное и необходимых программах правительства по оздоровлению криминальной обстановки»¹⁵².

Собственно, в литературном процессе Франции детективный жанр имел серьезные предпосылки для развития, он, по сути, вырастает из паралитературы, которая начинает складываться еще в эпоху барокко¹⁵³. Непосредственными прародителями детективного романа (*le roman policier*) становятся чрезвычайно популярные романы-фельетоны, издаваемые в периодической печати и пользующиеся спросом у массового читателя.

¹⁵¹ Mège, J.-B. Manifeste des principes de la Société phrénologique de Paris, adopté dans sa séance du 9 décembre 1834 /J.-B. Mège. — P. : Pihan-Delaforest, 1835. — P. 5.

¹⁵² Захарова, М.В. Развитие криминологического знания во Франции в XIX веке // Всероссийский криминологический журнал. 2016. №2. — С. 404.

¹⁵³ Чекалов, К.А. У истоков паралитературы: проза французского барокко. // Arbor Mundi. 2006. №12. — С.140-182.

Становление данного жанра определяется и социальными обстоятельствами. Несмотря на усилия государственного аппарата, с ростом городов и увеличением населения преступления становятся неотъемлемой частью жизни. Истории о жестоких убийствах, грабежах, насилии представляют повседневность крупного города. Столкновение с ужасным в реальности пробуждает интерес к криминальным делам. Характерным примером является широкий интерес, который у публики во Франции вызвало дело Жака Пранзини, по прозвищу «великолепный душка» (1887). Молодой человек, авантюрист, совершил жесткое тройное убийство Мари Рогне, её дочери и служанки ради драгоценностей.

Развитие института полиции, создание гражданского права становится знаковым явлением общественной жизни XIX века. Появление профессиональных работников, которые не просто ставят цель любой ценой получить признание, а стремятся распутать клубок тайн и восстановить порядок, позволяет говорить о новом уровне развития общества. Логика и разум становятся оружием против насилия. В мировых столицах начинается формирование органов уголовного розыска. В Париже появляется полиция безопасности – Сюртэ, в Лондоне – Скотланд-Ярд, часто упоминающийся в рассказах Конан Дойла, Четвертое отделение в Берлине, в 1845 году в Нью-Йорке появляется первый департамент полиции, а в 1850 году в Чикаго основано детективное агентство Пинкертона.

Становлению жанра способствует тенденции развития журналистики, которая явилась порождением городского образа жизни. Она не смогла бы сформироваться в спокойном провинциальном мире. Поиск сенсаций, описание ярких событий из жизни буржуазии, интерес к скандалам и происшествиям делают журналиста летописцем города. Особой популярностью у французов пользовалась рубрика «faits divers» (происшествие). Рассматривая структуру данного публицистического жанра, Ролан Барт отмечает его особую внутреннюю целостность и организованность: «...с точки зрения чтения все приводится в описании

происшествия; его обстоятельства, его причины, его прошлое, его результат; без продолжительности и без контекста он составляет непосредственное, тотальное бытие, которое не относится, по крайней мере формально, ни к чему неявному»¹⁵⁴. Это внутреннее качество сближает данный жанр с рассказом, по мнению французского исследователя. Отмеченную связь хорошо чувствовали писатели XIX века, данная форма была подспорьем для создания произведений. Журналистский стиль старался передать напряжение, драматизм ситуации. Читателя интересовали мельчайшие детали преступления, подробности и нюансы сенсационных дел.

Мемуары известных личностей также сыграли свою роль в формировании французского детектива. Ключевой фигурой здесь становится Франсуа Эжен Видок (1775 – 1857), опубликовавший в 1828 году первый из четырех томов воспоминаний («Записки Видока, начальника Парижской тайной полиции») о работе в качестве главы французской полиции. О популярности вышедших мемуаров и особенностях стиля Видока И. Измайлов пишет следующее: «Можно сказать, что эта книга, только во Франции изданная тиражом 30 тысяч, стала одним из первых международных бестселлеров — в ближайшие годы ее перевели на восемь языков, включая русский. У Видока, отродясь ничего не писавшего, обнаружились живой образный язык и едкий юмор, наряду с недюжинным умением выстраивать логику сюжета, а уж описанных им приключений хватило бы на множество современных детективов»¹⁵⁵. Судьба Видока напоминает сказочный сюжет о преображении. Бывшему каторжнику и преступнику удалось стать префектом уголовной полиции. В 1811 именно благодаря его деятельности во Франции появляется одна из первых организаций по уголовному розыску «Сюртэ» («Безопасность»). Он создал отдельную бригаду из людей, имеющих преступное прошлое. Видок

¹⁵⁴Barthes, R. Essais critiques // Structure du fait divers / P.: Seuil. 1964. – 288 p.

¹⁵⁵Измайлов, И. Уголовный роман Эжена Видок. [Электронный ресурс]

URL: <https://www.vokrugsveta.ru/vs/article/3914/>

прекрасно понимал психологию правонарушителей и многие их приемы, что позволило добиться прекрасных успехов. Отмечается, что за время деятельности Видока на посту префекта было арестовано около 17 000 человек, часть из которых была отправлена на гильотину. Видок подвергался нападкам со стороны коллег, считавших, что префект полиции вместе со своей бригадой занимается воровством. Чтобы отвергнуть все обвинения, Видок вместе с бригадой начал носить белые перчатки, которые с тех пор стали символом неподкупности и чистоты мундира.

Фигура Видока вошла в культуру не только во Франции. Известно, что А.С. Пушкин практически сразу прочитал «Записки» Видока и очень критично отзывался о личности автора: «кто бы мог поверить? Видок честолобив! Он приходит в бешенство, читая неблагосклонный отзыв журналистов о его слоге (слог г-на Видока!). Он при сем случае пишет на своих врагов доносы, обвиняет их в безнравственности и вольнодумстве и толкует (не в шутку) о благородстве чувств и независимости мнений: раздражительность, смешная во всяком другом писаке, но в Видоке утешительная, ибо видим из нее, что человеческая природа, в самом гнусном своем унижении, все еще сохраняет благоговение перед понятиями, священными для человеческого рода»¹⁵⁶.

Мифологизации образа способствовало тиражирование персонажа в массовой и высокой культуре. Не только сама фигура Видока, но и его мемуары вдохновляют авторов на создание произведений. «По материалам Видока были написаны Эженом Сю «Парижские тайны». Под именем Жакаля его вывел в романе «Сальваторе» Александр Дюма, а Жорж Занд в романе «Лелия» под именем Тренмора. Много раз, при жизни и после, вплоть до наших дней, образ Видока — беглого каторжника и сыщика — появлялся на театральных подмостках. Но нигде не обрисован он так ярко, как в «Человеческой комедии» Оноре де Бальзака. Его своеобразная фигура, как

¹⁵⁶Пушкин, А.С. Собрание сочинений в 10 томах. М.: ГИХЛ, 1959—1962. Том 6. Критика и публицистика. — С. 64.

бы отступившая в полумрак истории, была освещена прожектором бальзаковского гения и предстает перед нами в образе Вотрена на страницах романов»¹⁵⁷. Судьбой Видока восхищаются многие французские авторы авантюрно-приключенческого и детективного жанров: А. Дюма в «Парижских могиках» (1854-1855), П. дю Террайль в серии «Похождения Рокамболя» (1862), благородный преступник Арсен Люпен из произведений Мориса Леблана и др. Интерес к фигуре Видока сохраняется в массовой культуре XXI века, о чем свидетельствуют появляющиеся фильмы в жанре псевдобιοграфии «Видок» (2001), «Видок: Охотник на призраков» (2018).

Детективный жанр во Франции имел серьезные предпосылки для развития, он, по сути, вырастает из паралитературы, которая начинает складываться еще в эпоху барокко¹⁵⁸. К.А. Чекалов, описывая историю возникновения классического французского детективного романа («roman policier»), отмечает, что «по отношению же к подготовившим детектив жанровым образованиям 1840–50-х гг. более целесообразно использовать понятие «протодетектив». Здесь еще не просматриваются в полном объеме все составляющие, характерные для классического детектива (преступление, расследование; наличие герменевтического кода, связанного с дешифровкой и интерпретацией «лакунарных элементов»; присутствие фигур сыщика и преступника и пр.)»¹⁵⁹. К «протодетективу», по мнению исследователя, можно отнести романы-фельетоны («roman-feuilleton»), «судебные романы» («roman judiciaire»).

Венгерский исследователь жанра Тибор Кестхейи также говорит о серьезных предпосылках к формированию детектива: «Франция – родина романтической беллетристики, отмеченной именем писательской династии Дюма, и на произведениях Габорио лежит печать времени. Он педантично

¹⁵⁷ Белоусов, Р.С. Герои до встречи с писателем: Кн. для учащихся. М.: Просвещение, 1984. – С. 62.

¹⁵⁸ Чекалов, К.А. У истоков паралитературы: проза французского барокко // Arbor mundi. Выпуск 12. М.: РГГУ, 2006. – С. 140-182.

¹⁵⁹ Чекалов, К.А. Ранний французский детектив: пути самоидентификации // Вестник Костромского государственного университета. 2023. Т. 29. № 2. – С. 80.

выверяет образы своих сыщиков, помещает их в реальную обстановку и нанизывает на нить детективной истории настоящий социальный роман»¹⁶⁰.

Журналистика после июльской революции 1830 года столкнулась с цензурой и ужесточением со стороны правительства. При этом в народе сохраняется интерес к газетной продукции, который связан с переосмыслением содержания: «...тематика газет расширяется, на их страницах начинают печатать неполитические статьи, критические заметки, объявления о выставках, концертах, расследования, криминальные истории; газеты становятся средством познания мира, пресса давала своему читателю информацию буквально обо всем»¹⁶¹. Наиболее знаковым успехом для прессы становится появление нового популярного жанра. В 1836 году в газете «La presse» Эмиль Жерарден начал публикацию романов-фельетонов или произведений с продолжением. «Огромные очереди выстраивались у витрины редакции, чтобы, не теряя ни минуты, прочитать продолжение «Парижских тайн», публиковавшихся в 147 номерах «Журналь де деба»»¹⁶². Шарль Ледре в книге «Histoire de la presse» даже упоминает случай из биографии Э. Сю, когда писателя выпустили через сутки из тюрьмы, несмотря на двухнедельный арест, из-за того, что он отказывался писать продолжение романа в заключении¹⁶³.

В дальнейшем крупные издания, видя успех, последовали примеру Жерардена и стали выпускать остросюжетные произведения («Journal des Débats», «Le Constitutionnel»). Романы-фельетоны выполняли развлекательную функцию, характерными чертами произведений становится драматизм, напряженный сюжет, мотивы тайны, закрученная интрига и т.п. Истории были понятны читателям любого интеллектуального уровня. Также

¹⁶⁰Кестхейи, Т. Анатомия детектива. Б.: Корвина, 1989. – С. 53.

¹⁶¹Шейко, А.А. Жанровые принципы романа-фельетона во Франции и романа-сериала в Англии // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2017. №6. – С. 180.

¹⁶² Аникеев, В. Е. История французской прессы (1830-1945). Учебное пособие. [Электронный ресурс] URL: <http://evartist.narod.ru/text19/036.htm> (Дата обращения: 17.03.2023)

¹⁶³Ledre, Charles. Histoire de la presse. P., 1958. – P. 216-217.

стоит отметить, что их мог приобрести каждый, они были доступны и с материальной точки зрения. Газеты печатались на дешевой бумаге и, в отличие от книжных изданий, были по карману массовому читателю. С учетом интереса общества формировалась и тематика романов-фельетонов.

Одним из самых известных и плодовитых авторов в жанре является виконт Понсон дю Террай (1829-1871), создавший цикл романов о Рокамболе, который печатался с 1857 по 1884. Ю. Уваров, характеризуя особенности повествовательной и содержательной структур произведений французского автора, даёт подробную характеристику всего жанра: «мы встречаем здесь и душераздирающие картины жизни самого «дна» общества, страшные сцены нравов преступного мира, образы уголовников, бывших каторжников, надевающих личины графов и маркизов, чтобы творить зло или добро в зависимости от обстоятельств, и изображение роскошной, но порочной жизни верхов, чудовищные злодеяния в среде аристократии и богатой буржуазии, совершаемые на фоне мрачных замков, склепов, подземелий, таинственные, до поры до времени необъяснимые события»¹⁶⁴.

Среди создателей романов-фельетонов выделяется А. Дюма «Графиня Солсбери» (1836), Ф. Сулье «Мемуары дьявола» (1837), Э. Сю «Парижские тайны» (1842-1843) и «Вечный жид» (1845-1846). Главный принцип их произведений заключался в том, чтобы «оставить персонажа в период серьезной опасности, а на следующий день поместить его в новый, безопасный момент, отсрочив объяснение на несколько дней»¹⁶⁵. Такой подход оказала серьезное влияние на массовую культуру, ориентированную на серийную продукцию (создание франшиз, развитие сериальной продукции, появление серийной литературы, объединенной фигурой одного героя, например, детектива). Несмотря на невероятную популярность, в 40-50-ые годы вокруг жанра развернулась серьезная полемика среди критиков.

¹⁶⁴Уваров, Ю.П. Пути жанра. М.: Прогресс, 1977. – С. 7.

¹⁶⁵Lacassin, F. A la recherche de l'empire cache. Mythologie du roman populaire. P., 1991. – P. 85.

Как отмечает Н.Т. Пахсарьян: «романистов-фельетонистов обвиняли в пропаганде порока, утрате веры, покушении на основы существующего порядка, оправдании адюльтера, убийства, в том, что описание всех этих пороков и преступлений используются авторами для развлечения и удовольствия читателя, теряющего хороший вкус или не имеющего его изначально»¹⁶⁶. Но такой взгляд, по мнению Пахсарьян, является ошибочным, потому что изображение правды жизни служит не для эстетизации насилия, а, напротив, направлено на воздействие на общество, чтобы оно осмыслило и оценило социокультурную ситуацию эпохи.

В заметке «Французы по следам По» венгерский исследователь Т. Кестхейи пишет, что «французский поэт Шарль Бодлер открыл для Европы Эдгара Алана По»¹⁶⁷. Известно, что переводы поэта-символиста, вышедшие в 1856-1857 годах, оказали влияние на родоначальника французского детективного рассказа Эмиля Габорио (1832-1873). Артур Конан Дойл высоко отзывался о творчестве французского писателя: «Габорио соблазнил меня той элегантностью, с которой он строит сложную интригу своего романа»¹⁶⁸. К числу наиболее известных романов можно отнести «Дело вдовы Леруж» (1866), «Дело номер 113» (1867), «Убийство в Орсивале» (1867). Сам Габорио считал себя продолжателем традиций судебного детектива¹⁶⁹, но К. А. Чекалов отмечает: «В романах Габорио в центре внимания оказывается не само по себе преступление, но именно процесс расследования, а динамичный, упругий стиль повествования напоминает о детективной прозе XX столетия»¹⁷⁰.

¹⁶⁶ Пахсарьян, Н.Т. О литературной и социокультурной роли французского романа-фельетона XIX века. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/pahsaryan-roman-feleton.htm>

¹⁶⁷ Кестхейи, Т. Анатомия детектива. Б.: Корвина, 1989. – С. 53.

¹⁶⁸ Conan Doyle, A. Memories and adventures. L.: Cambridge University Press, 2012. – P. 107.

¹⁶⁹ Correspondance. Le Petit Journal, 22.05.1870. – P. 2.

¹⁷⁰ Чекалов, К.А. Ранний французский детектив: пути самоидентификации // Вестник Костромского государственного университета. 2023. Т. 29. № 2. – С. 80.

К.А. Чекалов отмечает важную особенность «Дела вдовы Леруж»: «Книга представляет собой переходное звено между социально-психологическим и криминальным романами»¹⁷¹. Сильная связь детектива с реалистической традицией будет проявляться в ходе формирования жанра.

Французские писатели и теоретики детектива Буало и Нарсежак выделяют следующую особенность романов Габорио: «В его творчестве соединились традиции Бальзака и романа-фельетона. От Бальзака пришел серьезный, наставительный тон. Габорио ставил целью изображать нравы общества, расследовать семейные тайны»¹⁷².

Однако от Бальзака пришел во французский детектив не только «назидательный тон». Следует помнить, что романы-фельетоны криминального плана, часто в художественном плане непритязательные, появляются одновременно с великими образцами социально-психологического романа, а их авторы не могут не испытывать мощного влияния реализма. Идейным центром реалистического течения, характеризующегося «объективным (беспристрастным) отображением сторон жизни»¹⁷³ в западноевропейской литературе становится Франция. Безусловно, важную роль сыграли процессы, связанные с формированием буржуазии, развитие товарно-денежных отношений, рост крупных городов, индустриализация, развитие производства. Общественная сфера оказывает влияние на личность, что отражается в творчестве, в выборе материала.

В литературной критике тон задает исследовательский метод И. Тэна, который связан с творческими исканиями писателей, создателями реалистического метода. Ключевым моментом становится «идея

¹⁷¹ Чекалов, К.А. Протодетектив и не только: молодость французского популярного романа. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://polit.ru/article/2020/12/28/chekalov/>

¹⁷² Буало, П., Нарсежак, Т. Детективный роман. Как сделать детектив. – М.: Радуга, Пер. с англ., франц., нем., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе, 1990. – С. 192—224.

¹⁷³ Философский словарь [Текст] / под редакцией И. Т. Фролова. – М.: Республика, 2001. – С. 56.

социальности человеческой личности»¹⁷⁴. Человек рассматривается в контексте общества, исторической ситуации, географического положения.

Реализм выдвигает своё представление о реальности. Хорошо известны утверждения самих авторов-реалистов об их отношении к изображению действительности. Так, Ф. Стендаль в романе «Красное и чёрное» цель литературы обнаруживает в сравнении: «роман – зеркало, с которым идешь по большой дороге. То оно отражает лазурь небосвода, то грязные лужи и ухабы»¹⁷⁵. Очевидна установка на жизнеподобие, фиксацию мира во всей его полноте, изображение конкретных (узнаваемых) исторических эпох, т.е. установка на историзм. Детализированное изображение реальности стало актуальным именно в данный период. Подобные черты французский критик и философ Ролан Барт назвал «эффектом реальности»¹⁷⁶. При этом Барт отмечает особую значимость эстетической направленности описания, которая у реалистов (в его примере у Флобера) имеет значимую роль и работает на воссоздание определенного колорита действительности. Утверждается культ детали. Значимые подробности выполняют множество функций: они необходимы для воссоздания психологического состояния персонажа, национальных особенностей, используются для описания эпохи.

Реалистический метод дает новое представление о реальности. Описывая человека во взаимосвязи с обществом, авторы зачастую подвергают окружающий мир критике (то, что в отечественной истории литературы получило название критический реализм), вскрывают законы, сформировавшие модели отношений между людьми, существующие в буржуазном обществе.

Объектом осмысления реалисты определяют человека в его социальной жизни, изучаются общественные законы, которые направляют его

¹⁷⁴Турьшева, О.Н. История зарубежной литературы XIX века. Реализм. Учебное пособие. – С. 5.

¹⁷⁵Стендаль, Ф. Красное и черное: роман / Стендаль; [пер. с фр. Н. Любимова, коммент. Е. Леоновой]. М.: Эксмо, 2014. – С. 243.

¹⁷⁶Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1994. – С. 394.

деятельность. И следствием подобного частного анализа судьбы одного становится установление закономерностей функционирования общества в целом, выявление причинно-следственных связей. Критика общества направлена на формирование идеалов, к которым надо стремиться, которые найдут свое воплощение в будущем¹⁷⁷. Согласно этой установке под реальностью следует понимать «не то, что попросту существует и имеет наличное бытие, но то, что более всего соответствует его сущности»¹⁷⁸. Подобная реальность будет сформирована авторским субъективным взглядом. Французский писатель и искусствовед Шанфлёр подтверждает данную мысль, говоря о том, что воспроизведение человеком мира природы никогда не будет подражание – это будет толкование¹⁷⁹. Следовательно, каждый писатель создает собственный мир, он стремится привнести в несовершенный мир идеальный смысл.

Воссоздание конкретной реальности осуществляется с помощью приемов психологизма. Открытие психологического анализа Фредериком Стендалем, который в романе «Красное и черное» предлагает эволюцию характера героя, подробно очерченную посредством смены точек зрения, внутренними монологами, детализацией описания состояния души. Костюм может стать маской героя, новый статус требует изменений внешних. Поступки героев усложняются за счет мотивационного анализа. Речевая характеристика тоже способствует раскрытию внутренних качеств, отражает уровень человека. Подобные детали позволяют сформировать портрет не только конкретной личности, но и общества. Психологизм становится важнейшим открытием французского социального реализма, плодотворно

¹⁷⁷Смирнов, Ю. В. Литературный реализм как способ познания социально-исторического бытия // Вестник НГТУ им. Р.Е. Алексеева. Серия «Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии». 2012. №2. – 17-26 с.

¹⁷⁸Смирнов, Ю. В. Литературный реализм как способ познания социально-исторического бытия // Вестник НГТУ им. Р.Е. Алексеева. Серия «Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии». 2012. №2. – С. 20.

¹⁷⁹Adrian. Le réalisme: définition simple, auteurs et œuvres | Courant littéraire. [Электронный ресурс] — режим доступа: <https://www.laculturegenerale.com/realisme-courant-litteraire> (дата обращения: 18.06.2021).

развившимся в творчестве не только великих реалистов : О. де Бальзака, Г. Флобера – но и во множестве произведений французских авторов, в том числе пишущих полицейские истории.

Герой Габорио – полицейский Лекок, не сыщик-любитель, а профессионал. Он не только чертами напоминает Дюпена в рассказах Э. По, но и предвосхищает комиссара Мегрэ. Лекок умен, но при этом он показан человеком, которому свойственно ошибаться. Метод Лекока заключается в изучении характера человека, манеры его поведения. Уже здесь можно говорить о зарождении модели психологического детектива. Тайна заключена во внутреннем мире, и разгадка находится там же. Важно указание Кестхейи: Габорио «помещает их (*героев – прим. автора*) в реальную обстановку и нанизывает на нить детективной истории настоящий социальный роман»¹⁸⁰.

Во второй половине XIX столетия массовая литература во Франции расцветает. Усиливается это явление в «Прекрасную эпоху», характеризующуюся расцветом поджанров популярного чтения, среди которых выделяются новые или вновь появляются, казалось бы, забытые разновидности: «*merveilleux scientifique*» («научно-чудесное»), «морской роман», «приключенческий роман», «криминальный роман»¹⁸¹. Описывая специфику криминального жанра, К.А. Чекалов уместно вводит понятие «протодетектива», так как до 1870-ых годов термин «детектив» не использовался в литературной критике, а произведения уже имели определенные черты, характерные для нового жанра.

Еще одним важным именем во французской традиции является Гастон Леру (1868-1927), автор таких текстов, как «Тайна Жёлтой комнаты» (1907), «Духи дамы в чёрном» (1908). Он создал образ репортера Жозефа Рультабия. Этого персонажа можно считать последователем метода Шерлока Холмса.

¹⁸⁰Кестхейи, Т. Анатомия детектива. – Б.: Корвина, 1989. – С. 53.

¹⁸¹Чекалов, К.А. Протодетектив и не только: молодость французского популярного романа. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://polit.ru/article/2020/12/28/chekalov/>

Но во Франции не все приняли образ английского сыщика Шерлока Холмса в силу исторически сложившегося соперничества двух держав. Роман Мориса Леблана (1864-1941) («Арсен Люпен против Херлока Шолмса») – попытка преодолеть пораженческие настроения французского общества («Теперь Трафальгар будет отомщен!»¹⁸²), неудачи колониальной миссии. Арсен Люпен изображен автором как «анархистствующий фрондер, мастер всевозможных перевоплощений, бросающий вызов несправедливым властям и политикам; он умело разгадывает тайны преступлений»¹⁸³, правда и сам является правонарушителем. Леблан вступает в полемику с эстетической программой Конан Дойла. Именно поэтому автор намеренно сталкивает Люпена с Шерлоком Холмсом («Арсен Люпен против Херлока Шолмса»). В своих произведениях Леблан снимает драматически-напряженную атмосферу, его произведения пронизаны иронией. Комическое начало определяет всю историю соперничества Люпена и Шолмса, в которой английский детектив неизменно терпит поражение. Критики подвергается методология английского сыщика. Метод дедукции-индукции, на котором строит свои расследования Холмс, отвергается Лебланом. Данный метод, обеспечивающий развитие сюжета у Конан Дойла, высмеивается. «У Леблана... широко вводится приключенческое начало – изображение побегов и преследований, переодеваний, смены декорации действия, неожиданных появлений и исчезновений Люпена»¹⁸⁴. Авантюрное начало помогает изобразить превосходство Люпена над англичанином. По справедливому замечанию С.Н. Филюшкиной, Леблан противопоставляет не просто двух персонажей, а два типа человеческого поведения, две ментальности¹⁸⁵. Явно прослеживается карикатура на национальные стереотипы английского

¹⁸²Леблан, М. Сочинения в трех томах. Том 1. – М.: Терра, 1996. – С. 49.

¹⁸³Филюшкина, С.Н. Детектив и проблема культурной памяти. – В.: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – С. 11.

¹⁸⁴Там же. С. 25.

¹⁸⁵Там же.

общества, в противовес которой создается положительный французский национальный вариант.

Важное отличие французского детектива от английского – это выбор поджанра, который определяется типом героя. Французы активно работают с полицейским детективом. Если у англичан часто сыщиком является любитель, для которого преступление – игра, способ показать себя и свою гениальность, то у французов – полицейский. Другое важное отличие двух моделей заключено в ценностном аспекте. Французская модель исследует социальную повседневность, рассматривает героев (жертву, преступника, сыщика) в социально-историческом контексте, а игровая и логическая составляющие находятся на периферии. В центр детектива поставлена история обычного человека и его психология, непременно обозначенная, в зависимости от творческих возможностей автора. Национальное отличие в самом интересе к теме убийства формулирует Л. Уордсли в своей книге «Чисто британское убийство. Удивительная история национальной одержимости» (2013): «Я собираюсь исследовать то удовольствие, с каким британцы воспринимают, поглощают и усваивают идею убийства как такового... явление, возникшее в начале XIX века и сохранившееся до сих пор. От Томаса де Квинси «Убийство как одно из изящных искусств» до «Заката английского убийства» Д. Оруэлла»¹⁸⁶. Л. Уордсли находит подтверждение этой мысли в словах автора детективных романов Дороти Ли Сэйерс: «Похоже, смерть для англосаксов – источник самого большого удовольствия, забавляющий их сильнее всех прочих тем»¹⁸⁷

В первые десятилетия XX века жанр детектива по очевидным причинам, связанным с событиями Первой мировой войны, практически исчезает. Однако для его будущего развития фундаментально значимы те изменения в понимании задач и возможностей самой литературы, которые

¹⁸⁶ Уордсли, Л. Чисто британское убийство. Удивительная история национальной одержимости. М.: Синдбад, 2021. – С. 8.

¹⁸⁷ Там же. С. 13.

были обусловлены трансформацией социокультурной ситуации и ее осмысления представителями искусства. Социальность и психологизм оказываются существенно дополненными новыми открытиями. Это касается прежде всего изменений самого представления об объективной реальности. В этом плане нельзя не отметить сильного влияния такого направления, как сюрреализм. Исследователь Е.Д. Гальцова дает емкую характеристику «сюрреалистического» представления о реальности: «Представление о «реальности» в сюрреализме комплексно, оно является не элементом, а некоей совокупностью элементов, «миром», по аналогии с тем сложным комплексом, коим является «жизнь». Эстетика сюрреализма основана на постоянном «обыгрывании» двоемирия или многомирия, где сталкиваются или соплагаются реальность неистинной обыденности и реальность истинной грезы»¹⁸⁸. Принципиально важно здесь развитие указанной характеристики: «Сюрреалистическое многомирие потенциально является источником театральности сюрреалистической эстетики как таковой. Собственно сфера «сюрреального», которая одновременно и есть сфера «реального» может рассматриваться как аналог *teatrum mundi*, создаваемый глубинными творческими импульсами человеческой психики»¹⁸⁹. Представления о «театрализованности мира» будут иметь значительные последствия для развития детективного жанра после следующей мировой войны.

Огромное влияние на развитие жанра во второй половине XX века оказывает творчество франкоязычного бельгийца Жоржа Сименона (1903-1989), первые произведения которого появляются в 20-е годы и во многом определяют представление о модели французского детектива. Он также работает в жанре полицейского детектива. Сименон является создателем

¹⁸⁸ Гальцова, Е.Д. Концепции «Реальности». «Сюрреальности» и театральная эстетика Андре Бретона // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология, 2008. – С. 206-215.

¹⁸⁹ Гальцова, Е.Д. Театральность в художественной системе французского сюрреализма. Автореф. дисс. док. филол. наук. М., 2008. – 38 с.

более восьмидесяти детективных историй, главным героем в которых выступает комиссар Жюль Мегрэ. Новаторство Сименона заключается в создании модели социально-психологического детектива. Если и ранее писатели обращались к социальной проблематике, исследовали поведение своих героев, то еще никто не проявлял такого интереса к природе человека, как Сименон. Неслучайно его часто сравнивают с классиком французского критического реализма – О. де Бальзаком. «Суть жанра он (*Сименон. – прим. автора*) видит в обрисовке портрета, а разгадку находит в различных характерах»¹⁹⁰. Поэтому задачей автора является создание многогранных, проработанных внутренне персонажей. Роман наполняется живыми людьми с их страхами, комплексами, желаниями и тайнами. Предметом внимания автора становится простой человек. Вместе со своим героем «он исследует, что побуждает... обычного среднего человека... на совершение чрезвычайного действия, убийства»¹⁹¹. Комиссар Мегрэ занимается не столько разгадыванием тайны преступления, сколько изучением природы человека, его психологических особенностей, исследованием влияния социальных и материальных условий жизни на поступки. Отсюда более пристальное внимание героя не к вещественным уликам, а к поведению людей. Судьба человека занимает комиссара, он стремится не столько разоблачить преступника, сколько понять его. «Гуманизм и демократизм Сименона получили наиболее яркое воплощение в образе комиссара Мегрэ... Призванный быть слугой и орудием закона, Мегрэ никогда не подчиняется его букве. Главное для него – служение истине и справедливости»¹⁹². Комиссара Мегрэ можно считать антиподом Дюпена, Холмса, Пуаро. Он не обладает какими-либо исключительными способностями. Его оружие – колоссальный жизненный опыт, интуиция,

¹⁹⁰ Кестхейи, Т. Анатомия детектива. – Б.: Корвина, 1989. – С. 99.

¹⁹¹ Там же. – С. 99.

¹⁹² Филюшкина, С.Н. Детектив и проблема культурной памяти. – В.: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – С. 35-36.

знание психологии человека. Существуют биографические¹⁹³ и психоаналитические¹⁹⁴ подходы к трактовке образа комиссара.

Безусловно, образцом для Сименона стало творчество его соотечественника Виктора Гюго, который отчетливо противопоставил в «Отверженных» истинный гуманизм (образ Жана Вальжана) справедливости юридической машины (образ Жавера). Демократизм и гуманистический пафос произведений Сименона связывают также с влиянием, которое оказало на него творчество русских классиков: Толстого, Достоевского, Чехова. В творчестве Сименона иногда парадоксально отмечают отказ от такого элемента классического детектива, как моральная оценка. «Классические детективы редко обходятся без нравственного осуждения, восстановления справедливости»¹⁹⁵. Комиссар Мегрэ оставляет эту работу другим. Главное для автора – показать сам факт трагедии без вынесения приговора. Однако, скорее дело в том, что глубокое нравственное чувство Мегрэ несет в себе самом, предопределяя победу чувства Добра в читателе.

Выводы.

Таким образом, рождение детективного романа представляет собой поэтапное формирование, охватывающее нескольких периодов и продвигающееся к автономии. Это сложный, растянутый во времени и пространстве и заставляющий взаимодействовать несколько национальных литератур процесс.

В результате мы видим, что основы жанра, заложенные в творчестве Э.А. По, стали отправной точкой для авторов детективных произведений. Новый жанр развивается в рамках национальных моделей, среди которых наиболее знаковыми с культурно-исторической точки зрения являются

¹⁹³Lambert, G. *The Dangerous Edge*, London, Barrie & Jenkins, 1975. – 271 p.

¹⁹⁴Tauxe, H-Ch. *Georges Simenon : de l'humain au vide*, Paris, Buchet-Chastel, 1983. – 220 p., Forest, J. *Notre-Dame de Saint-Fiacre, ou, L'affaire Maigret*, Monreal, Presses universitaires de Montréal, 1998. – 190 p.

¹⁹⁵Кестхейи, Т. *Анатомия детектива*. – Б.: Корвина, 1989. – С. 101.

английская (А. Конан Дойл, А. Кристи, Г.К. Честертон), французская (Э. Габорио, М. Леблан, Ж. Сименон) и американская (Д. Хэммет, Р. Чандлер) модели. Отталкиваясь от общих структурно-композиционных элементов, каждая модель вырабатывает свои идейно-эстетические принципы, что позволяет говорить о модификациях внутри жанра: «крутой» детектив (американская модель), «аналитический» (английская модель) и «социально-психологический» (французская модель).

«Развитие детектива в XX столетии происходит в соответствии с законами развития жанров. Рассматривая особенности его литературной эволюции, исследователи обращают внимание на то, что жанр дуален. С одной стороны, в каждом жанре существует жанровая доминанта – нечто общее, характерно-типическое, с другой, – новое, изменчивое. Жанр функционирует как схема читательского восприятия, подтверждаемая и/или оспариваемая каждым новым текстом в ходе динамического процесса»¹⁹⁶. Несмотря на схематичность, шаблонность, детективный жанр постоянно обогащается содержанием и формами. Вариативность внутри жестких рамок позволяет превратить его в конкретную репрезентативную вселенную в пределах национальной модели или в пределах творчества конкретного автора.

Также наличие национальных разновидностей позволяет сделать вывод о том, что детектив не только остается популярным явлением массовой литературы, но и имеет потенциал: формулы трансформируются, что даёт возможность исследовать вариативные способности жанра. В это же время некоторые элементы детективного жанра, темы, структуры заимствуются другими областями литературы (например, «новым романом» в XX веке).

¹⁹⁶ Агеева, М.Г. Эволюция детективного романа в американской литературе XX века: автореф. дисс. кандидата филологических наук. – Ижевск, 2014. – С. 11.

ГЛАВА 2. Герой-жертва в «подвижной реальности» социально-психологического детектива 50-60-х гг.

2.1 Концепция «романа о жертве» Буало-Нарсежака (1950-е годы)

Литературный процесс в послевоенной Франции весьма разнообразен. В первое десятилетие после 1945 года очевидна политизированность писателей, тяготение к жанру политического романа в его ярких образцах Р. Мерля («Уик-энд на берегу океана», «Смерть – мое ремесло»), Л. Арагона («Коммунисты»), и в то же время возрождается после военного перерыва «семейный роман» (Э.Базен). Очевидно доминирующее влияние на своих современников экзистенциалистов Ж-П Сартра и А. Камю. Есть ли место детективу в послевоенном мире?

После войны во Франции широко начинают распространяться произведения «массовой культуры»: авантюрные романы, сентиментальные и псевдоисторические произведения, комиксы, низкопробные детективы. Большую популярность приобретает созданная в 1947 году предпринимателем Марселем Дюамелем «Черная серия». Сюда входили оригинальные и переводные тексты о гангстерах, частных детективах, преступниках. Общество привлекало обилие насилия, погонь, драк. Авантюрный сюжет и простота изложения также способствовали популяризации данной продукции. Создатели спекулировали на тяге аудитории к литературе, наделенной приметами реальной жизни. В кратчайшее время появляется множество аналогичных изданий: «Черная река», «Напряжение», «Атмосфера», «Шпионаж» и т.д. Однако поток массового детектива не заслоняет высокие достижения новых авторов. Во Франции появляется особый, в других национальных литературах почти неизвестный жанровый вид.

В определенной степени его специфика объясняется тем, что многие элементы детективного жанра проявляются в «новом романе», расцвет которого относится к названному периоду. Как и другие авангардные

течения («антидрама», «новая волна» в кино), новороманисты заставили общество по-другому посмотреть на искусство. Писатели и теоретики А. Роб-Грийе, Н. Саррот, М. Бютор и другие отрицали «традиционный роман» и возможности реалистического повествования. В статьях Н. Саррот «Эра подозрения» (1950) и А. Роб-Грийе «О нескольких устаревших понятиях» (1957) «под подозрением» оказались категории «жизнеподобия», «персонажа», «фабулы» и т. д. Новый роман стал феноменом истории и теории литературы с многоуровневой и разнонаправленной спецификой, которую А.Г. Вишняков на основании значительного ряда трудов и собственного исследования определил как письмо, «объединяющее в себе особенности традиционного и авангардистского текста, структурированность и алеатуарность, жёсткие принципы квазиматематического построения и свободный динамизм почти органического, ризомоподобного разворачивания, демонстративный аналитизм и зачастую скрытый синтетизм, изощрённый формализм и внимание к сущностной стороне». К важнейшим особенностям поэтики Нового Романа он относит «роль и функции взгляда на нарративном и фикциональном уровнях новороманного текста; нарративную и фикциональную ре дупликацию; имя персонажа как поле и отражение всех катаклизмов, потрясших роман в XX веке; мифологичность и мистерийность Нового Романа; оригинальную трактовку всех проблем, связанных с хронотопом и литературным описанием»¹⁹⁷. Подобная характеристика крайне далека от традиционной схемы детектива. Между тем, множество элементов криминального романа, детективных схемы находим в большинстве произведений А. Роб-Грийе («В Лабиринте» (1959), «Проект революции в Нью-Йорке» (1970)), М. Бютора «Миланский проезд» (1954), Н. Саррот «Портрет неизвестного» (1947), Р. Пенже «Дознание». «Новый роман» и детектив роднят вдруг обнаружившаяся сходность художественных принципов: «внереалистичность» и

¹⁹⁷Вишняков, А. Г. Поэтика французского Нового Романа. Автореферат дис. на соискание ученой степени док. филол. наук. Москва, 2011. – С. 11.

«филологичность». В них отбрасываются житейская логика событий, забота о психологической достоверности: персонажи, эпизоды подчиняются только повествовательной схеме. У героев не лица, а маски, живы и убедительны лишь вещи-улики. Только покойник снабжен биографией: его прошлое – зеркало, помогающее разгадать настоящее»,¹⁹⁸ – утверждает исследователь новороманной прозы.

«Новый роман» в отличие от традиционного детектива расширяет границы расследования на весь мир. Ощущение тотального страха, безвыходности, экзистенциальная неуверенность пронизывают данные произведения. «Новый роман» и детектив с «саспенсом» повествуют об искусстве человекоубийства, они отдают на заклятие героя, который хочет, но не может стать автором, постичь смысл событий, изменить их ход»¹⁹⁹. Французские исследователи отмечают разницу между детективным и «новым» романом: «простое удовольствие от чтения хорошего полара – сложный сюжет, решение загадки параллельно с детективом романа, восстановление порядка, устранение морального и гносеологического хаоса. В новом романе детектив терпит неудачу, преступник ускользает, а тайна, между тем, чаще всего остается без разрешения, теряясь в бесчисленных подробностях или замирая в сомнениях»²⁰⁰. Иначе говоря, новороманисты фиксируют эпистемологическую неуверенность, что противоречит детективному канону, который утверждает, что каждую загадку можно решить с помощью разума. Таким образом, детективная форма становится для «нового романа» способом транслировать эстетические взгляды, здесь репрезентируется новое восприятие социальной реальности и понимание ограниченных возможностей рациональности.

¹⁹⁸Французская литература 1945-1990. М.: Наследие, 1995. – С. 401.

¹⁹⁹Французская литература 1945-1990. М.: Наследие, 1995. – С. 402.

²⁰⁰Kemp, S. Le Nouveau Roman et le roman policier: éloge ou parodie? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/itineraires/2579#tocto1n1> (Дата обращения: 09.04.2022)

В свою очередь, авторы детективных романов используют приемы, разработанные новороманистами. Так, по мнению С. Кемпа, Себастьян Жапризо (1931-2003) заимствует «деконструктивные приемы нового романа, чтобы исследовать природу идентичности или истины, оставаясь при этом в узнаваемой форме детективного романа»²⁰¹. Теория и практика новороманистов весьма созвучны теории «романа о жертве», поскольку являются порождением одной и той же эпохи.

Концепция «романа о жертве» была создана дуэтом авторов Пьером Буало (1906—1989) и Тома Нарсежаком (1908—1998)²⁰². Пьер Буало сначала работает самостоятельно и в 30-ые годы публикует детективный роман «Дрожащий Пьер» (1934), в 1938 году он был удостоен награды в области приключенческой литературы за «Отдых Вакха». Пьер Робер Эро, позднее взявший псевдоним Тома Нарсежак, до 40-ых годов преподаёт философию. После публикации работы «Эстетика детективного жанра» (1947) между Эро и Буало начинается диалог, который в итоге приведет к появлению творческого дуэта.

1950-1960-е годы становятся периодом наиболее плодотворной работы названных авторов. В теоретических текстах Буало и Нарсежак выдвигают собственную концепцию детективного романа. Создание новых форм связано с потребностью обновления жанра. Классическая форма «романа-загадки» устарела, по мнению авторов. Об этом они говорят в одном из интервью²⁰³. Концепция, предложенная Буало и Нарсежаком, появляется неслучайно, для этого были определенные предпосылки, связанные с изменениями детективного жанра. Например, категория страха как определяющая развитие действия романа входит в детектив. То есть

²⁰¹Kemp, S. Le Nouveau Roman et le roman policier: éloge ou parodie? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://journals.openedition.org/itineraires/2579#tocto1n1> (Дата обращения: 09.04.2022)

²⁰²Boileau, P., Narcejac T.. Le roman policier. Vendôme: Imprimerie des Presses Universitaires de France. 1975. – 122 p.

²⁰³ Кто такой Буало-Нарсежак? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://detectivemethod.ru/nine-q/two-voices/#fnref-8625-1> (Дата обращения: 09.03.2022)

внимание сосредотачивается не столько на самом расследовании, на дедуктивном методе, сколько на изображении жестокости, насилия внешнего мира по отношению к человеку. Это является прямым отражением исторической ситуации, ужасов Второй мировой войны. Отсюда ощущение хаоса мира, трагическое настроение, разрушение всех морально-этических категорий.

Все это находит свое отражение в детективном романе середины XX века. Ярким примером здесь является упомянутая выше «Чёрная серия», основанная Марселем Дюамелем. «Черная серия начала с переводов так называемых thrillers (по-английски, буквально – вызывающий трепет, дрожь) — американских и английских романов о гангстерах, о преступниках или о частных детективах, готовых служить всем, кто хорошо заплатит. Появились thrillers на французском материале – книги об уголовниках и сутенерах с площади Пигаль и Монпарнаса, о гангстерах Марселя (чаще всего корсиканцах). Здесь царит атмосфера цинизма: убийства совершаются легко и просто, как и акты любви. Герои этих книг – супермены, жестокие, твердые, сверхмужественные, наделенные огромной физической силой и сексуальной мощью»²⁰⁴. Американский «крутой» детектив и американский нуар оказали серьезное влияние на французскую детективную модель второй половины XX века. Значительное влияние на детектив оказывает активное использование в романах техники триллера и «саспенса» (англ. *suspense* – неопределённость, беспокойство, тревога ожидания, приостановка; от лат. *suspendere* – подвешивать), который ложится в основу повествования. Тревожное ожидание и страх формируют саспенс. В результате происходит важное переключение ролей внутри детективной схемы. В классическом детективе главный герой – сыщик, он находится вне истории, он эмоционально не погружен в преступление. Важно было подчеркнуть торжество разума в классических произведениях. Теперь, чтобы погрузить

²⁰⁴ Современный французский детектив. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://detectivemethod.ru/preamble/modern-french-detective/> (Дата обращения: 09.04.2023)

читателя эмоционально в историю преступления, держать его в напряжении, необходимо было заменить главного героя. Вместо сыщика в центр повествования становится герой-жертва, с которым должен отождествить себя читатель. И, таким образом, на протяжении всего романа возможно было поддерживать необходимую степень напряжения. Это открытие принадлежит американскому автору Корнеллу Вулричу, публиковавшему свои произведения под псевдонимом Уильям Айриш.

Буало и Нарсежак отмечают в своей книге «Детективный роман», что Вулричу не удалось полностью раскрыть потенциал героя-жертвы, не удалось выстроить необходимую для романа сюжетную загадку-тайну. Он в большей степени сосредоточился на создании атмосферы: «Поэтизация тоски, ночи, тех моментов существования, когда вы по-особому смотрите на вещи»²⁰⁵. В том же направлении двигался дуэт Ричарда Вилсона Вебба (1901-1970) и Хью Вилера (1912-1987), печатавших романы под псевдонимом Патрик Квентин. Они сфокусировали свое внимание на разработке психологической загадки. Их концепция заключалась в создании системы образов героев – подозреваемых, каждый из которых вызывает чувство симпатии, каждого из которых можно оправдать. В этом, по мнению Буало-Нарсежака, заключена и неразрешимая проблема романов Квентина²⁰⁶. Ближе к созданию нового типа романа подошла американская писательница Патриция Хайсмит (1921-1995). Ключевая фигура в её произведениях – герой-преступник-жертва (Мистер Рипли). Именно исследование поведения человека становится центром всего романа. «Qui est Mr Ripley ? La réponse n'est pas facile. Au premier regard, il s'agit d'un escroc qui, pour échapper à la police, n'hésite pas à tuer. Mais, à un examen plus poussé, il apparaît comme un personnage enquête de son identité»²⁰⁷ «Кто такой мистер Рипли? На первый

²⁰⁵Boileau, P., Narcejac, T. Le roman policie. Vendôme: Imprimerie des Presses Universitaires de France. 1975. – P. 100.

²⁰⁶Там же. – P. 106.

²⁰⁷Boileau, P., Narcejac, T. Le roman policie. Vendôme: Imprimerie des Presses Universitaires de France. 1975. – P. 114.

взгляд, это мошенник, способный убийца... Но при этом его неврозы вызваны потерей собственной личности. Он носит тысячи масок, но потерял свою собственную» (прим. – перевод И.О.). При этом Хайсмит сохраняет необходимый ритм повествования, сохраняет баланс между детективной интригой и психологическим романом.

Создавая концепцию, Буало и Нарсежак учитывали опыт рассмотренных выше авторов. Первая задача при написании романа заключается в том, чтобы сохранять баланс между детективным расследованием, мотивом тайны и героем-жертвой, который находится в центре истории. «La victime, qui demeura pour ainsi dire en sommeil, tandis que se développaient, sur des lignes divergentes, le roman jeu et le roman noir»²⁰⁸ (Жертва пребывала, так сказать, в состоянии сна, в то время как сюжетные линии в произведениях развивались – перевод И.О.). Ядром повествования становится история героя-жертвы. Отталкиваясь от классического детектива, авторы начинают разрушать его структуру изнутри. По их мнению, чтобы воссоздать загадку, необходимо избавиться от ряда традиционных элементов: полицейских, подозреваемых, улик. Их место занимает саспенс, появляется роман-ожидание. Создание саспенса требует особого подхода к организации пространства и времени: «Ils sont moins référentiels que fonctionnels et concrétisent la clôture, l'absence d'issue. Leur évaluation est toujours négative : le lieu est clos, caché, obscur, et le temps, borné et bref».²⁰⁹ («Они (пространство и время – прим. И.О.) в меньшей степени являются хранилищем данных (улик), они функциональны, утверждают идею безысходности. Их оценка всегда отрицательна: место закрыто, скрыто, а время ограничено и кратко» – перевод И.О.). В своем творчестве французские авторы стремятся совместить классический детектив (роман-загадка) с техникой триллера, поэтому в их текстах особое значение имеет мистическая линия сюжета. С помощью этой

²⁰⁸Boileau, P., Narcejac, T. Le roman policie. Vendôme: Imprimerie des Presses Universitaires de France. 1975. – P. 89.

²⁰⁹Reuter, Y. Le roman policier. Armand Colin. 2017. – P. 199.

линии в романе создается саспенс (а не с помощью искусственного замедления ритма как у Айриша). Ожидание должно быть на уровне сюжета, а не эпизода. Ожидание связано с потусторонними явлениями. Торжество логики и разума отрицается, но при этом сохраняется желание проникнуть в потустороннюю тайну. Повседневность героя нарушается, обыденная жизнь трансформируется.

В результате возникает двойственность в ключевом для детективной схемы элементе – мотиве тайны. Ориентируясь на психологическую новеллистику Э.А. По («Падение дома Ашеров»), Буало и Нарсежак утверждают, что «в детективе должно существовать два одинаково возможных варианта разгадки: «логическая» (рациональная) и «поэтическая» (фантастическая, метафизическая)»²¹⁰. И каждая из них должна быть неточной, что подчеркивает двойственность мира реального и магического. Ожидание становится не приемом, а способом восприятия мира, который находит воплощение в детективе. Создать подобный тип романа, связать тайну и разгадку, по мнению Буало и Нарсежака, можно только в романе о жертве²¹¹ (*le roman de la victime*). В понимании писателей жертвой является не тот, за кем гонятся, а тот, кто тщетно пытается проникнуть в смысл происходящих событий. Загадка, которая в классическом детективе является главным элементом схемы, для Буало-Нарсежака выносится на периферию. Центром повествования становится характер, вокруг которого выстраивается каркас сюжета, интрига, основные мотивы. Герой-жертва утрачивает чувство реальности, привычный мир превращается в ловушку. Действия героя направлены на поиск правды, которая всегда ускользает от него. Для героя-жертвы «поиск разгадки становится жизненной необходимостью»²¹². Таким образом, происходит разрушение классической формы детектива, где в

²¹⁰Boileau, P., Narcejac, T. *Le roman policie*. Vendôme: Imprimerie des Presses Universitaires de France. 1975. – P. 103.

²¹¹Там же. – P. 89.

²¹²Федунина, О.В. Криминальный бестиарий: зверь – текст – жанр: монография. – Тула: Аквариус, 2023. – С. 18.

финале показано торжество сыщика, олицетворяющего разум. Роман о жертве показывает бессилие разума в мире жестокости и безумия. Тайна поглощает героя. Логика жертвы оказывается бессильной перед глубинной логикой действия (логика служит для создания драмы).

Изменения происходят также с таким элементом схемы как преступление. В классических детективах преступник стремился совершить идеальное преступление, тщательно продуманное и исполненное. Отсюда и интеллектуальное соревнование между сыщиком и преступником. В связи с этим в детективах появились образы гениальных преступников (профессор Мориарти, благородный грабитель Арсен Люпен и т.д.). В основу сюжета ложилась борьба-соревнование героев. Такое произведение уходило от реальной действительности. Буало и Нарсежак отказываются от образцовых преступлений. Для сохранения интриги приходится идти на серьезную трансформацию структуры романа. Они меняют время действия: не после, а до преступления. Жертва получает свободу, и таким образом становится возможно преодоление механистичности классического детектива, но необходимо в то же время сохранить связность интриги, целостность повествования.

В результате Буало и Нарсежак пришли к идее о том, что не нужно приспособливать готовый характер к имеющейся интриге, а необходимо выстраивать каркас сюжета вокруг персонажа, переживающего кризис, т.е. тайна должна соединиться с конкретной судьбой, она не может существовать как абстракция, отдельно от персонажа.

2.2. Репрезентация реальности «парализованного времени» во французском детективе 1950-1960-х гг.

Выдвинутую концепцию Буало и Нарсежак стремились отразить в своем творчестве. Первым программным произведением дуэта французских писателей становится роман «Та, которой не стало» (1952) (всего за годы

совместного творчества было написано и опубликовано более 50 произведений).

Центром художественного мира романа становится персонаж – Равинель, он проводник в пространстве произведения. Буало-Нарсежак создают предельно герметичную модель мира. Отсюда ограниченная пространственная протяженность. Основные сюжетные события сосредоточены в пределах нескольких улиц. Несмотря на то что действие по ходу романа разворачивается изначально в предместье Парижа, а затем переносится в саму столицу, внешний мир оказывается на периферии. Причем место действия в романе представляет собой традиционный набор локусов из нуара: «В нуаре местом действия являются бедные кварталы: окраины и трущобы... Также можно выделить такие традиционные места, как улица, кафе, вокзал, отели»²¹³. Все подобные типы пространств последовательно представлены в тексте и связаны с передвижением Равинеля, который стремится раскрыть тайну исчезновения тела жены. Скитания героя по своеобразному лабиринту улиц-кафе-отелей усиливает состояние потерянности и беспомощности.

В романе подробно описаны перемещения: «Он (Равинель – прим. автора) отводит машину на станцию обслуживания в Эрдре...Потом едет на площадь Коммерс, минует Биржу, пересекает эспланаду Жолиет. Слева он видит порт, удаляющиеся огни статуи свободы»²¹⁴. Герой находится в постоянном движении, создается видимость, что мир для него широко раскрыт, и он способен осваивать новые пространства. В терминологии Ю. Лотмана, изначально складывается ощущение, что Равинель принадлежит к типу героев «открытого пространства», но это представление оказывается ошибочным. Равинель – типичный герой своего места, герой

²¹³Wolf, M-B. Le roman policier: Quand la littérature s'habille de noir. B.: IUFM de Bourgogne, 2003. – P. 18.

²¹⁴Буало, П., Нарсежак, Т. Та, которой не стало. – М.: Эксмо, 2011. – С. 45.

«пространственной и этической неподвижности»²¹⁵. Где бы не оказывался Равинель, он напуган. Состояние психологического напряжения, даже полубезумия «сопровождает» героя на протяжении всего романа. В самом начале, еще до покушения на жену: «долгое ожидание в тумане, долгое, томительное ожидание. Он закрыл глаза, и ему чудилось, что он падает в бездонную пропасть»²¹⁶. И ближе к развязке герой по-прежнему в состоянии эмоциональной взвинченности, в состоянии, когда душевные силы накалены до предела: «Нет больше ни земли, ни дороги, ни домов – одни бегущие огни, блуждающие созвездия, вращающиеся в холодной серой бесконечности»²¹⁷. Таким образом, становится очевидно, что внешний мир романа является лишь фоном, а основная задача авторов – воссоздание внутреннего мира героя. Мир его чувств и мыслей помещен в центр истории.

Субъективная реальность героя необходима Буало и Нарсежаку для реализации концепции героя-жертвы. Детально выстраиваемый внутренний мир Равинеля способствует раскрытию ключевой идеи – идеи поражения, неспособности «маленького человека» противостоять окружающему миру. Происходит почти абсолютная герметизация пространства в пределах одного образа. Такая компрессия была необходима авторам для создания эффекта саспенса, то есть нарастания напряженного ожидания.

Окружающий мир враждебен. Даже встречи со знакомыми и близкими вызывают раздражение героя: «Равинель искромсал сигарету, превратив ее в черно-белую кучку табака на столе. Его так и подмывало схватить за голову обоих якобы соблезнующих ему супругов и колотить их друг о друга»²¹⁸. В результате заявлен конфликт персонажа и внешнего мира. Подчеркивается проблема имагологичности героя и его неспособность найти себя в этом мире. Даже пространство дома, традиционно представляемое как наиболее

²¹⁵ Лотман, Ю. М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – СПб: Азбука, 2015. – С. 303.

²¹⁶ Буало, П., Нарсежак, Т. Та, которой не стало. – М.: Эксмо, 2011. – С. 13.

²¹⁷ Там же. – С. 144.

²¹⁸ Буало, П., Нарсежак, Т. Та, которой не стало. – М.: Эксмо, 2011. – С. 101.

защищенное и комфортное, отталкивает героя, поэтому он сбегает в отель. Пространство дома кажется герою фантастическим. Когда он возвращается, то находит все нереалистичным. Символичной деталью становятся обои, иллюстрирующие сказки Шарля Перро. Замкнутость пространства усиливается за счет мотива «тишины». Полное отсутствие звука подчеркивает эмоциональное напряжение героя. «Какая благодатная тишина, какой...сомнительный покой... Лучше бы немного драматизма» ²¹⁹ . Отсутствие звука, застывшие стрелки часов, тщательно прибранная кухня преобразуют дом в фантастический замок из сказки про спящую красавицу.

Герой, подобно сомнамбуле, автоматически перемещается из одной точки пространства в другую. Его бессистемное движение напоминает бег человека, загнанного в угол, отчаявшегося и принимающего последние попытки спастись. Неоднократно в романе подчеркивается иллюзорность происходящего. Еще раз отметим, что все показано через восприятие Равинеля. «Сверкающее стадо машин. Хоровод теней. Кафе, похожие на огромные, ярко освещенные пещеры, отраженные невидимыми зеркалами и уходящие в бесконечность... И здесь тот же легкий переход от реальности к миру теней» ²²⁰ . Герой неоднократно останавливается на мысли, что все происходящие события напоминают сон. «Но когда Равинель вернулся в спальню, все снова показалось ему невероятным, чудовищным сном... Он даже подумал, уж не снится ли ему все это» ²²¹ .

В данном тексте хронотопом порога является не объект внешнего мира (мост, дверь), границей становится сам образ главного героя. Как отмечает Ю.М. Лотман: «граница всегда принадлежит лишь одному (пространству) – внутреннему или внешнему – и никогда обоим сразу» ²²² . В романе «Та, которой не стало» границей можно считать, по нашему мнению, психическое

²¹⁹Буало, П., Нарсежак, Т. Та, которой не стало. – М.: Эксмо, 2011. – С. 154.

²²⁰Там же. – С. 92.

²²¹Там же. – С. 27.

²²²Лотман, Ю. М. Статьи по семиотике и топологии культуры. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm> (дата обращения 14.03.2020).

состояние героя. По мере того, как в романе формируется мистический уровень тайны («призрак Мирей»), внутренне состояние героя постепенно расшатывается, и он в силу собственной слабости оказывается неспособен проникнуть в тайну и подчиняется сверхъестественной идее. Авторы показывают слом объективной реальности в сознании героя. Конкретно видимое пространство заменяется миром грез, миража, в который погружается герой.

Значимой художественной деталью романа становится мотив тумана. Наличие данного образа позволяет создать атмосферу тайны, визуализировать состояние тревожного ожидания. «Туман сгущался. Он был совсем желтый вокруг фонарей на пристани и зеленоватый – под рожками, освещавшими улицу. То он собирался в густые, тяжелые клубы, то обращался в блестящие капли моросящего дождя»²²³. Также образ тумана подчеркивает идею «туманности», относительности реальности. Снова возвращаемся к мысли о грезе, мнимой действительности. «Равинель бросается на улицу. Сырой туман облизывает ему лицо, туман, пахнувший сажей, рекой и чем-то прогорклым»²²⁴. Актуализируется мысль о лабиринте, герой – слепец, блуждающий в неведении. Туман становится лейтмотивом всего романа. Образ буквально персонифицируется, становится зримым. «Равинель ощутил смутное беспокойство. Откуда туман? Почему именно сегодня? В таком тумане не разберешь, где живые, а где... Чепуха! Но липкий туман проникает в грудь, медленно, подобно опиумному дыму, обволакивает мозг, и как этому помешать? Все кажется то реальным, то нереальным, и голова идет кругом»²²⁵. Туман обволакивает героя и окончательно утверждает безумие Равинеля, служит маркером, объединяющим внешний и внутренний миры.

²²³Буало, П., Нарсежак, Т. Та, которой не стало. – М.: Эксмо, 2011. – С. 145.

²²⁴Там же. – С. 147.

²²⁵Буало, П., Нарсежак, Т. Та, которой не стало. – М.: Эксмо, 2011. – С. 125.

Следует также отметить специфику обозначения времени в романе. Объективное время в романе «Та, которой не стало» ограничено достаточно короткими рамками. Действие романа разворачивается в течение недели. Такое предельное сжатие времени (как и пространства) способствует созданию необходимого состояния максимального напряжения. При этом течение времени замедленно. В произведении нет характерных для авантюрно-приключенческих и остросюжетных жанров ситуаций погони, задача авторов максимально ограничить внешний динамизм (опять же это связано с потребностью перенести действие в плоскость внутреннего мира).

Художественное время романа «Та, которой не стало», на наш взгляд, в большей степени можно считать «закрытым», используя терминологию Лихачева. Буало и Нарсежак рассказывают историю частной жизни, в центре – личная трагедия «маленького человека». При этом с определенной долей условности можно говорить о наличии «открытого времени». Авторы при написании романа (роман вышел в 1952 году) не могли не учитывать послевоенную историческую ситуацию во Франции и в мире в целом. Ощущение краха, потерянности человека в мире, непреодолимое одиночество – все эти настроения созвучны художественному миру романа Буало и Нарсежака. Стоит отметить, что роман «Из мира мертвых» в большей степени соотносится с временем историческим.

Индивидуальное время Равинеля позволяет определить наиболее значимые характеристики художественного времени романа в целом. Сюжетная линия персонажа является структурообразующим элементом всей истории. Художественное время Равинеля можно охарактеризовать как цикличное. Эта идея прослеживается в романе неоднократно и на разных уровнях. Об этом, в частности, говорит выбор профессии героя – коммивояжер. Жизнь Равинеля заключается в постоянных монотонных поездках, остановки в однотипных отелях, возвращение домой, то есть жизнь структурирована, представляет цепь повторяющихся действий. Идея убийства жены связана с потребностью героя преодолеть опостылевшую

повседневность, преступление – попытка вырваться из замкнутого круга обыденности. «Он тоже имеет право жить, жить на широкую ногу... Тридцать восемь лет, но на вид старик, а ведь жить он еще и не начинал»²²⁶. Также цикличность прослеживается в поведении героя: его преследует желание постоянно вернуться на место, где он спрятал тело «убитой» Мирей, и понять, что произошло на самом деле.

Индивидуальное время Равинеля замкнуто, рутинный образ жизни позволяет говорить о событийной псевдонаправленности. Многочисленные передвижения героя носят сумбурных характер, он не способен выстроить последовательность событий. Он потерян во времени и пространстве.

Рассмотрение художественного времени в романе позволяет говорить об идее остановившегося, законсервированного времени. «Остановившееся, парализованное, безразличное время – вот время вещей, внешнего мира, где время само сделалось вещью, *res*. Но такое парализованное время уже и не есть время, поскольку оно сделалось пространством»²²⁷. Подтверждением данного тезиса становится мотив тумана, который окутывает все пространство и сопровождает героя в течение всего действия. Этот мотив олицетворяет идею остановки, неслучайно он персонифицируется, что было отмечено нами ранее. В основном все события разворачиваются в ночное время, словно все действие сосредоточено в пределах одной ночи. Одновременно ночь становится олицетворением души героя. «Похоже, он отходит после ночного кошмара. Снова ощущает свои ребра, локти, колени, каждую мышцу»²²⁸.

В романе практически отсутствует ретроспективное действие, которое является важной частью в детективном повествовании, Буало и Нарсежак используют форму воспоминаний. Герой изредка обращается к событиям прошлого (воспоминания из детства, его знакомство с Люсьеной). Они носят

²²⁶Буало, П., Нарсежак, Т. Та, которой не стало. – М.: Эксмо, 2011. – С. 35.

²²⁷История философии. №8. – М.: Российская академия наук, 2001. – С. 22.

²²⁸Буало, П., Нарсежак, Т. Та, которой не стало. – М.: Эксмо, 2011. – С. 66.

дискретный характер. Авторы не ставили задачу описать подробно прошлое героя, историю его отношений с женой, его воспитание. В тексте даются только незначительные детали или намеки. Сжатие происходит за счет минимизации биографического времени. Включение воспоминаний в текст носит спонтанный характер, они возникают в сознании героя и не контролируются. Они становятся для героя формой эскапизма. «Малопомалу Равинель начал забывать случившееся. Ему было тепло и уютно...Вскоре ром вспыхнул, заиграло пламя... Равинель вспомнил календарь с картинками, который любил рассматривать в детстве...»²²⁹.

Значимой художественной деталью, относящейся к категории времени, является образ часов, который неоднократно возникает на страницах романа: «Стенные часы с нелепым циферблатом, поддерживаемым двумя обнаженными нимфами, показывали двадцать минут одиннадцатого»²³⁰; «Он прошел на кухню; заметив, что будильник остановился, ощутил горькое удовлетворение»²³¹. Отношение героя со временем постепенно меняется. Изначально он чрезвычайно остро ощущает его течение и внимательно отслеживает. Постепенно Равинель начинает терять ощущение времени (как и чувство реальности).

Трагическая развязка наступает в доме героя. И как только он возвращается туда, то оказывается в абсолютно герметичном мире. Объективная реальность, категории пространства и времени перестают для него существовать. Последней попыткой установить связь с действительностью становятся разбросанные на рабочем столе фотографии, традиционные маркеры памяти. Герой хочет удостовериться, что его жизнь зафиксирована, ему требуется подтвердить себе факт существования, но он ничего не находит. «Нет, тут нет ни единой его фотографии. Мирей не

²²⁹Буало, П., Нарсежак, Т. Та, которой не стало. – М.: Эксмо, 2011. – С. 35.

²³⁰Там же. – С. 102.

²³¹Там же. – С. 142.

приходило в голову взять аппарат и сфотографировать его»²³². Герой оказывается вне времени и пространства, он не находит контакта с объективной реальностью, всю свою жизнь он был призраком, и так и не стал человеком. «Равинель облегченно вздыхает... Пора снова стать тенью. Быть человеком слишком трудно»²³³. Таким образом, индивидуальное время главного героя направлено к точке смерти. Буквально с первых страниц романа авторами актуализируется эта идея. Постепенно показывается, как Равинель теряет связь с внешним миром, и тайна поглощает его полностью.

Интенсивность романа минимальная, внешнее действие практически отсутствует (события второстепенны и незначительны), основное действие совершается в сознании главного героя. О дискретности говорит включение в текст различного рода мотивов сна или видений героя. Художественное время Равинеля также отличается однородностью (циклический характер его времени уже был нами отмечен). Период времени, изображённый в романе, замкнут, однообразен. Герой статичен, не происходит никакого резкого перехода состояния ни во внешнем мире, ни во внутреннем. Уже в начале Равинель показан в ситуации поражения, к финалу это состояние лишь усиливается.

Художественное время роман линейно. Наличие «авторского» (объективного) времени позволяет структурировать произведение. В романе не используется форма Я-повествования, которая была бы характерна для погружения во внутренний мир героя. Повествование ведется от третьего лица, что отстраняет читателя от героя. Задача автора придать тексту максимальную компрессию. Расположить все детали пространства и времени с единой целью, чтобы они отражали центральный образ.

Теперь обратимся к роману «Из мира мертвых» и проследим, какова специфика художественного пространства и времени в данном произведении

²³²Там же. – С. 162.

²³³Там же. С. 165.

и существуют ли общие черты в построении хронотопа с текстом романа «Та, которой не стало».

Обращаясь к принципам организации художественного пространства, мы можем заметить много общего с рассмотренным выше произведением. Роман «Из мира мертвых» строится по аналогичному принципу: внешний мир показан через проекцию внутреннего мира героя-жертвы (Флавьера). Реальная действительность формируется под воздействием психологического состояния главного героя. Согласно принципу психологического параллелизма окружающая действительность дублирует состояние Флавьера. Он (подобно Равинелю) оказывается вовлечен в круговорот тайн и обманов. Многочисленные внутренние монологи показывают попытки найти выход из замкнутого круга. «День прошел отвратительно, а ночью Флавьер так и не сомкнул глаз. Вскочив с постели задолго до рассвета, он принялся расхаживать по кабинету. Его мучили и изводили возникавшие в мыслях образы... Сжав кулаки, он пытался совладать с собой, чтобы хоть как-то сдержать охватывающую его панику... когда Флавьер пытался представить себе жизнь без Мадлен, какой-то ком подкатил к горлу, и ему стало трудно дышать»²³⁴. Такое подробный психологизм вызывает неоднозначное отношение у исследователей. П.А. Моисеев, сопоставляя текст романа Буало и Нарсежака и экранизацию А. Хичкока «Головокружение», отмечает, «несмотря на отличную загадку, роман Буало и Нарсежака «вязнет» в психологизме»²³⁵. Но такая тщательная разработка внутреннего мира главного героя является частью концепции Буало и Нарсежака. Таким образом, читатель должен совпасть с героем, эффект сопричастности позволяет взглянуть на мир глазами героя-жертвы. Вместе с этим за счет раскрытия сознания героя авторам удастся добиться необходимой герметичности и предельной изоляции пространства. Идея замкнутого

²³⁴Буало, П., Нарсежак, Т. Из мира мертвых. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/bualonarsegak/iz_tsarstva_mertvih.html (дата обращения 14.03.2020)

²³⁵Моисеев, П. А. Поэтика детектива. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017. – С. 203.

пространства подчеркивается авторами и на уровне сюжета. Первая и вторая части романа разделены временным отрезком в несколько лет (период Второй мировой войны). Буало и Нарсежак сообщают, что Флавьер уезжал из Парижа (жил в Африке) в это время, но мы не видим его вне пространства столицы.

Можно отметить также статичность внешнего мира. «Он с трудом узнавал Париж, все еще окутанный туманами, его пустынные площади, проспекты, на которых кроме джипов, почти не осталось машин»²³⁶. Буало и Нарсежак так описывают послевоенный Париж. Образ «застывшего» города соотносится с Флавиером. Он отправился в Африку (преодолеl привычное пространство), где заработал состояние и постарался изменить жизнь (забыть трагическую гибель Мадлен): «Он научился говорить негромко и быстро...это придавало ему властность»²³⁷. Но эти изменения оказываются формальными. В глубине он по-прежнему одержим Мадлен и тайной, в которую так и не смог проникнуть. И при первой же возможности герой снова окунается в прежний мир. Также в описании послевоенного Парижа следует отметить мотив «тишины» (тот же, что и в романе «Та, которой не стало»). «Он зашел в ресторан Дюпона, уселся у окна. В большом круглом зале затерялось несколько офицеров. Не было слышно ни звука, не считая посвистывания кипятильника»²³⁸. Благодаря деталям, отмеченным выше, складывается образ загробного мира.

Идея отсутствия движения реализуется также на уровне системы образов. Главный герой Флавьер – типичный представитель «героев своего круга». Духовная и нравственная неподвижность роднят Флавиера с Равинелем из романа «Та, которой не стало». При этом, в отличие от

²³⁶Буало, П., Нарсежак, Т. Из мира мертвых. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/bualonarsegak/iz_tsarstva_mertvih.html (дата обращения 14.03.2020).

²³⁷Там же.

²³⁸Буало, П., Нарсежак, Т. Из мира мертвых. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/bualonarsegak/iz_tsarstva_mertvih.html (дата обращения 14.03.2020).

Равинеля, у Флавьера есть цель, он искренен в своих чувствах к Мадлен, но герой оказывается не способен контролировать свое психологическое состояние и становится жертвой собственной страсти. Одержимость Мадлен ставит его на грань безумия. Данное состояние героя показано в развитии и достигает кульминации в финальной сцене: в порыве безумия Флавьер душил Мадлен.

Идея одержимости оформляется также за счет имплицитного обыгрывания в тексте мотивов мифа об Орфее и Эвридике (сюжет романа практически детально воспроизводит сюжет мифа). Название романа «Из мира мертвых» отсылает нас к этой трагической истории любви. История Флавьера и Мадлен имеет универсальный характер. Причем Флавьер сам называет Мадлен Эвридикой: «Милая Эвридика, если бы вы только знали, какую радость вы мне подарили»²³⁹. Главный герой стремится овладеть пространством и временем, чтобы получить Мадлен. Тем самым наблюдается стремление героя преодолеть обыденную реальность, путем конструирования вторичного пространства, «отраженного в сознании воспринимающего субъекта мира»²⁴⁰. Прежде всего пространство мифа возникает в сознании Флавьера, героя, который оторван от объективной реальности (как и Равинель). Внешний мир кажется ему грезой и сном. Строится на воспоминаниях. «Сквозь облачко пара город казался отражением в воде; он был похож на легендарную бретонскую крепость Ис, поглощенную морской пучиной, где тени умерших питаются мыслями живых»²⁴¹. Таким образом, не Мадлен (разыгрывающая роль девушки, в которую вселилась прабабка) оказывается погружена в мир иллюзий, а Флавьер. В ходе расследования он так и не осознает этого, а, наоборот, все больше подчиняется сверхреальности.

²³⁹ Там же.

²⁴⁰ Пыхтина, Ю. Типология виртуального пространства в русской литературе. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/virtualnoe-prostranstvo-v-literature-tipologiya-struktura-funktsii/viewer> (дата обращения 14.03.2020)

²⁴¹ Буало, П., Нарсежак, Т. Из мира мертвых. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/bualonarsegak/iz_tsarstva_mertvih.html (дата обращения 14.03.2020)

Образ Флавьера разделяется. Граница между реальностью и грезой сконцентрирована в сознании героя, причем эта граница зыбка. Постепенно персонаж начинает подчиняться мистической идее и теряет чувство реальности, что приводит к разрушению, в результате весь мир предстает для героя в фантастическом (сновидческом) облике. Попытки контролировать внешнее пространство оказываются тщетны, что в очередной раз подчеркивает идею поражения Флавьера. Вместе тем, на наш взгляд, можно выделить еще одну границу, связанную с объектом реального пространства. Это церковь, данное пространство становится водоразделом сюжета, и одновременно поворотным моментом в судьбе Флавьера. Церковное пространство становится границей между объективной реальностью и вымышленной. Знаковой становится сцена разыгрываемого Мадлен самоубийства: она бросается вниз с церковной колокольни. В результате происходит размывание границ между окружающей действительностью и вымышленной (театральной) реальностью, что характерно для сюрреалистического (шире, модернистского) мировоззрения. «В модернизме ощущение границы размывается, происходит взаимопроникновение миров, перетекание одного в другой: реальный мир становится театральным и кукольным, а потусторонний обладает чертами достоверности»²⁴². Подобное взаимопроникновение пространств порождает диссонанс в образе главного героя.

Специфика художественного времени связана с историческими событиями. Объективное время романа достаточно четко очерчено. Первая часть романа завершается в момент нападения Германии на Францию (май 1940 года): «О том, что немцы перешли в наступление, он узнал только в десять часов, когда, позевывая, искал по радио новости, и почувствовал странное облегчение. Война! Ну наконец-то! Теперь можно выкинуть из

²⁴²Спивак-Лаврова, И. И. Особенности модернистской эстетики двоемирия в малой прозе В.Вулф и Ю. Олеси // Вестник Оренбургского государственного университета №3 (164) / Оренбург, 2014. – С. 133.

головы собственные тревоги»²⁴³. Вторая часть начинается в момент возвращения Флавьера из Африки после окончания войны. Отметим, что описание военного отрезка опускается авторами романа: Флавьер сбегает из страны, что также подчеркивает слабость и беспринципность героя, сосредоточенного на личных проблемах. Он старается изолировать себя от внешнего мира, но происходит обратная ситуация. Судьба героя становится парафразой судьбы Франции. Его побег – форма конформизма, отказ от борьбы, соотносится с решением французского правительства принять оккупацию фашистскими войсками.

На наш взгляд, очевидной становится связь между субъективным временем героя и историческим временем. Можно говорить сочетание общего и частного. «Историзм» личной судьбы героя параллелен истории страны, что позволяет говорить об «открытом» времени романа, так как оно вписывается в широкий исторический контекст. В результате сам Флавьер приходит к идее неразрывной связи собственной жизни и судьбы страны. «Больше он не делал различия между личным горем и национальной катастрофой. Франция – это была Мадлен, поверженная во прах, истекающая кровью у стен колокольни»²⁴⁴.

Если время истории линейно, то время героя циклично. Вторая часть романа повторяет первую. Флавьер следит за Мадлен и сближается с ней. Во второй части Флавьер встречает Рене Суранж (она же Мадлен). Только вторая часть заканчивается не постановочной трагедией, а настоящим убийством героини и нравственной гибелью героя. Флавьер стремится вернуться к прошлому. «Ему (Флавьеру) вспомнились такие же минуты ожидания в той, прежней жизни: та же нарастающая тревога, то же

²⁴³Буало, П., Нарсежак, Т. Из мира мертвых. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/bualonarsegak/iz_tsarstva_mertvih.html (дата обращения 14.03.2020)

²⁴⁴Там же.

ощущение удушья»²⁴⁵. Попытки вычеркнуть прошлое не удались, чувства к Мадлен по-прежнему не дают покоя герою. Символичной становится попытка Флавьера с помощью деталей одежды воссоздать образ Мадлен (заставляет Рене переодеваться). «Перед ним была ожившая Мадлен, Мадлен, на мгновение застывшая, как будто она его, наконец, узнала и теперь шла к нему, чуть бледная, с тем же грустным и вопросительным выражением во взгляде, какое бывало у неё прежде»²⁴⁶. Флавьер стремится воссоздать прошлое, что подчеркивает обратимость художественного времени. Попытки героя самолично подчинить себе хронотоп приводят к трагическим последствиям. Здесь Буало и Нарсежак утверждают достаточно прозрачную идею о невозможности простого человека изменить ход даже собственной жизни. Флавьер несет на себе печать времени, он является «порождением условий своего существования»²⁴⁷. Ощущение потерянности, бесцельного существования в мире хаоса – всё это является отражением кризиса 20 века, особенно обострившегося в период между двумя мировыми войнами. Человек оказывается не способен найти правильные ориентиры в мире хаоса, где все системы ценностей оказались несостоятельными. Подобные идеи высказывались ранее в творчестве писателей «потерянного» поколения (Э.М. Ремарк, Э. Хемингуэй, Р. Олдингтон), переживших Первую мировую войну.

Дискретность времени в романе «Из мира мертвых» четко очерчена периодом войны (с 1940 по 1945 год), когда герой оказывается вне пространства родины. Буало и Нарсежак создают лакуну, пустоту, скрывая подробности личной жизни Флавьера в Африке. Эта поездка связана с потребностью героя не только скрыться от войны, но и пережить личную трагедию. Идея эскапизма, идея побега связывается с трагической «гибелью»

²⁴⁵Буало, П., Нарсежак, Т. Из мира мертвых. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/bualonarsegak/iz_tsarstva_mertvih.html (дата обращения 14.03.2020).

²⁴⁶Там же.

²⁴⁷Большая школьная энциклопедия. Гуманитарные науки. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – С. 206.

Мадлен, которую болезненно переживает Флавьер. «Надо было продолжать жить, как раньше... Перед его внутренним взором на фоне белой скатерти возник образ Мадлен... он станет жить будто нищий, погрузившись в скорбь»²⁴⁸. Возвращение героя на родину – возвращение в прошлое. Поэтому дискретность времени носит относительный характер. «Вычеркнутое» время не изменило героя.

Роман Буало-Нарсежака «Инженер слишком любил цифры» (1958) в большей степени тяготеет и наследует традиции классического детектива. Произведение является нетипичным для уже сложившейся к этому времени манеры французских писателей. Преступление – убийство инженера Сорбье – совершается на закрытом и сверхсекретном предприятии. Авторы используют модель герметичного детектива. Но предметом исследования писателей становится не столько мотивы и причины преступления, сколько фигура самой жертвы и французского общества. Поглощающая человеческую личность атмосфера современного предприятия по работе с ядерным топливом превращает инженера Сорбье в «механическое устройство». Персонаж существует в мире, оторванном от реальности. Утрачивается связь с действительностью, подавляются чувства. Гибель олицетворяет безысходность положения персонажа.

Критической оценке со стороны авторов подвергается сама идея «технократической цивилизации». 50-60-ые годы – бурный рост промышленности, развития технологий, производств, в том числе и производства атомного топлива. Неслучайно на периферии звучат отголоски «холодной» войны, мотив шпионажа, гонка вооружений. Сюжет строится вокруг поиска похищенного цилиндра, над которым работал Сорбье. Неподвластная человеку ядерная реакция способна привести к трагическим последствиям: «Взрыв уничтожит целый квартал, и половина Парижа будет

²⁴⁸Буало, П., Нарсежак, Т. Из мира мертвых. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: https://royallib.com/book/bualonarsegak/iz_tsarstva_mertvih.html (дата обращения 14.03.2020).

заражена радиоактивностью по меньшей мере лет на десять»²⁴⁹. Буало и Нарсежак показывают, что общество, утратившее нравственные ориентиры, опустошенное духовно, движется к трагедии.

Функцию сыщика авторы отводят комиссару Марей, который представляет тип классического детектива. В самом начале отмечается, что при внешней простоте комиссар обладает внутренней стойкостью: «его тонкий насмешливый рот, складка, идущая от носа, вдруг выдавали его истинную натуру, без сомнения страстную и сильную, скрывающуюся под этой приветливой маской»²⁵⁰. Образ внешне и внутренне близок комиссару Мэгре Жоржа Сименона. Именно Марей еще несет в себе истинный гуманизм, верен идеалам, сложившимся в годы Сопротивления. Честность и благородство – вот принципы, лежащие в основе характера. При это Марей не лишен проницательности, прекрасных аналитических способностей. Высокий профессионализм отличает героя от противостоящих ему сил «технократического общества», представленных крупными министерскими чиновниками и молодыми бюрократами.

В результате Марей раскрывает тайны и находит преступника, которым оказывается его близкий друг, сослуживец Роже Бельяр. Формально Буало и Нарсежак следуют канонам классического детектива. В ходе расследования находят убийцу, вскрывают причины (личный мотив традиционно движет преступником), и в финале читатель видит сцену срывания масок. Однако есть одно принципиально значимое отличие от классического канона – никакого торжества сыщика после разгадки тайны не наступает, так как обнаруженное Мареем противоречит его жизненному кредо, его представлениям о человечности (отметим, что от канона отступают даже признанные классики жанра. Например, Шерлок Холмс сочувствует преступнику-жертве в «Горбуне» или «Дьявольской ноге»).

²⁴⁹Современный французский детектив. М.: Прогресс, 1977. – С. 41.

²⁵⁰Там же. – С. 36.

Подобное формальное следование традициям классического детектива требуется авторам, чтобы подчеркнуть глубинное противоречие между рационально-аналитическим, основанном на логике методе, и иррациональным, жестоким обществом. Страшен мир, в котором благородный и достойный человек силою обстоятельств становится преступником, в то время как настоящие преступники остаются на свободе. Таким образом, мы видим, что Буало и Нарсежак наследуют форму классического детектива, меняя акценты на уровне содержания.

Влияние концепции «романа о жертве» очевидно в детективном романе Поля Александра и Мориса Ролана «Увидеть Лондон и умереть...» (1956), который также является примером психологической прозы. Авантюрный сюжет со множеством загадок, построенный по принципу лабиринта, служит средством для раскрытия внутреннего мира героя.

Дэвид Тейлор – успешный предприниматель, семьянин в одночасье теряет опору, узнав об исчезновении жены в Лондоне. Тейлор, защищенный от реальной жизни своим материальным положением, устойчивыми моральными принципами, уверенностью в семье и любви, оказывается беззащитным, когда сталкивается с цепочкой необъяснимых событий.

Функции героя-сыщика и героя-жертвы воплощаются именно в образе Дэвида. В загадочном Лондоне происходит столкновение с суровой социальной действительностью, где обесцениваются все этические нормы. Это мир, в котором процветает абсолютно циничный и безжалостный тип хищника.

Авторы подчеркивают беспомощность героя, который погружается в мир лжи и обмана. Постепенно Дэвид восстанавливает цепочку событий, связанных с прошлым жены. Символическое значение приобретает пространство Лондона. Таинственность и загадочность происходящего, лабиринт улиц, густой туман, непонимание происходящего – все это усиливает смятенность персонажа и осознание полноты одиночества, потерю

опоры. Неслучайно герой постоянно отмечает: «Взгляд мой ничего не мог различить в плотной стене окружавшего меня тумана»²⁵¹.

Усиливает беспомощность и безвыходность положения героя равнодушие внешнего мира. Формальное отношение к делу Скотланд-Ярда буквально вынуждает Дэвида вести расследование самостоятельно. Нет опоры в действительности. Мир жесток и безжалостен к человеку. В ходе расследования событий преступление Тейлор открывает для себя мир, построенный на обманах и иллюзиях. Авторы обнажают ужас повседневного существования, реальность без прикрас.

Утверждается идея незащитности и слабости человека. Поэтому становится логичным и гибель главного персонажа в финале, когда он распутывает паутины тайны. Усиливает трагизм форма Я-повествования. Часть романа написана в виде письма, которые Дэвид отправляет своему другу Томасу Брэдли. В данном произведении преступление жены Дэвида Патриции основывается на личных мотивах (желание получить наследство), что характерно для классического детектива. Идея гибели старой морали, гуманизма, веры в нравственные ценности становится центральной в романе.

Себастьян Жапризо по праву считается одним из выдающихся мастеров психологического детективного романа. Ярким примером может послужить роман «Дама в очках и с ружьем в автомобиле» (1966). Создавая напряженный сюжет с обилием тайн и загадок, которые постоянно множатся (вновь лабиринт), Жапризо выстраивает целостную композицию и логически объясняет все подробности.

В данном произведении автор поднимает проблему влияния на личность того тяготения к «красивой жизни», что типично для французского общества. Главная героиня романа Дани Лонго работает в рекламном агентстве. В романе подчеркиваются популяризация рекламы и её воздействие на сознание человека. Идеологическая направленность

²⁵¹ Современный французский детектив. М.: Прогресс, 1977. – С. 265.

очевидна. Реклама способствует формированию определенного образа жизни, но она призвана не столько предложить товар, сколько предложить рецепты «счастья». Эталоны счастья и красоты, созданные элегантными журналами «Мари-Клер», телевидением, воздействуют на человека, у которого складываются мечты и желания, не подвластные ему. В результате антитеза мечта/реальность приводит к преступлению.

Дани – жертва общества потребления. Желание прикоснуться к красивой жизни толкнуло её на то, чтобы поехать к морю, угнав белый лимузин начальника. За внешней красотой предпринятого путешествия скрывается внутренняя пустота. Героиня занимается самообманом, когда стремится «приобрести» жизнь моделей с обложек журналов. При этом Жапризо усложняет конструкцию романа. Самообман Дани становится лишь одним из уровней смыслов произведения.

Детективный сюжет, инсценировка, придуманная Караваем, владельцем рекламного агентства, создает второй уровень обмана. Доведенная запутанными, нелогичными и загадочными обстоятельствами до отчаяния, Дани начинает верить в собственное безумие. Первая часть романа, где она является повествователем, показывает глубину отчаяния Дани, которая тщетно пытается найти разгадку в сложных перипетиях событий. Самоанализ практически сводит с ума героиню. Это становится третьим уровнем обмана. Такая концентрация лжи органически вплетает детективный сюжет в общую систему обманов общества. Именно это и придает роману социально-критический смысл.

Жапризо создает такой роман, в котором функции сыщика и жертвы объединяются в образе Дани. Но преступление героини во многом обусловлено социумом. Преступником в высшем смысле становится начальник Дани – месье Каравай. Судьба «маленького человека» не интересует преуспевающих магнатов, крупных промышленников. Поэтому Дани хотят свести с ума и обвинить в преступлении, которого она не совершала. Но в героине пробуждается личность, способная разорвать сеть

опутавших её обманов. Она начинает вести расследование. Обрести веру в собственную правоту, в свои силы ей помогает дружеская поддержка простых людей. Благородство и человечность сохраняют простые люди, рабочие, шоферы грузовиков. Именно они противопоставлены миру лжи, подлости, жестокости и равнодушия, который способен уничтожить душу человека. Именно в этом заключается демократизм романа, направленный на разоблачение самой идеи буржуазного, мёртвого мира. Здесь вновь можно увидеть, как традиционная детективная форма наполняется актуальным содержанием. Каркас сюжета, имеющий все элементы классического детективного романа, используется авторами для раскрытия глубинных социально-психологических проблем.

2.3. Функция маски в детективных романах Пьера Буало и Тома

Нарсежака

При всем многообразии жанровых форм детективных романов и исследовательских подходов к ним возможности подобного рода произведений остаются не вполне изученными. Особенно это касается того потенциала жанра, где сюжетообразующим началом является раскрытие преступления посредством выявления особенностей психологии действующих лиц.

Работая в 1950-60-е годы в рамках социально-психологической модели жанра, французские писатели фиксируют идею слабости человеческой натуры, утраты собственной идентичности. Мысль, которая была актуальна для послевоенной Франции, пережившей капитуляцию, а затем и фашистскую оккупацию. Предательство правительством своего народа оставило рану на всем обществе. Буало и Нарсежак фиксируют эту травму в своем творчестве.

Кризис самоидентичности становится ведущим мотивом произведений. Французский критик Мишель Лебрэн так описывает тип героя-жертвы:

«Герой никогда не должен просыпаться от своего кошмара»²⁵². Буало и Нарсежак создают в романах мир, граничащий между сном и реальностью. Их персонаж всегда находится на перепутье, он тщетно пытается раскрыть тайну и традиционно терпит поражение.

Защитная реакция героя – побег, попытка обрести новое лицо. Закономерно, что в стремлении показать всю сложность процесса обретения самоидентичности в условиях послевоенной Франции авторы обращаются к мотиву маски в романах «Волчицы» («Les louves», 1955) и «Любимец зрителей» («Box-office», 1981). Несмотря на то, что они написаны с разницей в 26 лет, тема маски остается объединяющим элементом, направленным на построение образа героя-жертвы и его раскрытие. Данная идея становится ведущим лейтмотивом в творчестве писателей и в других произведениях («Та, которой не стало», 1952, «Из мира мертвых», 1954, «Инженер слишком любил цифры», 1958 и т.д.).

Маска как феномен культуры проходит несколько этапов трансформации, что определяет изменение её содержания и значения²⁵³. Восприятие данной категории менялось: маска как категория наделялась в разные эпохи (Античность, Средние века, Новое время) особым содержанием. «Если маска не совпадает с какими-либо качествами того человека, который ее носит, то она помогает ему создать в ритуале, в театре или в необычных формах поведения (например, шутовского или бандитского) образ другого человека. Но она же может помочь в сохранении и продолжении его собственных черт», – пишет В. Иванов²⁵⁴. Многофункциональность маски как культурного кода отмечается в работах М. Бахтина: «Маска связана с радостью смен и перевоплощений, с веселой

²⁵²Boileau P., Narcejac T. A l'ombre du Polar. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://www.polars.org/spip.php?article77> (дата обращения 14.03.2020).

²⁵³Ломакина, Е.А. Художественный прием маски и поиск аутентичности в пространстве драматургии: от Античности до «века-маскарада» эпохи Реставрации. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [ht https://clck.ru/MoZSS](https://clck.ru/MoZSS) (дата обращения 14.03.2020).

²⁵⁴Иванов, В.В. Маска как элемент культуры. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://ec-dejavu.ru/m-2/Mask_Ivanov.html (дата обращения 14.03.2020).

относительностью, с веселым же отрицанием тождества и однозначности, с отрицанием тупого совпадения... маска связана с переходами, метаморфозами, нарушениями естественных границ, с осмеянием, с прозвищем (вместо имени)»²⁵⁵. М. Бахтин показывает происхождение игровой природы маски, доказывает символичность и многозначность данной категории.

Французская литература в этом плане имеет свою национальную традицию, прослеживающуюся особенно отчетливо с начала эпохи Нового времени. Категория маски служила важным средством раскрытия персонажа. Так, мотивы переодевания встречаются у Мольера («Мещанин во дворянстве»), затем в эпоху романтизма в драматургии В. Гюго, в романе «Собор Парижской Богоматери» (прием антитезы). Франсуа Траоре в статье «Le masque, enjeu de la dissimulation dans le roman français» отмечает, что: «литературная маска героя становится способом сокрытия своего первоначального социального состояния; так обстоит дело с Жюльеном Сорелем в романе «Красное и черное» (1831), с фальшивой личностью Растиньяка, которую создает Бальзак в «Отце Горио» (1835), аналогично обстоит дело с ложной верой или религиозными противоречиями «Характерах» (1688) Жана де Лабрюйера, супружеской неверностью в «Мадам Бовари» (1857) Флобера, лицемерием и ложью в «Монахине» (1760) Дени Дидро и «Опасных связях» (1782) Шодерло де Лакло»²⁵⁶ (перевод И.О. – прим. автора).

В указанных произведениях представлены герои, которые надевают разнообразные маски, чтобы подняться по социальной лестнице, обрести власть, статус, изменить жизнь. «Масочная» традиция становится

²⁵⁵Бахтин, М. М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М.: Художественная литература, 1990 (1965). – С. 46-47.

²⁵⁶Traore, F. B. Le masque, enjeu de la dissimulation dans le roman français. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: http://www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta9/traore_9.2011.pdf (дата обращения 14.03.2020).

универсальным способом раскрытия персонажа в его социально-психологической характеристике.

Маска синонимична лжи, обману. Но это не поверхностная ложь, не случайно автор говорит, что каждый человек может обладать целым набором других лиц, создавать новые облики в зависимости от потребностей. В результате автор наделяет категорию маски творческим потенциалом: «Ложь стремится изменить истину, бороться с ней. Тогда все сводится к опровержению истины, к искусству обмана. Таким образом, маска представлена в литературе, как орудие лжи, но также и искусство»²⁵⁷.

В художественной литературе романтизма феномен и потенциал маски раскрылся всесторонне. Причины такого интереса отмечает Д. Джианино: «В литературе романтизма, в эпоху, когда человеку не комфортно в своем теле, когда человек не удовлетворен жизнью, ищет себя и теряется, появляются образы близнецов, двойников или даже мотивы раздвоения личности. Этот отчаянный поиск идентичности осуществляется с помощью маски или без нее»²⁵⁸.

В XX веке концепт маски становится ярким олицетворением смены культурных парадигм европейской мысли. Идеи маскарада, перевоплощения, карнавализации действия получают новое прочтение и наделяются новыми смыслами: «Уже в произведениях, которые традиционно рассматриваются как основополагающие для всей литературы столетия, знаменующие появление нового стиля (или новых стилей) и преобразование всего художественного дискурса, маска присутствует на уровне темы, на уровне структуры образа, мотива, способа организации произведения – и не просто присутствует, но составляет важнейший элемент поэтики. Разумеется, новаторство Кафки, Джойса, Пруста не сводятся к превращению персонажа в разновидность маски, но, тем не менее, обращение к топосу маски

²⁵⁷ Там же.

²⁵⁸ Boileau, P., Narcejac, T. *Le roman policier*. – Vendôme: Imprimerie des Presses Universitaires de France. – 1975. – P. 56.

корифеями модернизма и весьма показательно, и нашло очевидное продолжение и развитие в творчестве писателей, ориентирующихся на эту литературную традицию (традиции), но также и во всей литературе столетия»²⁵⁹.

Кризис идентичности, наметившийся в культуре XX столетия, заставляет человека (а также персонажа) выбирать определенную роль. Подобные мысли можно проследить в работах философа-экзистенциалиста Альбер Камю. В произведениях он либо осмысляет данный вопрос в эссе («Эссе об абсурде», «Миф о Сизифе»), либо ставит героя в ситуацию экзистенциального выбора («Посторонний», «Чума»). Существование для философа заключается в постоянном выборе, соответственно в мире абсурда человек вынужден каждый раз надевать определенную маску. Задача человека выбрать аутентичную модель существования. Идея «мужества быть» дает шанс выйти из мира абсурда. Эта идея перекликается с романами Буало и Нарсежака, где показаны герои, не способные выбрать роль. В результате персонажи подчиняются абсурду, совершая самоубийство («Любимец зрителей»).

Феномен маски является не только прерогативой искусства, но и повседневной жизни. Как отмечается в статье социолога Р.Э. Пака: «Маска репрезентирует то представление, которое мы сформировали о самих себе, - роль, в соответствии с которой мы пытаемся жить, – эта маска есть наше подлиннейшее Я»²⁶⁰. Различные социальные, культурные, экономические, психологические параметры определяют роль человека в обществе.

В романах Буало и Нарсежака маска становится не только средством характеристики персонажей, но и способом репрезентации идеи о героической жертве. Карнавализация действия является сюжетным и концептуальным элементом, например, в романе «Из мира мертвых» (образ Мадлен). Маска в

²⁵⁹Гринштейн, А. Л. Маскарадность и французская литература XX века. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://cheloveknauka.com/maskaradnost-i-frantsuzskaya-literatura-xx-veka> (дата обращения 14.03.2020).

²⁶⁰Пак, Р. Э. По ту сторону наших масок // Классическое наследие. 2001. №1 (7). – С. 105.

детективных романах – константный элемент, за которым закрепляется конкретное значение. Она позволяет преступнику скрыть лицо, также широко используется мотив переодевания. Задача сыщика – сорвать в финале все маски и раскрыть тайну. С самого своего зарождения в творчестве Эдгара По («Убийство на улице Морг») детективная литература занимается исследованием природы масок.

Мотив «переодевания» (примерки на себя чужого лица) определяет сюжет романа «Волчицы». Время действия романа – период фашистской оккупации. В результате несчастного случая погибает друг Жервэ Бернар, который направлялся в Лион к своей солдатской «крестной» Элен. Жервэ, воспользовавшись моментом, примеряет на себя образ Бернара и проникает в дом семьи Мадинье. Движет героем инстинкт самосохранения. Вместе с товарищем ему удалось сбежать из лагеря военнопленных. В данном случае функция маски прочитывается однозначно. Скрыть истинное лицо – единственный способ сохранить свободу и жизнь. Эта идея реализуется, в частности, с помощью смены костюма, изменения внешнего облика Жервэ: «Мое новое облачение оказалось чудовищно респектабельным: строгий пиджак с массой пуговиц и широкие брюки. Я преобразился до неузнаваемости»²⁶¹. Избавившись от лохмотьев, герой чувствует себя увереннее.

Возникает также важная в романе тема дома. Дом – уютное, защищенное пространство. Мечта Жервэ заключается в том, чтобы найти спасительную лагуну. Потерянная личность нуждается в укрытии. Дом Элен на какое-то время становится той самой тихой гаванью, о которой мечтает герой. Обретя новый дом, Жервэ не решается снять маску Бернара, так как им движет страх, он боится потерять полученное. Ложь порождает новую ложь, что постепенно сказывается на психологическом состоянии персонажа, который теряет ощущение покоя.

²⁶¹ Буало, П., Нарсежак, Т. Волчицы: роман / Буало-Нарсежак; [пер. с фр. А. Дроздовского]. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. – С. 35.

Личностный тон повествования позволяет Буало и Нарсежаку передать слово своему персонажу. Внутренние монологи Жервэ дают возможность с разных сторон рассмотреть персонажа. Так он признается, что испытывает удовольствие, надев маску другого человека: «Я обожаю разного рода маски и переодевания – одним словом, все то, что заставляет нас волноваться и предаёт воображению остроту, яркость и размах»²⁶². Этическая сторона для него снимается, так как гибель товарища отходит на второй план.

Игровая конструкция также становится немаловажным элементом. Перед нами театрализация действия, приближенная именно к маскараду. Как отмечается в статье А. Толшина, маска «в маскараде становится инструментом и способом сокрытия истинного лица и истинной сущности, средством обмана, утаивания и забвения»²⁶³. В результате маска приобретает мрачные оттенки. «Надевая» маску погибшего Бернара, Жервэ «разрушается» нравственно. Персонаж становится пленником собственной лжи.

Значимой деталью является страсть героя к музыке. Мечта Жервэ о создании им великого музыкального шедевра не может быть реализована. Ради сохранения покоя он готов отказаться от творчества. Образы Жервэ и Бернара противопоставлены. Бернар – делец, коммерсант, а Жервэ, в свою очередь, личность, не лишенная таланта, он музыкант, получивший прекрасное образование. Конфликт материального и духовного усложняется Буало и Нарсежаком, так как персонаж пытается «примерить» иную философию жизни, отказаться от призвания. В итоге авторы показывают, что человек не способен изменить натуру, а попытка сломать себя приводит к потере идентичности и психологической травме.

²⁶² Буало, П., Нарсежак, Т. Волчицы: роман / Буало-Нарсежак; [пер. с фр. А. Дроздовского]. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. – С. 43.

²⁶³ Толшин, А. В. Значения и свойства маски в карнавале и маскараде // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. – С. 66.

Значимыми в данном контексте становятся занятия музыкой Элен. Её фальшивая игра подчеркивает идею лжи, наполняющую весь мир Жервэ. Только в акте музыки герой на кратчайшее мгновение способен обрести себя: «Погрузившись в музыку, я забыл обо всем. Я извлекаю из разбитого инструмента страстный монолог, в котором звучат мои размышления о жизни и смерти. Забыв о боли, я заиграл с жадностью и аппетитом, увлеченностью и отчаянием. Вот момент, когда я предстал самим собой!»²⁶⁴. Тема музыки, открывающей человеку мир ощущений и чувств, отсылает к культурным традициям романтизма. Но герой утратил возможность вернуться к прежней жизни, предал идеалы. Таким образом, маска поработочает человека, лишает его возможности распоряжаться судьбой.

Слабость человеческой природы заключается в неспособности преодолеть себя. Наказание Жервэ – вечное заточение и вечные муки совести. Несмотря на музыкальный талант персонажа, авторы отмечают нравственную низость его мира. Эгоизм и меркантильность – отличительные черты героя. Он не только скрывает гибель Бернара, но и оказывается виновным в смерти его сестры Жулии, которую расстреляли немецкие солдаты. Одной из причин, побудивших Жервэ подставить Жулию, является наследство Бернара, то есть и в этом случае прослеживается мысль о том, что материальные ценности управляют волей героя. Другая причина связана со страхом и слабостью героя: он предпочитает обречь другого человека на смерть, чтобы остаться неузнанным.

Принципы организации художественного пространства позволяют глубже раскрыть мысль об иллюзорности реальности. В романе показано два пространства: внешнего мира (город Лион) и внутреннего мира (дом семьи Маденье). Изначально формируется представление о том, что данные локусы противопоставлены. Внешний мир – мир враждебный, мрачный, пугающий: «Пустынный, темный, молчаливый город, омываемый потоками дождевой

²⁶⁴ Буало, П., Нарсежак, Т. Волчицы: роман / Буало-Нарсежак; [пер. с фр. А. Дроздовского]. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. – С. 209-210.

воды»²⁶⁵ или «Все это таилось за фасадами домов, погруженного во мрак города»²⁶⁶. Пространство дома, наоборот, должно дать человеку чувство защищенности: «Через узкий коридор она провела меня в спальню с альковым, приведшим меня в неописуемый восторг»²⁶⁷. Такая организация пространства тоже оказывается обманчивой. Словно авторы надели маски на внешний и внутренний миры. Пространство квартиры начинает давить на Жервэ, жилище превращается в темницу. Гостеприимный дом оказывается темницей, а герой становится «заложником» в руках сестер Мадинье. Внутренний мир оказывается страшнее и опаснее. Пространство квартиры не имеет движения, это искусственный мир, в котором время, подобно сказочному, остановилось: «Время в этом доме казалось осязаемым: его вдыхали, попадали в него как в ловушку, оно было как кандалы...»²⁶⁸.

Фальшивое пространство становится одним из средств характерологии сестер Мадинье. Элен носит маску добродушной и заботливой хозяйки, Аньес, в свою очередь, выдает себя за ясновидящую (традиционный для Буало и Нарсежака мистический элемент, который, правда, не получает здесь рационалистической трактовки). Писатели играют с читателем и создают открытый финал, до конца не объясняя, что заставляет девушек подчинить Жервэ своей власти (в финале из-за болезни он уже не способен самостоятельно передвигаться). Буало и Нарсежак констатируют: ложь порождает ложь. Пессимистичен взгляд на действительность, так как все отношения основаны на обмане.

Искусственный мир романа – лишь отражение действительности, данной здесь в ощущениях и мечтах, снах и фантазиях. Раздвоение или удвоение реальности возникает далеко не в первый раз в художественной вселенной Буало и Нарсежака: таков он и в первом их совместном романе

²⁶⁵ Буало, П., Нарсежак, Т. Волчицы: роман / Буало-Нарсежак; [пер. с фр. А. Дроздовского]. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. – С. 25.

²⁶⁶ Там же. – С. 99.

²⁶⁷ Там же. – С. 40.

²⁶⁸ Буало, П., Нарсежак, Т. Волчицы: роман / Буало-Нарсежак; [пер. с фр. А. Дроздовского]. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. – С. 178.

«Призрачная охота» (1951), и в написанном годом раньше «Из мира мертвых». Роман «Волчицы», проникнутый философией фиктивности, иллюзорности всего сущего возвращает человека в реальную действительность. Искренность ушла из мира, а каждый стремится надеть подходящую маску, чтобы облегчить собственное существование. Утрата гуманистических идеалов и нравственных ценностей – одна из ключевых тем всего творчества Буало и Нарсежака.

В романе «Любимец зрителей» (1981), написанном через 26 лет после выхода «Волчиц», прослеживаются аналогичные мотивы. Символичным становится выбор героя. Сильвен Дорель – киноактер, звезда костюмных фильмов, в настоящий момент переживающий кризис из-за отсутствия роли. Чувство неполноценности вызвано тем, что герой не может найти себе новый образ: «Счастье его жизни заключается в том, чтобы перевоплощаться. Сам же по себе он лишний»²⁶⁹. Сильвен не мыслит себя вне персонажа. Вновь звучит тема утраты человеком самоидентичности. Буало и Нарсежак в очередном романе вновь возвращаются к идее героя-жертвы. В образе Сильвена находят воплощения все типические черты, описанные в книге «Le roman policier». Чувство потерянности, ощущение страх, мания преследования, острая чувствительность как основополагающие черты данного типа.

Сильвен на экране прославился образами сильных и независимых мужчин, «рыцарями без страха и упрека». Герцог Энгиенский, Андре Шенье и Жюльен Сорель – это лишь часть персонажей, сыгранных Дорелем. Примечательным становится именно образ из романа Стендаля. Сорель – персонаж, вся жизнь которого построена на смене масок. Тема перевоплощения одна из ключевых в романе французского классика Фредерика Стендаля: «За видимым скрывается невидимое. Жесты, мимика, походка, одежда выдают намерения, скрытые от других. В эмоциональном и

²⁶⁹ Буало, П., Нарсежак, Т. Любимец зрителей / Буало-Нарсежак; [пер. с фр. Л.М. Завьяловой]. – М.: Эксмо, 2013. – С. 272.

страстном Жюльене внешнее и внутреннее не совпадают, и он постоянно ошибается и попадает. Поэтому тема игры и маски – одна из основных в романе»²⁷⁰. Прямая параллель между романами – это мотив переодевания героев. Смена одежды позволяет каждому обрести внутреннюю силу и уверенность. Оба персонажа получают желаемое признание. Так, Жюльен надевает костюм, который дарит ему госпожа де Реналь для участия в торжественном шествии: «Его новые эполеты блестели ярче, чем у других; конь под ним ежеминутно взвивался на дыбы. Жюльен не помнил себя от счастья»²⁷¹, а Дорель, готовясь к роли национального героя Бурназеле, примеряет очередной образ: «Глядя на себя в костюме очередного персонажа, Сильвен всегда волнуется. Он словно меняет кожу. Бурназель оживает в своем облике – в красной шинели, которая вошла в легенду»²⁷². Связь героев подчеркивается фонетическим созвучием имен, они практически идентичны: Julien Sorel и Silven Dorel. Судьбы героев словно повторяют друг друга: череда взлетов и падений сопровождает каждого. Трагический финал и казнь Сореля, который стал жертвой собственной страсти, переосмысливается в сниженном ключе Буало и Нарсежаком. Дорель одержим манией преследования, он боится разоблачения и единственный выход видит в самоубийстве. Таким образом, оба произведения иллюстрируют мысль о всепоглощающей жажде славы. Жюльен стремится повторить путь Наполеона. Хрестоматийным примером вольнолюбия и свободы становится образ ястреба, с которым себя идентифицирует персонаж: «Жюльен...следил за хищной птицей. Его изумляли её спокойные, сильные движения; он завидовал её мощи, он завидовал её одиночеству»²⁷³.

²⁷⁰ Козлова, Г. Роман Стендаля «Красное и черное» в контексте христианской мысли. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://parus.ruspole.info/node/4450> (дата обращения 14.03.2020).

²⁷¹ Стендаль, Ф. Красное и черное: роман / Стендаль; [пер. с фр. Н. Любимова, коммент. Е. Леоновой]. – М.: Эксмо, 2014. – С. 115.

²⁷² Буало, П., Нарсежак, Т. Любимец зрителей / Буало-Нарсежак; [пер. с фр. Л.М. Завьяловой]. – М.: Эксмо, 2013. – С. 386-387.

²⁷³ Стендаль, Ф. Красное и черное: роман / Стендаль; [пер. с фр. Н. Любимова, коммент. Е. Леоновой]. – М.: Эксмо, 2014. – С. 71.

А Дорель готов лишь играть чужую жизнь. В итоге ни Жюльен, ни тем более Сильвен не смогли достичь желаемого. Стендаль показывает нам, что в финале происходит переоценка ценностей, и Сорель понимает, что не нужно носить маску. Настоящее, искреннее – это отношения с госпожой де Реналь. А Дорель, герой романа Буало и Нарсежака, не осознает того, что вся его жизнь искусственна и построена на обмане.

Несоответствие реального образа художественным прототипам создает комический эффект. Роман насквозь проникнут иронией и даже сатирой и, соответственно, использованием приемов, не свойственных обычно произведениям Буало и Нарсежака. Внутренняя сторона мира кинобизнеса показана сатирически. Сценарист, мечтающий привнести в «Страдания юного Вертера» социальный элемент, выглядит нелепо, так же, как и продюсер Медье, мечтающий снять авторский фильм в короткие сроки с какой-либо звездой и получить признание.

Комический эффект становится способом оттенить трагедию Дореля. При этом нужно отметить, что авторы не сочувствуют персонажу. Сильвен – герой-жертва, намеренно надевший на себя маску. Он не стремится жить настоящим, так как способен обрести уверенность только в образе. Естественные чувства утратили ценность для героя. Мир иллюзий, мечты о триумфальном возвращении на экраны, воспоминания о славе заменяют действительность. Дорель мечтает вернуть прошлое. Возможность сыграть Вертера позволяет надеть маску великого страдальца, мученика, совершающего самоубийство из-за несчастной любви. Именно эта сцена должна прославить Сильвена. Мысли давят на героя, потеря чувства реальности приводит к попытке реального самоубийства. Дорель окончательно погружается в мир иллюзий. Сцена самоубийства с прощальным письмом (обязательная деталь, по мнению героя) выглядит нарочито театрализованной.

Неудавшийся суицид возвращает Сильвена на первые полосы газет, так как окружающие считают, что произошло покушение на актера. Дорель

надевает маску жертвы. Желание славы подчиняет разум героя, поэтому он готов переступить через этические нормы (по его вине осужден невиновный). Стоит отметить, что Буало и Нарсежак трактуют мир шоу-бизнеса в традиционном ключе. Каждый актер, сценарист или режиссер мечтает о славе и готов совершить предательство ради желаемого. Образ Дорель типичен в данном контексте. Также в романе показан крах семейных ценностей. Марилен, жена Сильвена, из-за обиды доводит героя до самоубийства.

Обретение славы подчинено случаю. Образ судьбы в романе – ясновидящая (параллель с образом Аньес из романа «Волчицы»), к которой регулярно обращается Сильвен. Образ гадалки двойственный. С одной стороны, иронично показаны звонки Дореля с просьбой рассказать что-то новое, с другой стороны, именно Тельма предостерегает героя. Новая роль принесет только страдание. В результате искусственная реальность оказывается способна погубить героя и нравственно, и духовно, и психологически.

Итак, можно сказать, что маска в романах «Волчицы» и «Любимец зрителей» выполняет функцию деконструкции личности. «Маскарадная» маска используется с целью скрыть подлинное «я». Данный тип маски имеет отрицательную коннотацию. Она искусственная, фальшивая, несет макабрический оттенок. Ключевым в обоих романах становится мотив переодевания, который символизирует утрату человеком индивидуальности. Идея безвыходности усиливается за счет того, что пространство, в котором существуют герои, также оказывается фиктивным (дом становится темницей). Использование приема масок позволяет Буало и Нарсежаку реализовать идею героя-жертвы. Данный прием становится способом характерологии персонажа. Маски присущи слабым, неуверенным героям. Трагическое звучание романы получают за счет того, что ни одному герою не удается вырваться из мира иллюзий, а осознание этого приходит слишком поздно. Таким образом, в романах Буало и Нарсежака маска становится

особенно емким символом, квинтэссенцией экзистенциальной неуверенности «маленького человека» послевоенного времени.

Выводы. Жанр детективного романа появляется в литературном процессе Франции XIX века. В этой стране мощно развитие получает социальный реализм. Предназначенный для самого широкого круга читателей, протодетектив впитывает в себя черты и того, и другого направлений. Законом жанра становится раскрытие преступления. Эта задача согласуется с развитием в стране понимания государственности, развития гражданского права, что предопределяет появление в качестве главного героя государственного служащего, полицейского расследователя (в отличие от любителей – англичан). Раскрытие тайны обусловлено знанием законов жизни социума и вниманием к конкретным деталям. В этом авторы с очевидностью используют достижения крупнейших писателей-реалистов, Стендаля, Бальзака, Флобера. Но в еще большей степени французских авторов привлекают открытия психологического анализа. Следует подчеркнуть, что мастерство психологизма французской прозы складывается как из открытий реалистов, так и романтических исповедей, дневников, романов, написанных и изданных в те же годы. Таким образом, национальная модель детектива складывается в контексте жанра социально-психологического романа, становится одним из его субжанров. В первой половине XX века Ж. Сименон создает эталонные произведения, надолго задав инерцию восприятия французского детектива как «романов о Мегрэ». Все эти произведения, безусловно, представляют ту традицию воспроизведения и толкования жизни, которую принято называть миметической.

После Второй мировой войны для Франции характерно, наряду с ощущением счастья победы, трагическое ощущение. Тема коллаборационизма становится лейтмотивом всеобщего предательства и, соответственно, с экзистенциальной неуверенностью. Теория и художественная практика «Нового романа» отказываются от понимания

реальности как объективной. Окружающая действительность, общество, предметы являются миражом, обманом. Этот тезис позволяет говорить о близости новороманистов концепции романа о жертве Буало и Нарсежак. Буало и Нарсежак, работая с детективной формой, вслед за «новым романом» показывают, что не всегда в финале торжествует разум. В их произведениях активнейшим образом используются достижения сюрреализма в изображении состояний полусна, полуяви, полубреда, в которых постоянно находится главный герой.

Однако анализ приемов и способов организации художественного пространства позволяет прийти к выводу о том, что эти писатели все еще опираются на идею мимезиса, то есть отражают именно объективную реальность, да, через восприятие психически нестабильного центрального персонажа. Персонажи являются «жертвами», которые бессистемно пытаются противостоять внешнему хаосу. Цикличность времени показывает трагическую предопределённость. Мироощущение героев, основанное на страхе, становится реакцией на историческую ситуацию. Послевоенное время, показавшее бессилие и слабость человеческой природы, усилило мотив одиночества и безумия. Авторы наследуют модели и схемы, разработанные родоначальниками детективного жанра, переосмысляя их с учетом современной реальности. Происходит смена акцентов и приоритетов. Игровой элемент, показывающий торжество разума в финале, исчезает вовсе или уходит на второй план. Авторы ориентированы на изображение социально-психологических проблем человека. Определяющим становится личностный тон повествования. Размываются границы в триаде жертва-сыщик-преступник, и невозможно однозначно распределить их роли. Даже если загадку удастся разрешить, то это может не уберечь героя от гибели, поскольку окончание войны не привело к полному восстановлению нравственно-этических ориентиров общества. Кризис послевоенного общественного самосознания ощущается писателями. Однако в первые послевоенные десятилетия единственный выход авторы, оставаясь верными

классическим духовным ценностям, видят в верном служении своему делу, соблюдении принципов гуманизма.

ГЛАВА 3. Концепция реальности в постмодернистском детективе

Г. Мюссо и Л. Бине.

3.1. Границы реального в художественном мышлении рубежа XX-

XXI веков

Обращение к произведениям первых десятилетий двадцать первого века в плане проблемы репрезентации реальности требует осмысления тех процессов, которые происходят в период радикальных изменений мировоззренческой парадигмы в последние десятилетия века двадцатого. Центром философской рефлексии становится Франция. Здесь уместно привести мысль С. Зенкина о том, что «у мировых идей бывает специфическая местная окраска»²⁷⁴. В статье об интеллектуальной культуре Франции он аргументирует сам термин следующим образом: «при всей важности межкультурного обмена и перевода идеи, мигрируя из одной культуры в другую, получают или теряют те или иные свои черты и по-разному развиваются на старой и новой почве. Таким образом, вопрос об интеллектуальной культуре, культуре мышления той или иной страны (или эпохи, социальной группы и т. д.) оказывается оправданным» и подчеркивает: «Франция представляет собой, пожалуй, исключительно выгодный, привилегированный материал для постановки такого вопроса – отчасти именно потому, что для нее он составляет нерв, сквозной сюжет национальной самоидентификации... Полагая себя, и не без оснований, интеллектуальным центром западной цивилизации, Франция поддерживала в своем сознании раздел между относительной, богатой своею множественностью «культурой» (антропологической, фольклорной, артистической) и незыблемым, «здоровым» единством абстрактной мысли (философской, социальной, научно-теоретической, а также и литературной). Увлеченно ища во всем мире «местный колорит», она в самой себе видела

²⁷⁴ Зенкин, С.Н. Введение // Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре. М.: НЛО, 2005. – С.5.

«общечеловеческую норму»; свой культурный национализм она расценивала как универсализм разума»²⁷⁵.

Можно с уверенностью утверждать, что и комплекс идей, названных постмодернистскими, теоретически оформился именно во Франции во второй половине XX века. Э.Н. Шевякова, автор объемного исследования «Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы» (2009)²⁷⁶, в статье «Национальные варианты европейского литературного постмодернизма» указывает: «Страна стала неофициальным центром постмодернистской теории. Известно, что вопросы постмодерна активно разрабатывали такие исследователи, как Жан-Франсуа Лиотар, Жан Лакан, Мишель Фуко, Жиль Делёз, Феликс Гваттари, Жак Деррида, Роллан Барт, Юлия Кристева и многие другие»²⁷⁷. При этом исследователи названной теории отмечают, что толкование самого термина «постмодернизм» имеет весьма различные подходы у всех этих авторов и даже не всегда ими приветствуется.

Фундаментально значимую идею высказывает Ж.Ф. Лиотар. В своей работе «Состояние постмодерна» (1979)²⁷⁸ постмодернизм он рассматривает как «недоверие к метарассказам» («l'incrédulité à l'égard des meta-resits»²⁷⁹). Вера модернизма в такие категории, как История, Прогресс, Разум подвергается сомнению, система ценностей, основанная на подобных «метарассказах» воспринимается с недоверием. Поддерживают позицию Лиотара не только канадская исследовательница Ж. Патерсон, определяющая постмодерн как «сомнение над историей»²⁸⁰, но и большинство теоретиков,

²⁷⁵ Зенкин, С.Н. Введение // Республика словесности. Франция в мировой интеллектуальной культуре. М.: НЛЮ, 2005. – С.5.

²⁷⁶ Шевякова, Э.Н. Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы: монография. М.: МГУП, 2009. – 587 с.

²⁷⁷ Шевякова, Э.Н. Национальные варианты европейского литературного постмодернизма // Вестник МГУП. 2011. №3. – С. 130.

²⁷⁸ Lyotard, J.-F. La condition postmoderne. Rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées. P., Éd. De Minuit, 1979. – 110 p.

²⁷⁹ Там же. – С. 7.

²⁸⁰ Paterson, J. M. Moments postmodernes dans le roman québécois. Ottawa: Les Presses de

поскольку в такой формулировке предлагается главное в формирующемся типе мышления – недоверие к любой тотализирующей идеологии. Новый подход становится способом борьбы с тоталитарными установками, породившими террор первой половины XX века. Постмодернистское мышление восстает против власти любой идеологии, как следствие, против любой попытки глобальной трактовки и охвата, тем самым внутренне сопротивляясь самой идее объективности.

Целостности и единичности Лиотар противопоставляет фрагментарность. Утверждается невозможность «захватить» реальность. Следовательно, складывается новый подход к реальности: «нам надлежит не поставлять реальность, но изобретать намеки на то мыслимое, которое не может быть представлено»²⁸¹.

Специфика новой реальности характеризуется отсутствием ориентиров и границ, человеку каждый раз приходится моделировать путь, что рождает ситуацию неопределенности: «Отныне мы действуем в реальности, доказательств которой у нас нет... Вынужденные плыть на глазок, мы Люди без Свойств, без мандата на господство, с единственной обязанностью придумывать правила игры во всех неизвестных обстоятельствах, с которыми мы сталкиваемся лицом к лицу»²⁸².

Интересна мысль, высказанная в книге под редакцией Эли Теофилакиса, о новом типе мышления, формирующемся под влиянием науки, кибернетики, информационных технологий: «доступ к гармонии через технонауку, технокультуру»²⁸³.

Для понимания формирования концепции реальности в постмодернизме проследим путь, который проходит один из самых значимых мыслителей 1960-1980-х годов Ролан Барт: от структурализма, последнего

l'Université d'Ottawa, 1993. – 142 p.

²⁸¹Шевякова, Э.Н. Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы: монография. М.: МГУП, 2009. – С. 323.

²⁸²Там же. – С. 10.

²⁸³Théofilakis, E. Moderne et après; les Immatériaux. P., éd. Autrement, 1985. – P. 13.

достижения модерна, к постструктурализму. В статье «Структурализм как деятельность» (1963) он доказывает, что «оперирование структурой (а не только мысль о ней) представляет собой особый тип человеческой практики», а «структуральный человек» определяется тем способом, каким он мысленно переживает структуру. Целью любой структуралистской деятельности – безразлично, рефлексивной или поэтической – является воссоздание «объекта» таким образом, чтобы в подобной реконструкции обнаружились правила функционирования («функции») этого объекта»²⁸⁴. Соответственно, структурализм является деятельностью, в которой «созидание или отражение не являются здесь неким первородным «отпечатком» мира, а самым настоящим строительством такого мира, который походит на первичный, но не копирует его, а делает интеллигибельным... модель предмета выявляет нечто такое, что оставалось невидимым, или, если угодно, неинтеллигибельным, в самом моделируемом предмете»²⁸⁵. Структурализм и литературу, по мнению Барта, объединяет то, что оба имеют отношение к мимесису, но «основанному не на аналогии между субстанциями (например, в так называемом реалистическом искусстве), а на аналогии функций (которую Леви-Стросс называет гомологией)... Структуральный человек берет действительность, расчленяет ее, а затем воссоединяет расчлененное. В пределе можно было бы сказать, что объектом структурализма является не человек-носитель бесконечного множества смыслов, а человек-производитель смыслов, так, словно человечество стремится не к исчерпанию смыслового содержания знаков, но единственно к осуществлению того акта, посредством которого производятся все эти исторически возможные, изменчивые смыслы. *Homo significans*, человек означающий, – таким должен быть новый человек, которого ищет структурализм»²⁸⁶. Таким образом, уже в лоне структурализма Барт

²⁸⁴Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1994. – С. 254.

²⁸⁵Там же. – С. 255.

²⁸⁶Там же. – С. 255.

формулирует идею некоей конструкции реальности, которая возникает в сознании человека и в которую он вносит смыслы, означает.

Переход к постструктурализму был ознаменован переносом внимания исследователя с моделирования языковых систем на анализ динамичного процесса «означивания». В работе «S \ Z» (1970) Барт предлагает свой взгляд на повествовательные тексты. С репрезентацией, по его мнению, «связана идеологическая (моральная, эстетическая, политическая, алетическая) ценность текста, поскольку идеология «отражает», она не производит»²⁸⁷. При этом смысл литературной работы (литературы как работы) Барт видит в том, чтобы «превратить читателя из потребителя в производителя текста»: «Интерпретировать текст вовсе не значит наделить его неким конкретным смыслом (относительно правомерным или относительно произвольным), но, напротив, понять его как воплощенную множественность. Прежде всего представим себе сам образ этой торжествующей множественности, не стесненной никакими требованиями репрезентации (подражания). Такой идеальный текст пронизан сетью бесчисленных, переплетающихся между собой внутренних ходов, не имеющих друг над другом власти; он являет собой галактику означающих, а не структуру означаемых».²⁸⁸

Образ этой торжествующей множественности не стеснен никакими требованиями репрезентации (подражания). Таким образом, на первый план выходит проблема соотношения реальности и ее символического отображения. Представление о реальности как семиотической системе приводит к тому, что специфика ее – это огромное количество различных знаковых систем и языковых игр разных порядков, сложно переплетенных. Эта мысль находит отражение и в отечественных исследованиях. Так, В. Руднев в трудах «Морфологии реальности» и «Прочь от

²⁸⁷Барт, Р. S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. – М.: Эдиториал УРСС, 2001. – С 31-32.

²⁸⁸Там же. – С. 33.

реальности»²⁸⁹ объясняет: «Понимание реальности как семиотической системы подразумевает, что реальность – это нечто кажущееся, «нереальное». Но утверждать это, значило бы просто повторять идеалистическую философию. Что же нового дает такой подход, в соответствии с которым реальность понимается как знаковая система? Прежде всего, такое понимание подразумевает правомерность подхода к реальности как к другим знаковым системам – естественному языку и «вторичным моделирующим системам». То есть применительно к такому пониманию можно говорить о морфологии реальности»²⁹⁰. Пахсарьян в статье «Реальность – текст – литература – реализм» считает, что эта проблема выходит за рамки литературной теории, предстает как метафизическая²⁹¹. Она ссылается на работу Р. Барта «Эффект реальности», где автор исходит из фундаментального сомнения в существовании «объективной реальности», тем более из сомнения в возможности ее адекватного эстетического воспроизведения,

Ролан Барт является одним из основателей интеллектуального языка современности наряду с Жаком Бодрийаром. В социокультурной ситуации после 1945 года Бодрийар обнаруживает феномен тотальной симуляции, распространившейся на все области общественной жизни. В своей книге «Симулякры и симуляция» он пишет: «Симуляция – это уже не симуляция территории, референциального сущего, субстанции. Она – порождение моделей реального без оригинала и реальности: гиперреального»²⁹². И далее: «Нет больше зеркала ни сущего и его отображения, ни реального и его концепта. Нет больше воображаемой равнообъемности: измерением симуляции становится генетическая миниатюризация. Реальное

²⁸⁹Руднев, В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. П. - М.: Аграф, 2000. – 432 с.

²⁹⁰Там же. – 432 с.

²⁹¹Пахсарьян, Н. Реальность – текст – литература – реализм: динамика взаимодействия // Вестник МГУ. - Сер. 9.Филология. 2006. № 2.- С. 66.

²⁹²Бодрийар, Ж. Симулякры и симуляция. [Электронный ресурс]
http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml (Дата обращения: 13.08.2023)

производится на основе миниатюрнейших ячеек матриц и запоминающих устройств, моделей управления – и может быть воспроизведено неограниченное количество раз. Оно не обязано более быть рациональным, поскольку оно больше не соизмеряется с некоей, идеальной или негативной, инстанцией. Оно только операционально. Фактически, это уже больше и не реальное, поскольку его больше не обволакивает никакое воображаемое. Это гиперреальное, синтетический продукт излучения комбинаторных моделей в безвоздушном гиперпространстве»²⁹³. «По мысли Ж. Бодрийяра, статус репрезентаций и реальности в современной культуре не различается; в ней доминируют симулякры – знаки без референта, образы, не имеющие подобия, отрицающие не реальность, а различия между ней и образами. Под действием симуляции происходит замена реального знаками реального. Знак существует сам по себе, не отсылая больше ни к референту, ни к реальности, т. е. все процессы симуляции начинают работать в режиме собственного воспроизводства. В пространстве симуляции реальное время переходит в разряд гиперреального, а все объекты превращаются в антирепрезентативные, ирреференциальные знаки как в художественном, так и в аксиологическом, религиозном, этическом смыслах»²⁹⁴.

Научные построения Р. Барта, Ж. Бодрийяра, наряду с концепциями Ж. Делеза и Гваттари, М. Фуко, Ж. Деррида и других французских ученых определили философский дискурс французского постмодерна, давший основание определению всей философии постмодерна как «подхода, отрицающего какое-либо объединяющее начало, структурированного и основанного на множественностях, основным мотивом которого является различие, децентрация и плюральность»²⁹⁵.

²⁹³Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция. [Электронный ресурс] http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml (Дата обращения: 13.08.2023)

²⁹⁴Закирова, Т.В., Кашин, В.В. Концепция виртуальной реальности Жана Бодрийяра // Вестник ОГУ. 2012. №7 (143). – С. 31.

²⁹⁵Зарубина, Т.А. Философский дискурс французского постмодерна: модель нелинейной онтологии. Автореф. дис... канд. философ. наук. Екатеринбург, 2005. – С. 9.

Многообразие форм реальности актуализирует главную форму реальности как присутствия – реальность повседневности. Авторы одной из наиболее цитируемых работ на эту тему «Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания» (1966) американские социологи П. Бергер и Т. Лукман полагают, что важно обращение к обыденному, дотеоретическому знанию. Мотивируется это тем, что «среди множества реальностей (авторы ссылаются на концепцию А. Шюца) существует одна, представляющая собой реальность *par excellence*. Это – реальность повседневной жизни. Ее привилегированное положение дает ей право называться высшей реальностью. Напряженность сознания наиболее высока в повседневной жизни, т.е. последняя накладывается на сознание наиболее сильно, настоятельно и глубоко. Невозможно не заметить и трудно ослабить ее властное присутствие»²⁹⁶. Реальность повседневной жизни полагается упорядоченной, т.к. ее феномены уже систематизированы в образцах, которые кажутся независимыми от «моего понимания» и которые налагаются на него, уже объективированы конституционным порядком объектов, которые были обозначены как объекты уже до «моего» появления на сцене. Смысл и значение эта система и объективация получают в языке повседневной жизни. «Реальность повседневной жизни организуется вокруг «здесь» моего тела и «сейчас» моего настоящего времени. Это «здесь-и-сейчас» – фокус моего внимания к реальности повседневной жизни. В том, как это «здесь-и-сейчас» дано мне в повседневной жизни, заключается *realissimum* моего сознания»²⁹⁷. Бергер считает необходимым постоянно напоминать, что реальность повседневной жизни в то же время не исчерпывается этим непосредственным присутствием, но охватывает и те феномены, которые не даны «здесь-и-сейчас», в результате чего «реальность повседневной жизни представляется мне как интерсубъективный мир,

²⁹⁶Бергер, П., Лукман, Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. - М.: Медиум, 1995. – С. 42.

²⁹⁷Там же. – С. 42.

который я разделяю с другими людьми»²⁹⁸. Именно благодаря интерсубъективности повседневная жизнь резко отличается от других осознаваемых реальностей. «Человеческая природа – социо-культурная переменная. Иными словами, не существует человеческой природы в смысле некоего биологически фиксированного субстрата, определяющего многообразие социокультурных образований. Человеческая природа существует лишь в смысле антропологических констант (например, открытость миру и пластичность инстинктуальной структуры), определяющих границы и возможности человеческих социокультурных образований. Но специфическая форма проявления человеческой природы определяется этими социокультурными образованиями и соответствует их многочисленным разновидностям»²⁹⁹. Иначе говоря, снимается различие между социальной реальностью как объективной и как существующей в виде общественного сознания, решается «важнейшая проблема: как интерпретировать сосуществование повседневной реальности с другими, вкрапленными в нее»³⁰⁰. Познавая мир, люди создают его, а создавая, познают.

Повседневная действительность становится одним из важнейших элементов постмодернистского ощущения реальности. Характерно то обстоятельство, что именно во Франции были предпосылки для развития методов исследования повседневности, поскольку к ней было уже обращено внимание историографии. Еще в 1929 году Люсьен Февр и Марк Блок создали журнал «Анналы экономической и социальной истории» (*Annales d'histoire économique et sociale*). Вокруг этого журнала постепенно формируется новая отрасль исторического знания «История повседневности» (everyday life history, Alltagsgeschichte, histoire de la vie quotidienne), предметом изучения которой является сфера человеческой обыденности во

²⁹⁸Бергер, П., Лукман, Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. - М.: Медиум, 1995.– С. 39.

²⁹⁹Там же. – С. 84.

³⁰⁰Там же. – С. 49.

множественных историко-культурных, политико-событийных, этнических и конфессиональных контекстах. «В центре внимания истории повседневности комплексное исследование повторяющегося, «нормального» и привычного, конструирующего стиль и образ жизни у представителей разных социальных слоев, включая эмоциональные реакции на жизненные события и мотивы поведения»³⁰¹. В мировой науке продолжают бесконфликтно сосуществовать два понимания истории повседневности: как прием реализации методики микроисторического анализа и как реконструкция ментального макроконтекста событийной истории»³⁰².

Представитель «Школы Анналов», Ф. Бродель употребил термин «микроистория» как синоним «событийной» или истории «эфемерных событий», которой противопоставлял микросоциологию: «На поверхности мы сталкиваемся с историей событий, заключенных в сжатых пределах времени: это – микроистория; на средней глубине мы имеем дело с конъюнктурной историей, которая подчиняется более медленному ритму и до сего дня изучается, прежде всего, на основе материальной жизни и экономических циклов. И за этим «речитативом» конъюнктуры мы можем расслышать, наконец, гул структурной истории, истории длительной, которая охватывает целые столетия и располагается на границе подвижного и неподвижного»³⁰³. Ф. Бродель определял повседневность как «мелкие факты, едва заметные во времени и пространстве. Чем более сужаете вы поле

³⁰¹ Пушкарева, Н.Л. История повседневности» как направление исторических исследований. [Электронный ресурс] URL: <https://stihi.ru/diary/pectoral/2013-12-17> (Дата обращения: 16.03.2022)

³⁰² Пушкарева, Н.Л., Любичанковский, С.В. Понимание истории повседневности в современном историческом исследовании: от Школы Анналов к российской философской школе // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2014. №3. – С. 10.

³⁰³ Braudel, F. *Geschichte und Soziologie* // Braudel F. *Schriften zur Geschichte*. Bd. 1 *Gesellschaften und Strukturen*. Stuttgart, 1992. – P. 113.

наблюдения, тем больше у вас шансов очутиться в окружении материальной жизни»³⁰⁴.

В 70-80-е годы в трудах А. Лефевра, М. де Серто, Б. Вальденфельса, Н. Элиаса проблемы природы повседневного рассматриваются как основа осмысления путей человеческого бытия³⁰⁵.

Таким образом, интерес к повседневности, свойственный философии и социологии в разных странах рассматриваемого исторического периода, во Франции получает мощную поддержку историографии. В литературном процессе одним из первых обратившихся к проблеме повседневного стал Ж. Перека. В 1973 году в журнале «Cause Commune» было опубликовано эссе Перека «Подходы к чему?» (Approches de quoi?), в котором рассматривается проблематика «инфраобыденности» (infraordinaire). В.В.Кириченко в статье, посвященной концепции Перека, замечает, что «представители «Cause Commune» ощущали необходимость нового теоретического подхода к повседневности, они рассматривали «инфраординарность» не как способ считывания пространства предрассудков и стереотипов внутри общества, но как их подрыв, посредством которого можно увидеть скрытую суть вещей и представлений»³⁰⁶. Особенность перекавского подхода исследователь находит «не только в оптике эстетизации повседневности, за «инфраординарным» у Перека скрывается вопрос письма о реальности, который понимается автором почти буквально – как конкретная работа с буквами и алфавитом: «...внимание к деталям переносится на литературу, которая могла бы стать цельной, образованной словами и буквами в их

³⁰⁴Braudel, F. *Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV-XVIII siècle*, Vol. 1: *Les structures du quotidien: le possible et l'impossible*. Librairie Armand Colin, 1979. – P. 39.

³⁰⁵Lefebvre, H. *Everyday Life in the Modern World*. – L.: Harper Torchbooks, 1971 – 206 p.; Certeau, M. de. *The Practice of Everyday Life*. – Berkeley: University of California Press, 1984 – 230 p.; Вальденфельс, Б. *Повседневность как плавающий тигль рациональности* // Социологос: Пер. с англ., нем., фр. – М.: Прогресс, 1991 – С. 42-44; Элиас, Н. *О процессе цивилизации: Социогенетические и психогенетические исследования*. – М.; СПб, 2001 – С. 57-58.

³⁰⁶Кириченко, В.В. Концепция «инфраординарности» в произведениях Жоржа Перека // Шаги / Steps. Т. 9. № 1. 2023. – С. 308.

материальности, в их обыденности»³⁰⁷. Начиная с романа «Вещи» (1965), само название которого спровоцировало термин «chosisme» («chose» – «вещь, предмет») и название целого направления 1950-1960 годов во Франции, во всех последующих своих многочисленных произведениях Перек многогранно раскрывал «инфраобыденность». Как справедливо отметил М. Фуко, «вещи упорствуют в своем присутствии» в романах новороманистов. Последние принципиально отказываются от романа «бальзаковского типа». При этом настойчивое внимание к повседневности, несомненно, заставляет остальных писателей этого периода активно использовать опыт реалистического письма французского романа XIX века.

В целом, в литературном процессе, занятом художественным освоением хаоса послевоенного мира потребления, господствует «хаографическая» поэтика. К ранее известным приемам добавляется цитатное мышление с гипертрофированной интертекстуальностью, многостильность, коллаж, пастиш, разные формы нонселекции, ризоматичность. В 2001 году Л. Андреев подводит итог: «Сами философы-писатели отмечали, что их тексты непонятны и сложны для восприятия человеку, не погруженному в вопросы деконструкции, теории знака, разграничения означающего/означаемого». Он сжато определил специфику постмодернистского типа письма и причину отсутствия читательского интереса: «результат предопределен отказом от смысла, от истины, от Бога, примирением с дьяволом, то есть с хаосом как единственной истиной. «Разрыв» в конечном счете оказался губительным»³⁰⁸. Андреев говорит об интеллектуальном (или претендующем на это) романе, однако можно распространить его слова и на литературный поток в целом.

В этом потоке свое место заняла детективная литература. После 1968 года намечается кризис детективного жанра, который на некоторое время как

³⁰⁷ Там же. – С. 309.

³⁰⁸ Андреев, Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) / Зарубежная литература второго тысячелетия 1000-2000. М., 2001. – С. 316.

бы перестает эволюционировать. Определенную роль сыграло появление на полках магазинов американских «крутых детективов». Влияние Нового света проявилось в утрате интереса к загадке в пользу остросюжетности, изображения насилия в сочетании с сатирическим изображением буржуазных классов. Говорят³⁰⁹ о явлении нео-полара, но даже приставка нео- становится эрзацем, так как не было полноценного представителя. Термин был введен автором полицейских романов Жаном-Патриком Маншеттом (1942-1995). Маншетт, используя иронию и пародию, не стремится исследовать мотивы преступления, а изображает насилие, виновником которого становится общество, а не индивид. В 80-ые он перестает писать, потому что видит: нео-полар выполняет функцию социального доноса.

В 1980-е господствует иронический модус повествования в детективном жанре. Жан Эшноз (1947) активно работает с жанром пародии «Cherokee» (1983). Его персонажи традиционно попадают в неловкие ситуации, они неспособны выполнить роль вора, убийцы, не оказавшись в комическом положении³¹⁰.

К поджанру исторического детектива обращается Дидье Дененкс (1949). Через обращение к прошлому он анализирует настоящее. Идея исторической памяти позволит не допустить преступлений в будущем, по мнению автора. Писатель, историк несёт этическую ответственность. Произведение должно быть средством воспитания человека. Гуманизация детективного романа отсылает к Жоржу Сименону. Своеобразным alter ego автора становится полицейский Кадин («Meurtres pour mémoire», 1984), («Mort au premier tour», 1997), отличающийся нравственным совершенством и бескомпромиссно оберегающий мораль.

В XXI столетии детективный жанр пользуется во Франции огромной популярностью, о чем свидетельствуют тиражи: ежегодно продается более

³⁰⁹Thet, A. Littérature policière et littérature contemporaine [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique53> (дата обращения 21.06.2021).

³¹⁰Там же.

20 миллионов экземпляров, появляются новые авторы, издаётся порядка 1900 новых текстов³¹¹. С 2005 года в Лионе проводится международный фестиваль «Quais du polar». По популярности французский детектив встает в один ряд со скандинавскими и английскими представителями жанра. Попытка систематизации всех разновидностей современного французского полара была предпринята L'Institut français. В статье авторы выделяют 10 жанровых модификаций, среди которых «чёрная комедия», «сельский чёрный роман», «социальный детектив», «исторический детектив», «полицейский детектив», «цифровой детектив», роман о «путешествиях и приключениях», «реалистичный детектив», «экологический детектив», роман «на границах реального»³¹². В данном исследовании мы обращаемся к тем произведениям, которые отличает, во-первых, высокий художественный уровень. Во-вторых, в них отчетливо отразилась интеллектуальная культура Франции изучаемого периода.

Один из авторов – Гийом Мюссо. Эпиграф к его анализируемому здесь роману, может стать эпиграфом к этой главе: «Если искусство существует потому, что реальности недостаточно, возможно, наступает момент, когда и искусства уже недостаточно, и оно передает эстафету безумию и смерти. И пусть даже у меня не было их таланта, я разделял с ними часть их неврозов»³¹³.

3.2. Гипертекстовая реальность романа Л. Бине «Седьмая функция языка»

Лоран Бине (1972 г.р.) – современный французский романист, дебютировавший в 2000 году и получивший признание с романом «ННhН, Grasset» (2010), заслужившим Гонкуровскую премию.

³¹¹ Panorama roman policier francophone contemporain [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://clck.ru/X4AC4> (дата обращения 21.06.2021).

³¹² Panorama roman policier francophone contemporain [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://clck.ru/X4AC4> (дата обращения 21.06.2021).

³¹³ Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – 480 с.

«Седьмая функция языка» (2015) является вторым его романом, сразу же удостоенным ряда премий «Prix du roman Fnac» и «Prix Interallié». Новый роман вызвал интерес во французской критике. François Busnel считает произведение дерзким детективом в традиции конспирологических романов Дэна Брауна и Фредерика Дара³¹⁴. Версией «Кода да Винчи» называет роман Thomas Mahler³¹⁵, подчеркивая свободу автора, который показывает знаменитых философов далеко не в выгодных положениях.

Сам Бине, отмечая полижанровость текста, игру с различными жанровыми структурами (детектив, метапроза, философский роман с элементом университетского, роман-инициация, элемент авантюрного повествования, «роман о шпионаже и о нравах»³¹⁶), говорит о «тотальном романе в стиле барокко»³¹⁷.

Определением «тотальный» писатель отсылает именно к постмодернистской эстетике: «Постмодернистское видение мира, отвергая определенную модель мира, любую структуру, любую однозначность смысла, внутренне ориентировано на особую универсалию, основанную на дисгармонии, на хаотической соположенности равнозначных дискурсов, культурных кодов»³¹⁸. О постмодернистской природе текста также пишет Н.Т. Пахсарьян, отмечая в статье «Семиотика и семиотики в романе Лорана Бине «Седьмая функция языка»»: «Играя с читателями, автор романа создает атмосферу сомнения одновременно и в существовании могущественной

³¹⁴ Busnel, F. Laurent Binet : du grand Dard [Электронный ресурс] // L'Express. – Режим доступа: https://www.lexpress.fr/culture/livre/laurent-binet-du-grand-dard_1707634.html (дата обращения 05.12.2023)

³¹⁵ Malher, T. Rentrée littéraire – Laurent Binet : San Antonio chez les sémiologues [Электронный ресурс] // Le Point. – Режим доступа: https://www.lepoint.fr/culture/rentree-litteraire-laurent-binet-san-antonio-chez-les-semiologues-09-08-2015-1955705_3.php#11 (дата обращения 05.12.2023)

³¹⁶ Binet, L., Borderie, L. Laurent Binet et le polar sémiologique [Электронный ресурс] // L'Orient Littéraire. – Режим доступа: https://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=31&nid=6241 (дата обращения 05.12.2023)

³¹⁷ Из интервью Л. Бине журналу «Мандор», 8 марта 2016.

³¹⁸ Трофимова, Ю.С. Особенности художественной целостности тотального романа Патрика Модiano: автореф. дисс. кандидата филологических наук. – М., 2004. – С. 6.

седьмой функции, и в ее отсутствии. Сочинив мультижанровое произведение, соединяющее черты научного романа и триллера, конспирологического детектива и семиотического эссе, Лоран Бине добивается той интерференции элитарного, интеллектуально-ученого и массового, популярного, которая делает чтение романа увлекательным, а сам роман доступным множеству интерпретаций»³¹⁹. О романе Бине как о тексте с детективным сюжетом и «элементами фиктивной историографии»³²⁰ пишет А. О. Ефименко в статье, посвященной трансформации жанра детектива в современном французском романе.

Действительно, автор работает с постструктуралистской эстетикой, затрагивает вопросы, связанные со спецификой повествовательной техники. Плюрализм, антитоталитаризм, деконструкция, фрагментарность, децентрация смысла, нелинейный способ организации текста, ризоматичность, картографичность, игра значений, — это те постмодернистские концепты, которые определяют поэтику романа «Седьмая функция языка».

Рассуждая над процессом написания романа, Бине в интервью отмечает, что не столько написал текст, сколько «выточил»³²¹ («J'ai ciselé ce texte avec minutie») его. Это слово, на наш взгляд, более чем уместно и точно отражает основу постмодернистской эстетики романа Бине, сотканного из цитат. Постмодернистский концепт «мир как текст»³²² ложится в основу архитектоники и становится основополагающим нарративным принципом.

Множественность точек зрения, вариации, полифоничность, голоса сознаний автора, героя, читателя, разнообразие интерпретаций децентрируют

³¹⁹ Пахсарьян, Н.Т. Семиотика и семиотики в романе Лорана Бине «Седьмая функция языка» // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2023. №3(55). – С. 162.

³²⁰ Ефименко, А.О. Трансформация жанра детектива во французском романе рубежа XX–XXI вв // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. – 2023. №2. – С. – 27.

³²¹ Из интервью Л. Бине журналу «Мандор», 8 марта 2016.

³²² Из интервью Ж. Деррида. Философия и литература: Беседа с Жаком Деррида // Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. – М.: Ad Marginem. – 1993. – С. 151.

детективный роман, создавая игровое пространство цитации, текстовая природа порождает новые реальности, не связанные с действительностью.

Пространство романа дробится, разветвляется в многочисленных повторяющихся ситуациях, расследование размыкает географические рамки, и место действие охватывает широкие участки: центр Парижа, кварталы и парижские кафе, университеты Парижа, Италии и Америки, автовокзал в Болонье, соборы и дворцы в Италии, морские кварталы Венеции, остров Мурано.

Мир романа – «книга, словарь, энциклопедия – библиотека – лабиринт – сад расходящихся тропок – сеть – вдребезги разбитое зеркало – хаос – карта – путешествие...»³²³. Традиционный перечень постструктуралистской системы применим к тексту Бине.

Роман можно рассматривать как энциклопедию: перед читателем открывается картина социальной, политической, интеллектуальной и культурной жизни Франции начала 80-х гг. XX века. Чёрный ситроен DS и синий «Фуэго» на улицах Парижа, Ж.П. Сартр и Ф. Саган в интеллектуальном уединении французских кафе или в кругу студентов-философов, французская молодёжь, ежеминутно курящая косяки и обсуждающая «новую волну», политику Франции в Алжире, противостояние демократов и социалистов – Бине создаёт дух эпохи, наполняет мир романа музыкой и литературой 80-х. Особое сакральное пространство, навеянное детскими воспоминаниями, мотив ностальгии, поиска утраченного времени в духе Пруста отмечает сам автора: «Это был период моего детства. Мне было весело вспоминать машины, атмосферу, музыку, новости того времени»³²⁴.

Дух ностальгии сосуществует с игровым сознанием, где воспоминания Бине-ребёнка сочетаются с Бине-преподавателем, семиотиком, философом и Бине-писателем-детективщиком: ««Бине использует стилистические

³²³ Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – СПб.: Невский проспект, 2001. – С. 52.

³²⁴ Из интервью Л. Бине журналу «Мандор», 8 марта 2016.

особенности массовой литературы, предлагая «быстрый» рассказ не только об историческом прошлом, но и о целом научном направлении: о том, что такое семиотика и каковы основные ее принципы»³²⁵. Господство постмодернистского хаоса, самоорганизующегося, игра значений, отсылающих к образам, сюжетам, реалиям других эпох приводит к множественности реальностей романа. Как отмечает А.О. Ефименко, роман занят «конструированием ложных реальностей, якобы скрывающих тайную, а значит, настоящую природу вещей»³²⁶.

В упомянутом интервью Лоран Бине с почтением отзывается о Ролане Барте, гибель которого послужила завязкой романа: «Я люблю Барта. Я даже восхищаюсь им. Он был самым важным фактором в моем интеллектуальном образовании. Именно он научил меня объяснять тексты. Я говорю о его смерти, и так получилось, что его смерть носит романтический характер. Сцену смерти я нахожу очень трогательной. Конечно, я вовлекаю его историю в детективную интригу, но я никогда не смеюсь над ним. Я просто показал его меланхолично. Таким, каким он был, я думаю»³²⁷. Бине художественно переосмысляет фигуру Ролана Барта, мифологизируя и наделяя собственным прочтением историю гибели ученого. Автор обращается к излюбленному жанру альтернативной истории или создаёт, по мнению Т.Н. Амирян, экзофикциональный роман³²⁸.

Пространство цитат романа огромно: напрямую включаются в роман тексты М. Фуко, Ж. Деррида, У. Эко, перечисляются работы по семиотике, цитируются фрагменты лекций ученых, интервью политиков, в частности показаны дебаты претендентов на президентское кресло Франсуа Миттерана

³²⁵ Амирян, Т.Н. Поэтика жанра экзофикции: между фактом и вымыслом // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2021. №3 (47). – С. 161.

³²⁶ Ефименко, А.О. Роман Л. Бине «Седьмая функция языка» как постструктуралистский детектив // Мова і література ў ХХІ стагоддзі: актуальныя аспекты даследавання. – 2023. – С. 498.

³²⁷ Там же. – С. 498.

³²⁸ Экзофикция – роман, описывающий жизнь реального исторического персонажа, но не документально, а фикционализируя его биографию, то есть воображая его. См. подробнее статью Т.Н. Амирян «Поэтика жанра экзофикции: между фактом и вымыслом».

и Жискара д'Эстена 1980 года, телевизионные трансляции теннисных поединков, в текст романа включена программы лекций с темами докладов (58 глава полностью представляет программу конференции «Лингвистический поворот: большой форсаж» в Корнеллском университете с перечнем выступающих).

При этом автор свободно обращается с реальными фактами: «Я хотел подойти к той же проблеме, что и в НННН (*название романа Лорана Бине 2015 г. об операции «Антропоид»*), а именно к сложным отношениям между реальностью и вымыслом, но с совершенно противоположной точки зрения: вместо того, чтобы невротически привязываться к исторической правде, я хотел поиграть с ней, исказить ее, чтобы увидеть, в какой момент она уступит. Я провел ту же кропотливую исследовательскую работу, что и для НННН, потому что мне понравилась идея исторической реконструкции, которая выглядела очень правдоподобно, но на этот раз это было сделано для того, чтобы лучше увлечь читателя»³²⁹. Соединяя априори чуждые друг другу элементы реального (например, Умберто Эко и теракт на вокзале в Болонье), Бине превращает их в вымысел, конструирует новые реальности: «Но пружина детектива – это, прежде всего, расследование. Следовательно нужно строить свою реальность, выявлять подозреваемых. И что касается этого несчастного случая, который я превратил в убийство, подозреваемые находятся в окружении Барта, в интеллектуальных кругах (Фуко, Соллерс, ВНЛ...) и политических»³³⁰. Категории художественного и документального, реального и вымышленного свободно существует в пределах романа, что подтверждает сам автор: «Более половины того, что я заставляю главных героев рассказывать, – это реальные цитаты. После этого я экспериментирую,

³²⁹ Binet, L., Phélip, O. Laurent Binet: J'aime brouiller les pistes entre la réalité et la fiction [Электронный ресурс]// Viabooks. Les Meilleurs des livres et des auteurs. – Режим доступа: <https://www.viabooks.fr/article/laurent-binet-j-aime-brouiller-les-pistes-entre-la-realite-et-la-fiction-51711> (дата обращения 05.12.2023)

³³⁰ Binet, L., Bouchereau, S. Binet enquête chez les intellos [Электронный ресурс] // La depeche.fr. – Режим доступа: <https://www.ladepeche.fr/article/2016/03/03/2296334-binet-enquete-chez-les-intellos.html> (дата обращения 05.12.2023)

чтобы увидеть, как далеко мы можем исказить реальное. В какой-то момент я намеренно привожу некоторые анахронизмы»³³¹.

Таким анахронизмом в романе становится победа теннисиста Ивана Лендла над великим Бьорном Боргом на финале теннисного турнира «Ролан Гаррос» в 1981 (в действительности победу одержал шведский теннисист). Искажение факта отсылает к фразе Х. Ортега-и-Гассета: «...То, что обычно называют реальным, или «внешним миром», не есть нагая, истинная и первозданная реальность, но данное человеком истолкование реальности, стало быть идея. Эта идея укрепились и переросла в верование»³³². Подобный пример служит иллюстрацией постструктуралистской мысли о языковой природе реальности, о том, что истина заключена в языке. «Вместе с тающей реальностью пропала и необходимость в поиске смыслов. Истина теперь является лишь свойством лингвистических формообразований»³³³. Языковая реальность становится сильнее факта действительности.

Этот частный пример искажения реальности напрямую соотносится с основной интригой романа, основанной на поиске рукописи Романа Jakobson о седьмой функции языка, обладание которой даёт право убеждать любого в истинности с помощью слова. В этой попытке автора намеренно исказить действительность, обмануть/проверить читателя, можно увидеть и постмодернистский релятивизм. Неслучайно главный герой романа Симон Херцог часто ставит под сомнение не только происходящее в действительности, но и собственное существование, не говоря уже о событиях, которые порой носят абсолютно фантастический характер и не укладываются в голове молодого ученого: «Симон задаётся вопросом, могут

³³¹ Там же.

³³² Ортега-и-Гассет, Х. Идеи и верования [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://kargopolov.spb.ru/assets/books/ortega-y-gasset-ideas.pdf> (дата обращения 13.12.2023)

³³³ Голобородова, Т.Н. Педагогика самоопределения и гуманитарные практики. Сб. ст. / Лаб. проблем воспитания Алт. краев. ин-та повышения квалификации работников образования, Шк-лаб. гуманит. образования Алт. краев. дет.-юношес. центра; [Гл. ред. А. А. Попов]. - Барнаул, 1999. – С. 17.

ли левые действительно прийти к власти в реальной жизни. А точнее, можно ли в реальной жизни эту самую жизнь переделать».

Детективная интрига становится ключом, открывающим дверь в политическое, литературно-философское, культурное, языковое, семиотическое пространство произведения. Семиология является в романе темой, пружиной сюжета, инструментом, продвигающим расследование³³⁴.

Бине заимствует многие атрибуты классического детектива. Мотив тайны, преступление, пара сыщиков, расследование, поиск артефакта и т.д. Расследование ведут преподаватель семиотики, аспирант Симон Херцог и комиссар Жак Байяр. Типичная пара сыщиков, построенная на антитезе (физическая сила/интеллект, тривиальное/нетривиальное сознание, молодость/опыт), отсылает³³⁵ не только к классическим образцам Огюста Дюпена и рассказчика у По, Шерлока Холмса и доктора Ватсона у Конан Дойла, но и к героям Умберто Эко Вильгельму Баскервильскому и Адсону Мелькскому³³⁶ (постмодернистский детективный роман «Имя розы» имеет и другие параллели с романом Бине: охота за «магической» рукописью), которая по словам Умберто Эко (героя романа «Седьмая функция языка») способна дать человеку неограниченную власть: «Тот, кто познакомится с этой функцией и овладеет ею, потенциально мог бы стать властелином мира. Его возможности не знали бы границ. Он мог бы побеждать на выборах, поднимать толпы, провоцировать революции, соблазнять всех женщин без исключения, продавать все, что только можно вообразить, строить империи, водить за нос весь земной шар, добиваться всего, что ни пожелает, в любых обстоятельствах»³³⁷.

³³⁴Levisalles, N. Barthes selon Binet : «la science de Sherlock Holmes» [Электронный ресурс] // Liberation. - Режим доступа: https://www.liberation.fr/livres/2015/09/04/barthes-selon-binet-la-science-de-sherlock-holmes_1375873/ (дата обращения 05.12.2023)

³³⁵Faerber, J. La septième fonction du langage: Barthes moins Barthes // <https://diacritik.com/2016/09/12/la-septieme-fonction-du-langage-barthes-moins-barthes/> (дата обращения 08.12.2023)

³³⁶Коровашко, А.В. Пулевая степень письма // Новый мир. – 2019. – Вып. №10. С. 182-185.

³³⁷Здесь и далее сноски по изд.: Бине, Л. Седьмая функция языка / В переводе А. Захаревич. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. – С. 269.

Аллюзии на классические образцы жанра доходят до буквальных цитат. Сцена знакомства Херцога и Байяра – первая встреча Шерлока Холмса и доктора Ватсона (при этом Бине обыгрывает первые буквы имени и фамилии своего героя и знаменитого английского сыщика. Ср.: Simon Herzog и Sherlock Holmes). Сравним два эпизода.

Фрагмент рассказа А. Конан Дойла «Этюд в багровых тонах»: «Ничего подобного, Я сразу догадался, что вы приехали из Афганистана. Благодаря давней привычке цепь умозаключений возникает у меня так быстро, что я пришел к выводу, даже не замечая промежуточных посылок. Однако они были, эти послышки. Ход моих мыслей был таков: «Этот человек по типу – врач, но выправка у него военная. Значит, военный врач. Он только что приехал из тропиков – лицо у него смуглое, но это не природный оттенок его кожи, так как запястья у него гораздо блее. Лицо изможденное, – очевидно, немало натерпелся и перенес болезнь. Был ранен в левую руку – держит ее неподвижно и немножко неестественно. Где же под тропиками военный врач-англичанин мог натерпеться лишений и получить рану? Конечно же, в Афганистане». Весь ход мыслей не занял и секунды. И вот я сказал, что вы приехали из Афганистана, а вы удивились»³³⁸.

Фрагмент романа Бине «Седьмая функция языка»: «Когда вы подошли ко мне после лекции, только что, вы машинально встали так, чтобы не поворачиваться спиной ни к двери, ни к окну. Такому учат не в школе полиции, а в армии. У вас это вошло в привычку, значит, ваш армейский опыт не ограничивается обычной службой и прошел не бесследно... То есть вы могли участвовать в военных действиях, но не в Индокитае – возраст ещё не тот, так что, думаю, вас отправили в Алжир. Вы служите в полиции и очевидно, сочувствуете правым, что подтверждает принципиальная враждебность к студентам и интеллектуалам... Пришли вы сюда один, что противоречит правилам французской полиции... значит, добились особого

³³⁸Дойл, А. К. Записки о Шерлоке Холмсе: повести и рассказы / Пер. с англ. – М.: Эксмо, 2015. – С. 31.

положения, привилегии, получить которую можно только на очень веских основания, как, например, потеря напарника...»³³⁹.

Шерлок Холмс, делая умозаключения, руководствуется дедукцией и наблюдательностью. Симон Херцог «дешифрует» Байяра с помощью семиотики. Оба метода направлены на познание действительности. Существенное различие кроется в следующем: в основе классического детектива лежит позитивистское утверждение о детерминизме, упорядочивании и восстановлении гармонии (финал рассказа – торжество сыщика = разума), поэтому все шаги Холмса в финале приводят к раскрытию тайны и урегулированию мира. Противоположен постмодернистский подход, отрицающий любую идею логоцентризма. Установление абсолютной истины приравнивается к тоталитаризму, следовательно, герои Бине заняты интерпретацией реальности на различных уровнях. Проходя через испытания и даже поражения, Херцог и Байяр так и не могут ответить с точностью на главный вопрос: кто владел «магической» функцией (идея поражения в финале напоминает развязку романа «Имя розы», где Хорхе рвёт рукопись и съедает отравленные страницы, а затем начинается пожар, уничтожающий не только Храмину, но и монастырь). Читатель также находится в ситуации неопределенности, потому что не уверен, что все маски сорваны, а финал произведения остаётся открытым (есть только формальное разрешение детективной интриги, но множество вопросов: кто знает текст рукописи? Кто еще способен воспользоваться этим знанием? Как Симон овладел «магической» функцией в финале?).

Детективные аллюзии на классические образцы в романе многочисленны: Бине обращается к сюжету рассказа Э. По «Похищенное письмо»: «Только вот где это спрятать? Глядя на бардак у себя на столе, он (Альтюссер. – прим. И.О.) вспоминает По – и кладет документ в конверт из-под какой-то рекламы... он оставляет конверт на виду, прямо, на столе среди

³³⁹Бине, Л. Седьмая функция языка / В переводе А. Захаревич. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. – С. 49.

вороха рукописей»³⁴⁰. Причем авторский комментарий указывает на отсылку именно к рассказу «Похищенное письмо», напрямую сам рассказ не назван в тексте романа. Описанный эпизод иронически переосмысляет сюжет «логического» рассказа По, который строится на принципе «если хочешь что-то спрятать – оставь на видном месте». Именно на столе, среди бумаг, Дюпен находит письмо, похищенное министром Д., Альтюссер же, подражая классику жанра, в итоге лишается письма (его случайно выкидывает жена). Бине отмечает, что литература не равна реальности. Деконструкция заимствованных элементов наделяет их новым означаемым, что создаёт ироничный модус повествования.

Роман «Седьмая функция языка» строится по принципам постмодернистского детектива ³⁴¹, который подобен «коллажу интерпретаций»³⁴². Так, фабула романа Бине принципиально отличается от классического детектива, герой которого стремится восстановить картину событий, несмотря на то что поиск истины заранее обречен на поражение. Невозможность установить правильный ход событий определяется не субъективной ментальной неспособностью персонажа найти ответ на определенную загадку, данную ему жизнью, но обусловлена самой спецификой событийности. Симон Херцог и Байяр находят убийц Барта, выясняют мотивы, узнают историю рукописи, но всегда оказываются на шаг позади. Подобным ходом событий Бине подтверждает тезис о разрозненной реальности, плюрализме событий, требующих интерпретации и обретающих смысл непосредственно в процессе интерпретации. Снова прослеживается связь с многослойным романом «Имя розы» У. Эко, когда главные герои находятся в ситуации поражения, а раскрытие тайны и получение заветного артефакта оказывается невозможным (пожар в Храме уничтожает все улики и рукописи).

³⁴⁰ Там же. – С. 187.

³⁴¹ О специфике постмодернистского детектива см. подробнее в ст. Можейко М.А. / Детектив / Постмодернизм. Энциклопедия, Минск, 2001. – С. 214-215.

³⁴² Можейко, М.А. / Детектив / Постмодернизм. Энциклопедия, Минск, 2001. – С. 214.

Отсутствие единой позиции, деконструкция «факта» и появление симулякра разрушает саму идею о восстановлении абсолютного порядка, к которому стремились классические авторы детективов: «всегда в конце концов торжествует норма – интеллектуальная, социальная, юридическая и моральная»³⁴³. В постмодернистском детективе расследование превращается не в поиск преступника, а в придание целостности разрозненной системе, постоянной интерпретации событий, в игру с фактами. Отказ постмодернистов от Абсолюта, универсалии и целостности отменяет, следовательно, торжество нравственности и восстановление справедливости в финале.

Трансформация детективного жанра в постмодернизме с идеей «смерти субъекта» смещает сюжет в плоскость поиска героем «самости», идентификации себя в реальности. Комиссар Байяр, попадая в новую для себя «семиотическую» реальность, где все говорят о речевых актах, означающих и означаемых, теории знаков, перформативе, находит себе проводника (Симон Херцог). Потерянность/непонимание в «текстовой» реальности включает защитный механизм: провоцирует агрессию и нападки.

Интересна фигура Симона Херцога. Оказавшись частью расследования, став сыщиком против свой воли, он до конца романа не понимает: реален ли он или является вымышленным персонажем. Под сомнение ставится и сама реальность: «ему нужны доказательства, что он не персонаж и живёт в реальном мире»³⁴⁴. Расследование – дешифровка («прочитывание») мира, попытка утверждения своего Я в реальности и одновременно поиск этой реальности.

Симон неоднократно вступает в дискуссии/полемику с воображаемым автором, который в роли Демиурга, по мнению Херцога, управляет судьбами героя. В финале показан бунт, герой провозглашает подобно Барту «смерть

³⁴³Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» - СПб.: Symposium, 2002. – С. 47.

³⁴⁴Бине, Л. Седьмая функция языка / В переводе А. Захаревич. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. – С. 490.

автора» и утверждает собственную самость: «С этим гипотетическим романистом надо как с богом: поступать так, будто его нет, ибо если он существует, это в лучшем случае скверный писака, не заслуживающий ни уважения, ни послушания. Изменить ход истории никогда не поздно. Вполне возможно, воображаемый романист ещё ничего не решил. Возможно, финал в руках персонажа, а персонаж – это я. Я Симон Херцог. Герой собственного рассказа»³⁴⁵. Самоидентификация позволяет герою в критический момент спастись, откровение и потребность утвердить «своё Я» проявляется в предельно экзистенциальной ситуации (Херцога хочет убить мафия). Герой волюнтаристски укрепляется в реальности. Рассуждая о противостоянии автора и героя, О. Н. Турышева приходит к аналогичному выводу: «Симону удаётся овладеть реальностью вопреки воле автора и заставить стрелка отвести оружие. Он сам конструирует финал своей истории. Владение языком позволяет ему стать субъектом собственного нарратива, переделать реальность и обратить её сюжет в свою пользу»³⁴⁶.

Расследование становится для Бине поиском «персонажа», именно Херцог, вырванный Байяром из библиотеки в реальность, начинает вновь и вновь интерпретировать мир. Интеллект и владение приемами риторики позволяет герою добиться успехов в тайном обществе «Клуба Логос». Но цепь ошибок и невнимательность обходятся герою дорого (мстительный неаполитанец, у которого Симон выиграл поединок в клубе, отрезает герою раскаленными щипцами кисть). За успехом следует расплата.

Симон относится к типу гибридно-цитатных персонажей³⁴⁷. Бине, основываясь на постмодернистской плюралистичности, комбинирует различные культурные коды. Симон Херцог не целостен, раздроблен. В основу персонажа положен принцип симулякра. О деперсонализации говорит

³⁴⁵Бине, Л. Седьмая функция языка / В переводе А. Захаревич. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. – С. 490.

³⁴⁶Турышева, О.Н. Герой в противоборстве с автором: к вопросу о неопisanном металитературном сюжете // Практики и интерпретации. – 2021. №3. – С.109.

³⁴⁷Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – СПб.: Невский проспект, 2001. – С. 165.

факт, что герой Бине – продукт культуры: сыщик (Шерлок Холмс, Вильгельм Баскервильский и Адсон Мелькский одновременно), вместе с тем шпион, подобный Джеймсу Бонду (Симон в начале романа читает лекцию о семиотических кодах в романах Флеминга об агенте 007), с другой стороны, Симон – преподаватель, пытающийся методично объяснять Байяру (и читателю) принципы семиотики, теории постструктурализма, он уподобляется реальному автору (выше отмечалась преподавательская деятельность Лорана Бине). Можно говорить о «сказочном» начале в образе Симона³⁴⁸ (отправление на поиск рукописи, преодоление испытаний, обряд инициации через потерю руки).

Бине утверждает идею децентрирования субъекта, или «смерти субъекта»³⁴⁹. За героем не стоит никакой достоверности: он сам ощущает собственную искусственность и невозможность укорениться в реальности. Аксиологичность постмодернистского детектива сосредоточена именно в самом процессе поиска, «растворении субъекта» как способе освобождения от логоцентризма.

Гипертекстовая реальность романа расширяется за счёт включения фигуры автора, появляющегося на страницах романа. Он не персонифицирован, но выполняет функцию наставника (наряду с Симоном Херцогом): объясняет читателю в общих чертах основные положения семиотики, пересказывает положения работ Р. Барта, У. Эко и других философов, иллюстрирует на конкретных примерах принципы реализации теории знака, авторский комментарий присутствует в специальных сносках, а также Симон Херцог вступает в диалог с невидимым автором. Вторая глава романа может быть рассмотрена как краткий курс введения в семиотику от самого Бине-преподавателя: «Семиология – штука очень странная.

³⁴⁸ Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.

³⁴⁹ О «смерти субъекта» см. подробнее в ст. Можейко М.А. / «Смерть субъекта »/ Постмодернизм. Энциклопедия, Минск, 2001. – С. 304-306.

Фердинанд де Соссюр, отец, лингвистики, первым ухватил её суть...»³⁵⁰. Подобный иронический авторский комментарий, адресованный читателю, даёт некую инструкцию-подсказку, которую нужно использовать в процессе чтения, и задаёт определённый ракурс восприятия текста, что в постмодернистской эстетике определяется как «многоуровневая организация текста, рассчитанная на элитарного и массового читателя одновременно»³⁵¹ или принцип «слоёного пирога».

Р. Барт, рассуждая о живой природе текста, в работе с говорящим названием «Удовольствие от текста»³⁵², разграничивает «текст-удовольствие» и «текст-наслаждение». Используя данную терминологию, роман может быть прочитан как текст, «приносящий удовлетворение, заполняющий нас без остатка, вызывающий эйфорию; он идет от культуры, не порывает с ней и связан с практикой комфортабельного чтения»³⁵³, т.е. «текст-удовольствие». Детективная интрига, погони, убийства и преследования, тайные общества, неожиданные повороты в сюжете есть в романе Бине как тексте-удовольствии.

Вместе с тем для читателя, желающего испытать «чувство потерянности, дискомфорта (порой доходящее до тоскливости); он (текст-наслаждение. – прим. И.О.) расшатывает исторические, культурные, психологические устои читателя, его привычные вкусы, ценности, воспоминания, вызывает кризис в его отношениях с языком»³⁵⁴ Бине подготовил загадку (не хуже детективной) для методичного, вкрадчивого поиска и дешифровки различных культурно-исторических кодов.

³⁵⁰Бине, Л. Седьмая функция языка / В переводе А. Захаревич. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. – С. 12.

³⁵¹Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – СПб.: Невский проспект, 2001. – С. 52.

³⁵²Барт, Р. Удовольствие от текста. В кн.: Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., Прогресс, 1989. – 616 с.

³⁵³Там же. – С. 471.

³⁵⁴Барт, Р. Удовольствие от текста. В кн.: Барт Р. Избранные работы: Семиотика: Поэтика. М., Прогресс, 1989. – 616 с.

Детективная основа позволяет Бине вернуть в роман интригу, персонажа, организовать действие. В эпоху постмодернизма, когда происходит деиерархизация, стирание границ между массовым и элитарным, детективная формула оказалась вариативной и «вместительной». Уподобление произведения мозаике, картографичность и ризоматичность текста, идея кодирования и перекодирования реальности, утрата целостности, разрушение миропорядка позволяют постмодернистским авторам активно эксплуатировать жанровые и структурные элементы поэтики детектива.

Игра с жанровыми клише массовой культуры активно используется Бине. Фрагменты романа построены по принципам авантюрно-приключенческого жанра. Погони, перестрелки, драки, исчезновения, преследования умножаются, распадаются в быстром потоке по текстовой реальности произведения. Алогичные и ироничные, ничем не детерминированные, практически фантастические спасения героев, создающие и нарушающие одновременно жанровые каноны массовой литературы рожают увлекательный аттракцион для читателя, утверждая гипертекстовую природу романа.

Лоран Бине намеренно идет на разрушение интриги, вокруг которой сосредотачивалась борьба и совершались убийства, покушения, так как объект оказался мнимым. Множественность дублированных ситуаций распадается и стирается, превращаясь в пустоту, становятся «пустым знаком».

Но романное начало, возвращенное детективной техникой, приемами массовой литературы позволяет наделить пустоту новым содержанием: ответственность ученого за теорию, одержимость человека идеей, необузданное стремление к власти и расплата за него.

Произведение Бине, скорректированное иронией, отражает многие эстетические и поэтические принципы философии постмодернизма,

констатирующего отсутствие нормы, высмеивающего идею смысла, и при этом осуществляющего рефлексию о литературе, реальности.

3.3. Образ повседневности в романе Г. Мюссо «Бумажная девушка»

Гийом Мюссо (1974 г.р.), начиная с 2001 года, опубликовал более двадцати романов.

В романе «Бумажная девушка» (2010) он избирает путь «расширения» действительности. Главным героем становится популярный американский писатель Том Бойд. Протагонистами в романах Мюссо часто становятся именно писатели, например, Рафаэль и Натан Фаулз («Тайная жизнь писателей»), Тома Дегале («Девушка и ночь»), которые способны не только создавать новые миры, но и эстетически преобразовывать реальность. Мюссо не канонизирует «писательство», но он отмечает, что именно творческой личности, обладающей нетривиальным сознанием, подвластно разгадать тайну или изменить человеческую судьбу.

Герой романа «Бумажная девушка» Том Бойд – успешный автор нашумевшей «Трилогии ангелов» – находится в творческом кризисе, вызванном расставанием со знаменитой пианисткой Авророй Валанкур. Неудавшиеся попытки вернуть возлюбленную приводят к новым скандалам: пьяные появления на публике, арест из-за драки, потеря прав в результате превышения скорости.

Мюссо обращается к традиции романтизма и использует прием неявной фантастики. Ночью в особняк Тома проникает девушка Билли Донелли (второстепенная героиня романа, написанного самим Томом), которая «выпала из вашей (Тома – прим. автора) истории!»³⁵⁵. Фантастический элемент необходим, чтобы разрушить повседневность, отравленную алкоголем, психотропными веществами. Знаковой эпизод в начале романа – это поступок Мило, близкого друга и агента писателя, когда с помощью

³⁵⁵Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – С. 73.

фомки из титана он проникает в особняк. Реальность врывается в жизнь Тома Бойда и, таким образом, автор разрушает рутину повседневности. Потрясение становится толчком к пробуждению. Функция Билли – дать цель герою, вновь найти вдохновение. Она соглашается помочь вернуть Аврору при условии, что Том изменит её судьбу в 3 томе романа, и она обретет счастье.

Проникновение вымышленного персонажа в реальность нарушает привычный порядок. Билли, подвижная и энергичная, пробуждает Тома. Тема бунта против повседневности раскрывается в эпизоде бегства Тома из престижной лечебницы: «я швырнул статую, чтобы разбить окно, во мне словно что-то прорвалось. Это был бунт, желание вернуть контроль над своей жизнью»³⁵⁶. Роман приобретает авантюрно-приключенческий характер. Побег в экзотическую Мексику, затем путешествие в Италию и Францию. Границы максимально расширяются. Погоня героя превращается в поиск утраченной идентичности. Прошлое Тома сочетается с вымышленной судьбой Билли. Все испытания доказывают Тому, что любовь – это источник вдохновения. Чувства к Билли пробуждают порыв к творчеству. Герой снова ощущает жизнь во всей полноте: «я влюбился в девушку, которая посреди мексиканской пустыни заставила меня осознать, что в её присутствии все имело больше вкуса, сочности и цвета»³⁵⁷. Вкус к жизни вызван не только чувствами к Билли, но и приключениями (погоня от полицейских, ночевка в мексиканском мотеле, драка в баре). Авантюрное начало позволяет преодолеть скуку и монотонность повседневности.

Мюссо, раскрывая тайну Билли (актрисы, сыгравшей вымышленного персонажа), следует мелодраматическим канонам. Разочарованный Том спустя время понимает, насколько истинными были его чувства к Билли (настоящее имя Лилли), и в финале герои вновь встречаются.

³⁵⁶Там же. – С. 130.

³⁵⁷Там же. – С. 461.

Структуры повседневности, на наш взгляд, заслуживают детального рассмотрения, так как они становятся способом характерологии персонажей. Пространственно-временные категории раскрывают внешние и внутренние конфликты произведения. Роман Гийома Мюссо акцентирует внимание на проблеме творчества, духовном кризисе, сочетании реального и вымышленного, затрагивает вопросы расового и гендерного неравенства. Произведение массовой культуры вбирает в себя целый спектр вопросов, актуальных в современности.

В «Прологе» автор дает предысторию: описывает отношения Тома и Авроры, стилизуя под журналистские заметки, а также включает e-mail-ы, адресованные Тому от поклонников. В письмах прослеживается общая мысль: произведения Тома помогают людям преодолеть трудности, вызванные разлукой, пережить одиночество и обрести надежду. Книги находят читателя в разных странах, культурный код считывается независимо от национальности, возраста, расовой или гендерной принадлежности, социального статуса. Например, 31-летняя одинокая женщина пишет: «В ваших романах персонажам часто даётся возможность изменить свою судьбу, свое прошлое и исправить совершенные ошибки»³⁵⁸. Или мужчина из Южной Кореи описывает, что ему удалось преодолеть депрессию, подавить суицидальные мысли, обратившись к творчеству Т. Бойда: «Разумеется, жизнь не такая, как в книге, но я нашел в ваших сюжетах и персонажах ту маленькую искорку, без которой я был ничем»³⁵⁹. Приведенные цитаты показывают, что для некоторых литература служит источником жизни. Здесь прочитывается авторская установка на нравственную функцию литературы, способность слова и вымысла спасти человека. Связь эстетического и этического начал. Данная мысль находит развитие в сюжете романа. На наш взгляд, эстетические воззрения Мюссо в данном случае близки по духу немецкой философско-эстетической позиции, представленной, например,

³⁵⁸Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – С.13.

³⁵⁹Там же. – С. 21.

Шиллером, который отмечает воспитательное значение искусства и в статье «О современном немецком театре» пишет, что зритель, наблюдая страдания актера, способен нравственно преобразиться: «благородная, чистая душа проникнется перед сценой новой живительной теплотой, и в более грубой толпе тихо зазвучит отголосок хотя бы одной забытой струны человечности»³⁶⁰. Шиллер говорит о воспитательной функции театра, но в данном случае это правомерно и для литературы.

Глобализация XXI века даёт читателю уникальную возможность напрямую обратиться к автору. Развитие технологий, высокоскоростной Интернет – неотъемлемая часть нашей повседневности. Возможность отправить сообщение, которое будет моментально доставлено на другой континент, даёт ощущение огромных способностей. Попытка вступить в интимный диалог с создателем произведения, поделиться своей историей уже позволяет человеку обрести уверенность, преодолеть личностные фрустрации и вернуться к жизни, как это сделали читатели романов Тома Бойда.

Нарушение частной жизни становится обратной стороной всемирного размыкания виртуальных границ. СМИ, особенно «жёлтая пресса», широко используют новые технологии для получения компроматов на «селебрити» ради популярности и попадания в чарты. «Современное общество и человек находятся в состоянии трансформации, вызываемой информационным перенасыщением – избыточностью, доступной каждому индивиду информации, упрощению телекоммуникаций, проникновению цифровых телекоммуникационных технологий в повседневную жизнь практически каждого человека»³⁶¹. Размывание границ между частным и публичным наносит вред прежде всего судьбе человека. Жертвой у Мюссо становится

³⁶⁰ Шиллер, Ф. Статьи по эстетике. Собр.соч.: в 7 т. М.: Худож. лит. , 1957. Т.6. – С. 14.

³⁶¹ Труфанова, Е.О. Приватное и публичное в цифровом пространстве. Размывание границ// Galactica Media: Journal of Media Studies . 2021. №1. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/privatnoe-i-publichnoe-v-tsifrovom-prostranstve-razmyvanie-granits> (дата обращения: 05.04.2021).

Том Бойд, потому что СМИ активно рассказывают о его романе и последующих за расставанием переживаниях. Примером могут послужить заголовки статей или новостная лента: «Аврора Валанкур и Том Бойд поссорились в ресторане», «Создатель «Трилогии ангелов» арестован в состоянии алкогольного опьянения», «Писатель Том Бойд арестован в Париже», «Том Бойд в опасности» и т.д. Частная жизнь, рассматриваемая под микроскопом, вносит в отношения элемент искусственности, заставляет соответствовать стандарту медийной личности. Информационное давление лишает человека ощущения свободы. Воздействие внешнего мира усугубляет психологическое состояние героя, укрывшегося в собственной вилле и прекратившего контакты с обществом (подобным образом поступает и Натан Фаулз, герой романа «Тайная жизнь писателей»).

Герой настолько переживает разрыв, что перестает писать, несмотря на то что должен в кратчайшие сроки предоставить третий том романа издательству: «Последние полгода Том Бойд вообще не выходил из дома, предпочитая забаррикадироваться в своей золоченой клетке и не отвечать ни на звонки мобильного, ни на сигнал домофона»³⁶².

Депрессия лишает героя возможности писать, уничтожает его как личность. Обыденностью для него становятся обезболивающее, алкоголь, психотропные препараты – всё, что позволяет подавить чувства: «в это мгновение мне хотелось только одного: чтобы Мило побыстрее рассказал мне то, ради чего он пришел, и отвалил, чтобы я мог пойти выблевать мою тоску в раковину, а потом снова проглотить пригоршню пилюль, которые унесут меня далеко от реальности»³⁶³. Попытка найти утешение – эскапизм, вызванный искусственным путем.

Тема поиска счастья раскрывается в романе на примере судеб героев. Мюссо разрушает типичную американскую мечту, основанную на обретении богатства, славы, власти: «американская мечта – это сновидения о роскошной

³⁶²Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – С. 26.

³⁶³Там же. – С. 33.

жизни, и в первую очередь о богатстве»³⁶⁴. Подобные «сновидения» воплотились в жизнь у Тома. Он стал успешным писателем и помог друзьям детства. Мило стал агентом Тома, а подруга детства Кароль осуществила мечту – начала работать в полиции и добилась успеха на службе.

Материальный успех создает видимость счастливой жизни, но каждый герой одинок внутри. Красивая жизнь «фабрики грёз» оказывается построенной на обмане. Сначала Том разочаровывается в фальшивом обществе: «В «настоящей» жизни герои моей юности часто оказывались развратниками, занятыми вечной охотой на «молодые таланты», которые они употребляли, почти сразу же бросали, пресытившись, и пускались на поиски свежего мяса»³⁶⁵. Его кумиры, авторы, вдохновлявшие его, заставлявшие мечтать, оказываются в реальности низкими людьми, утратившими идентичность. Том сам становится жертвой мира наслаждений и констатирует это: «жертва той же изоляции, того же пристрастия к лекарствам и того же универсального эгоцентризма, которые в моменты просветления вызывали у меня отвращение к самому себе»³⁶⁶. На наш взгляд, надежда на спасение для Тома заложена в осознании собственной «болезни». Герой наделен способностью к глубоким чувствам. Он талантливый автор, понимающий человеческую натуру.

Мило – агент и друг детства Тома также слепо надеялся, что деньги принесут счастье, помогут излечить травмы детства, проведенного в нищете. Ложное счастье в романе символизирует любимая «игрушка» Мило – бугатти. Спортивный автомобиль как предел мечтаний вызывает непонимание и отвращение у Тома: «Я скривился. Никогда не мог понять увлечение моих собратьев-мужчин купе, родстерами и прочими автомобилями с откидным верхом...». Мило стремится заполнить душевную пустоту, одиночество брендовыми вещами, хаотичными связями с

³⁶⁴ Ильинский, Д. В., Сметанников, С. М., Хван, Н. С. Американская мечта // Инновационная наука. №1-2. 2017. – С. 136.

³⁶⁵ Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – С. 42.

³⁶⁶ Там же. – С. 42.

девушками. При этом за маской ловеласа и балагура скрывается ранимый и чуткий персонаж. Именно он находит нетривиальный способ вернуть вдохновение Тому.

Мюссо продолжает традицию мировой литературы (Ч. Диккенс, А.П. Чехов, О. де Бальзак и т.д.), показывая, что материальное благополучие – ложная ценность. Жажда обогащения приводит к потере денег. Неудачный вклад в разорившийся фонд лишает героев материального состояния. К Тому со временем пришло понимание, что финансовое благополучие не позволяет обрести счастье: «Я искренне считал, что деньги решат все наши проблемы»³⁶⁷.

Истинными ценностями, по мнению Мюссо, становятся любовь и дружба. Том помог Кароль и Мило выбиться в люди, преодолеть социальные преграды. В свою очередь, друзья в период кризиса поддерживают Тома в его попытках вернуть Аврору, искренне переживают за него: «послушай, я не знаю, что конкретно сделать, чтобы тебя поддержать. Могу предложить только свою любовь и дружбу»³⁶⁸. Мюссо показывает, насколько важны вечные ценности в эпоху глобальных социальных, политических и экономических проблем. Подобная картина мира может показаться даже наивной, но без опоры человек обречен на одиночество.

В мире циничных дельцов и миллиардеров, крупных магнатов и успешных личностей зачастую утрачивается представление о морально-этических нормах. Повседневная жизнь строится на товарно-денежных отношениях. В романе находим массу подобных примеров. Том абсолютно наивен в финансовых вопросах: «Непроизносимое название – «ИВС Шафхаузен – ничего мне не говорило, но я не был знатоком в этом вопросе. Я мог прочитать наизусть целые страницы Дороти Паркер, но я едва ли смог бы вспомнить больше двух марок часов»³⁶⁹. Он не мыслит материальными

³⁶⁷Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – С. 109.

³⁶⁸Там же. – С. 108.

³⁶⁹Там же. – С. 135.

ценностями, поэтому за бесценок отдает фирменные часы, лишь бы оплатить бензин. В романе также выводится мистический образ ростовщика Йошиды Мицуко, который готов помочь решить финансовые вопросы в любую минуту: «В Голливуде, как и в любом другом месте, нужда в наличных деньгах возникала иногда даже у самых обеспеченных...среди двадцатки ростовщиков в Беверли-Хиллз именно Йошиде Мицуко отдавали предпочтение богатые и знаменитые клиенты»³⁷⁰. Мицуко – воплощение цинизма и безразличия к судьбам других людей. За бесценок он скупает предметы роскоши и произведения искусства у спортсменов, актеров, разорившихся бизнесменов.

Автор неслучайно сравнивает его склад с пещерой Али-Бабы: «я там видел рояль джазовой певицы...картину Магритта, «Роллс-ройс» одного рэпера...маленького позолоченного «Оскара» легендарного актера об имени которого умолчу»³⁷¹. Подобно бальзаковскому Гобсеку Мицуко с помощью денег способен управлять судьбами других. В данном типе заложено демоническое начало: искушение, манипулирование безвыходным положением других людей. С холодным расчётом циника он покупает у Тома Бойда подлинник Шагала – «Голубые любовники» за жалкие 28000 долларов. И еще один образ «властителя мира» в романе – карикатурный портрет русского миллиардера Олега Мордорова. Данный эпизодический персонаж живет по принципу: «у каждого человека своя цена»³⁷². Ради уникального подарка для любовницы он покупает магазин антикварных товаров, а, узнав об измене, выкидывает единственный экземпляр романа в реку. Автор изображает описанных героев схематично, перед нами типажи: ростовщик, миллиардер. Они ставят в центр мира материальные блага. Их функция в том, чтобы показать, насколько общество потребления чувствует себя безнаказанным и ощущает превосходство.

³⁷⁰Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – С. 161.

³⁷¹Там же. – С. 162.

³⁷²Там же. – С. 422.

Противопоставлены данной группе центральные персонажи – Том, Кароль, Мило и Билли. В основе их отношений лежит любовь и дружба. Конфликты, возникающие между героями, необходимы им лично для осознания значимости друг для друга. Мило, влюбленный в Кароль, лишь спустя десятки лет смог признаться в чувствах. Обида, неуверенность в себе, страх потерять близкого человека не дают героям долгое время найти себя. Кароль упрекает Мило в использовании женщин, в отсутствии четких жизненных принципов: «ты принадлежишь к разряду мужчин на минуту». Это ковбой, с которым женщина готова поразвлечься в минуту одиночества, с которым она, возможно, проведет ночь, но никогда не представляет такого мужчину в роли отца своих детей»³⁷³.

Интерес вызывает образ Кароль. Она, с детства подвергаемая насилию со стороны отчима, вынужденная сделать аборт в 15-летнем возрасте, смогла пережить все травмы благодаря Тому, который «помог ей уцепиться за жизнь, день за днем придумывая для неё волшебную Вселенную «Трилогии ангелов»»³⁷⁴. Насилие и жестокость в детстве сформировали у Кароль недоверие и отвращение к мужчинам. Благодаря этому образу, в романе возникает тема гендерного неравноправия в эпоху феминизма. Физическое и психологическое насилие над женщинами, абьюзивные отношения, породили волну разоблачений, в том числе и в сфере шоу-бизнеса (дело Харви Вайнштейна, Кевина Спейси и др.). Автор показывает, насколько тяжело человеку оправиться от детской травмы и построить здоровые отношения. Мюссо даёт надежду на спасение и опять же видит его в любви. Иллюстрацией этого становится свадьба Мило и Кароль в финале романа: «С того момента, как закончилось наше приключение, мои друзья наслаждались взаимной любовью»³⁷⁵.

³⁷³Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – С. 257.

³⁷⁴Там же. – С. 390.

³⁷⁵Там же. – С. 446.

Мотивы романа, связанные с поиском счастья, преодоления кризиса, обретения настоящей любви, раскрываются и на примере судьбы Тома Бойда. Творческий и психологический кризисы писателя получают развитие через пространственные характеристики. Материальные элементы быта безразличны герою. Особняк Тома выглядит заброшенным, напоминающим склеп: «на погруженном в полумрак первом этаже царила подозрительная тишина, запах плесени смешивался с запахом затхлости. Груды посуды высились в кухонной раковине, гостиная выглядела разгромленной, как после ограбления: мебель перевернута, на полу валялась одежда, тарелки и разбитые стаканы»³⁷⁶. Несмотря на разруху и беспорядок, автор отмечает: «дом излучал умиротворение: светлая мебель из клена, очень светлый паркет и обильный естественный свет»³⁷⁷. Подобные характеристики, на наш взгляд, показывают подлинное лицо Тома, чувственного и искреннего человека. Данный контраст при изображении жилища раскрывает кризисное состояние героя.

Дом – особое, сакральное место приватной жизни. Традиционно «внутреннее пространство дома воспринимается как «свое», «одомашненное», обеспечивает чувство физической и психологической безопасности, возможность обособиться и скрыться от чужих глаз, способствует адаптации и уменьшает стрессогенные воздействия»³⁷⁸. Состояние владельца напрямую проецируется на жилище. Для Тома дом в начале романа не является крепостью, а лишь усиливает идею одиночества. Герой чувствует себя чужим в роскошном особняке, тем самым автор в очередной раз подчеркивает ложность материальных ценностей и их чуждость герою. Это прослеживается и в особенностях интерьера: «искусно сочетались предметы современной и традиционной мебели, типичной для

³⁷⁶Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – С. 28.

³⁷⁷Там же. – С. 28.

³⁷⁸Волкова, Т. В. Приватная сфера дома как культурный феномен. Волкова Татьяна Владимировна Приватная сфера дома как культурный феномен // Вестник славянских культур. №3 (29). 2013. – С. 13.

того времени, когда Малибу был всего лишь пляжем для сёрфингистов, а не золоченым логовом миллиардеров»³⁷⁹. Пространство дома – знаковая система, именно поэтому предметы интерьера становятся ключами к пониманию индивидуальности хозяина.

Настоящим домом для человека является место, где живут близкие и любимые. Том Бойд находит счастье вместе с Билли в уединенной деревне на севере Франции. Мюссо создает контраст между внешним (враждебным) миром, где бушует гроза: «над Финистером разразилась гроза: дрожали ставни, ливень лупил по окнам нашего дома, в котором царил полярный холод»³⁸⁰ и внутренним (домашним уютом), символом которого является огонь в камине: «спустя две минуты в камине потрескивал весёлый огонь»³⁸¹. Не роскошные апартаменты и особняки являются смыслом жизни, по мнению автора, а духовная и чувственная близость.

Одежда – один из важных элементов структуры повседневности. Мюссо вновь обращается к антитезе. Описание гардероба бывшей возлюбленной Тома представляет перечисление брендов: «пиджак от Бальмена, бежевый тренч «Берберри», сумка «Биркин», джинсы «Нотифай»...в ящике для обуви с поднимающейся дверцей она нашла настоящий священный Грааль – лодочки от Кристиана Лабутена»³⁸². Вещь заменяет человека. Такое обилие одежды раскрывает искусственную натуру Авроры Валанкур, которая не была искренней с Томом. Обилие вещей является попыткой замаскировать душевную пустоту. Но герой не может расстаться с её вещами, сохраняя надежду на воссоединение.

Немецкий философ-феноменолог Бернхард Вальденфельс отмечает: «Главная функция мебели и прочих вещей – воплощать в себе отношения между людьми, заселять пространство, где они живут. Реальная перспектива, в которой они живут, поработана моральной перспективой, которую они

³⁷⁹Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – С. 28.

³⁸⁰Там же. –С. 387.

³⁸¹Там же. –С. 388.

³⁸²Там же. –С.78.

призваны обозначить»³⁸³. Вещи становятся маркером памяти, а их качество отождествляется с человеческой этикой. Покупка дорогих вещей приравнивается к попытке приобрести совесть, но очевидно, что материальное не порождает духовное. Поэтому Мюссо не акцентирует внимание на одежде Тома, не даёт пространного описание его гардероба. Здесь французский писатель акцентирует внимание на одной важной детали в спальне Тома: «комната купалась в голубом свете, хотя ни одна лампа не была включена. Она повернулась к картине, висевшей на стене, и, как зачарованная, смотрела на нежное объятие влюбленных»³⁸⁴. Из множества предметов Мюссо акцентирует внимание на полотне Марка Шагала «Голубые любовники». Сновидческий характер картины перекликается с фантастическим появлением Билли в жизни Тома, что усиливает семиотическую ценность картины. Мечта самого Тома – уподобиться образам на полотне. Произведение искусства не является утилитарным предметом, воссоздается духовный образ вещи, передающий атмосферу связанных с ней чувств и надежд. Данный артефакт становится ключом к пониманию характера Тома Бойда. Таким образом, подчеркивается духовная глубина героя, способного чувствовать истинное искусство и красоту мира.

Пищевой код в романе раскрывает отношения героев, показывает социальный статус. Обед в престижном ресторане становится для Мило попыткой зацепиться за ускользающую обеспеченную жизнь. Он детально описывает блюда изысканной азиатской кухни: «это японская мраморная говядина Кобе... коров массируют sake, чтобы жир проникал в мышцы... чтобы их побаловать, в корм добавляют пиво, а для расслабления включают классическую музыку»³⁸⁵. Том равнодушно относится к подобным изыскам, это также связывается с потерей «вкуса» к жизни. Только с Билли он

³⁸³ Вальденфельс, Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности // Социологос: социология, антропология, метафизика / под. ред. В. В. Винокурова, А. А. Филиппова. М.: Прогресс, 1991. – С. 40.

³⁸⁴ Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – С. 78.

³⁸⁵ Там же. – С. 43.

начинает ощущать всю красоту реальности, что меняет и отношения героя к еде: «я выпивал чашку кофе за стойкой бистро... потом отправлялся в булочную в пассаже Дофины, где пекли слоеные пирожные с золотистыми, тающими во рту яблоками»³⁸⁶. С помощью метафор Мюссо передает вкус и запах свежей выпечки. Булочные в Париже – еще один элемент повседневной гастрономической культуры. Завтраки становятся символом расцветающей любви Тома и Билли. Даже «кошмарная и восхитительная грушевая водка»³⁸⁷, которую нашли герои в арендованной квартире, становится воспоминанием о чувствах героев. Внимательное изучение пищевого кода позволяет прийти к выводу, что гастрономические практики подчеркивают внутренне состояние героя. В минуты депрессии приемы пищи служат лишь для удовлетворения физиологических потребностей, тогда как в счастливые моменты еда уподобляется творческому акту. Знаковым становится спор Билли и Тома, когда девушка упрекает писателя в невозможности передать «соль жизни»³⁸⁸. Функция Билли заключается в том, чтобы заставить Тома чувствовать жизнь и окружающий мир. Попытка описать вкус манго становится одним из таких шагов: «У него сладкая мякоть, она тает во рту, сочная и очень душистая... - Я увидел её улыбку и продолжил: - ... золотистая, пропитанная солнцем»³⁸⁹. Автор вместе с писателем погружает читателя в игру и стремится заставить почувствовать вкус. Нужно понять сущность вещи, описать её с необычной стороны. Мюссо говорит здесь о приеме «остранения», описанным отечественным формалистом В.М. Шкловским.

Повседневность – часть настоящего времени, в романе Мюссо уделяется значимое внимание детству героев, выросших в бедном районе «испанского» Гарлема среди пьяниц, наркоманов и банд. Мюссо лаконично описывает этот район Лос-Анджелеса: «их семьи...жили в одном старом

³⁸⁶Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – С. 356.

³⁸⁷Там же. – С. 442.

³⁸⁸Там же. – С. 190.

³⁸⁹Там же. – С. 191.

доме в квартале Макартур-парк...излюбленном месте героинщиков и охотников свести счет при помощи автоматического оружия»³⁹⁰ и показывает, каким образом удаётся героям преодолеть нищету и подняться по социальной лестнице. Параллельно представлена картина жизни Америки 90-ых. В частности, внимание уделяется субкультурам. Музыка является для Тома формой защиты от враждебного внешнего мира. В подростковом возрасте он часто слушает рэперов: доктора Дре, Снуп Догга, Тупака. Рэп, образец контркультуры в 90-ые, описывающий жизнь улицы, вызывает у молодого человека противоречивые чувства от любви до ненависти. Им удаётся передать во всей полноте действительность, наполненную наркотиками, восхвалением марихуаны и тачек, оскорблением полицейских, героизацией оружия. Также Том отмечает, что «рэп хотя бы говорит о нашей повседневности и о том, что нас окружает: об улице, гетто, отчаянии, войне банд, жестокости копов и девушках, которые оказываются беременными в пятнадцать лет и рожают в школьном туалете...и потом рэперы дают нам ощущение, что они живут. Как мы...»³⁹¹. Рэп-индустрия в XXI столетии стала одной из самых высокооплачиваемых и престижных. Крупные контракты, премии (впервые рэп-исполнитель, Кендрик Ламар, получил Пулитцеровскую премию в 2018) извратили традиционную уличную рэп культуру, она утратила свою аутентичность.

Мир Тома жесток и беспощаден, поэтому он находит утешение в музыке. Бедность и нищета, отсутствие перспектив вынуждает искать способы сбежать от реальности. Настоящим спасением для Тома становится чтение. Благодаря учительнице у него сформировался литературный кругозор, будучи подростком, Том прочел Шекспира, Камю, Джеймса Эллроя. Мюссо показывает, что мир искусства может стать защитой от суровой действительности, но не даёт каждому освобождение.

³⁹⁰Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – С. 57.

³⁹¹Там же. – С. 221.

Судьба Кароль становится ярким примером. Том начинает писать, чтобы помочь подруге пережить психологические травмы, вызванные насилием отчима: «этот вымысел служил ей щитом, когда она сталкивалась с испытаниями жизни. А мои персонажи и приключения переносили её в выдуманный мир, приносящий успокоение в её реальность»³⁹². Но эскапизм – это не выход, по мнению автора, невозможно жить в мире иллюзий, потому что они не решают проблему: «жизнь в придуманном мире – это не долгосрочное решение, как не являются им наркотики или выпивка, позволяющие забыть о своем несчастье»³⁹³.

Действительность жестока, и в критической ситуации Тому приходится преступить закон ради защиты близкого (Том убивает отчима Кароль выстрелом в голову). Данные события происходят в период, когда в городе беспорядки, вызванные конфликтом на расовой почве. Полицейские жестоко избили афроамериканца. Традиционный для Америки конфликт остается актуальным и в наши дни (движение Black Lives Matter, охватившее в 2020 году все страны из-за убийства полицейским афроамериканца Джорджа Флойда). Массовые протесты – это одна из самых жестких форм борьбы за свободу. Мюссо показывает, что ценности, отстаиваемые гражданами, часто подменяются жаждой насилия и грабежом: «насилие вспыхивает с новой силой при полной безнаказанности... Многочисленные репортажи выдают неорганизованность и бездействие полиции, неспособность остановить разбой»³⁹⁴. Мюссо не эстетизирует насилие, автор говорит о безвыходном положении. Том поддается атмосфере хаоса, он признается, что одержим одной целью: «сделать так, чтобы мучения, которые она (Кароль – прим. автора) испытывает, прекратились раз и навсегда»³⁹⁵. Герой сохраняет гильзу. Данный маркер памяти не позволяет забыть совершенное преступление и служит напоминанием о содеянном в прошлом. Том

³⁹²Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – С. 223.

³⁹³Там же. – С. 394.

³⁹⁴Там же. – С. 395.

³⁹⁵Там же. – С. 394.

предстает в романе героем поступка, он спасает Кароль, и писательский успех становится для него наградой.

Реальность неоднозначна. Мюссо показывает, что жизнь способна как преобразить человека, так и разрушить, но только в действительности человек может испытать полноценный спектр эмоций. Ни одно литературное или музыкальное произведение не способны затмить действительность. Как отмечает Билли, «в настоящей жизни всё вкуснее... В воздухе больше кислорода, пейзажи полны цвета, и ими хочется восхищаться каждую секунду. Мир вымысла настолько тусклый...»³⁹⁶. Французский писатель утверждает, что каким бы уникальным не было произведение, оно является порождением действительности, мыслей и чувств, подчерпнутых художником в «живой» жизни. Только в настоящем можно испытать полноту чувств и переживаний. Боль и страдания, радость и смех дают ощущение цельной жизни только в том случае, если они испытаны непосредственно в реальности.

Анализ романа Мюссо доказывает, что существенная часть текста состоит из деталей, связанных со структурой повседневности. Такая писательская техника свидетельствует не только об установке на достоверность. Автор стремится показать, что выход за пределы границ повседневности помогает преобразить жизнь, обрести новые ориентиры. Вместе с тем писатель акцентирует внимание на художественном преобразении действительности, которое способно привести личность к нравственному совершенствованию. Сближение этического и эстетического начал в романе помогает установить связь между материальными и духовными ценностями. Первые, по мнению французского автора, зачастую оказываются ложными, залогом счастья становятся такие вечные мотивы как любовь и дружба. При этом отмечается, что побег от реальности не способен

³⁹⁶Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – С. 190.

облегчить судьбу, а лишь усугубляет травмы. Жизнь здесь и сейчас, несмотря на комплекс проблем, даёт ощущение полноценности существования.

3.4. Мифологема острова в романе Г. Мюссо «Тайная жизнь писателей»

Образ острова с давних времен является важнейшим культурным кодом в мировой литературе. В ходе развития литературе пространство острова наполнялось различным содержанием, что позволило данный объект М. Элиаде определить как «мистическую географию»³⁹⁷. Карпухина Т.П. и Луговской А.В. в статье «Эволюция островной мифологемы в английской художественной литературе» на примере конкретной национальной литературы прослеживают семантические трансформации в отношении островного концепта. Данный топос может символизировать утопию, служить средством построения новой индустриальной реальности с помощью труда и разума, для романтиков и модернистов – форма эскапизма, средоточие внутренних переживаний³⁹⁸.

Образ утрачивает в искусстве исключительно географическую образность и наделяется семиотическими функциями. Вода и суша становятся ключевыми составляющими при рассмотрении географического феномена. Уникальность островного пространства отмечается, в частности, в работе американских исследователей Роберта МакАртура и Эдварда Уилсона, которые утверждают: «Безусловно, остров уже по своей природе интересен для изучения. Он проще, чем материк или океан, и в то же время он достаточно обособлен, что позволяет дать ему отдельное имя, а также говорить об идентичности его обитателей»³⁹⁹. Особенности масштаба позволяют автору рассматривать различные общественные процессы «под

³⁹⁷Eliade, M. *Patterns of Comparative Religion*. N. Y.: New American Library, 1963. – С. 433.

³⁹⁸Карпухина, Т. П., Луговской, А. В. «Эволюция островной мифологемы в английской художественной литературе» // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. №3. 2021. – С. 789-795.

³⁹⁹MacArthur, R., Wilson E. *The Theory of Island Biogeography*. Princeton, 1967. – P. 3.

микроскопом». Изолированность от окружающей действительности позволяют создавать картину мира, сочетая индивидуально-уникальное и общее, универсальное.

В культурах разных стран остров выступает в качестве архетипической модели. «Совокупность островов, крупных и мелких, – это рационализированная трансформация мифического «океанийского острова», отделенного от греховного и суетного либо неблагополучного и неустроенного мира»⁴⁰⁰. Н.А. Криничная говорит об особом сакральном мире (утопии, блаженном рае), лежащим по другую сторону от реальности. Типично пространство острова противопоставляется материковой части. Погружая героя в новый мир, автор разрушает повседневность, заставляет переосмысливать ценности.

Также одной из особенностей островного локуса является инакость. В. Айрапетян отмечает, что подобная черта присуща не только месту, но и его жителям ⁴⁰¹. Отличия касаются и характера повседневной жизни, и мировоззренческих установок. Чужак всегда воспринимается враждебно коренным населением. Проникновение в изолированный мир пугает его обитателей, потому что может нарушить привычный порядок. Сформировавшиеся традиции и четкие границы защищают местное население от внешнего хаоса.

Остров – абсолютно герметичный мир. Образ жизни, распорядок дня организованы по своим законам. Повседневность внешнего мира будет отличаться от реалий острова. Уникальность, обособленность, таинственность островного пространства привлекают представителей внешнего мира. Проникновение в изолированное пространство может иметь различные последствия и определяется авторскими установками (создание

⁴⁰⁰Криничная, Н. А. Русская мифология: мир образов фольклора. М.: Академический Проект; Гаудеамус, 2004. – С. 854.

⁴⁰¹Айрапетян, В. Толкуя слово: опыт герменевтики по-русски. М.: Языки славянской культуры, 2001. – С. 2.

нового мира и преобразование личности у Дэфо в «Робинзоне Крузо» или потеря человеческого облика у детей в притче Голдинга «Повелитель мух»).

Франция – материковая страна и в отличие от Великобритании не имеет такой богатой «островной» литературы. При этом французская история помнит эпоху Наполеона Бонапарта, родившегося на острове Корсика, отправленного в ссылку на о. Эльба, а затем на о. Святой Елены. Мистическая судьба «Человека в железной маске» – таинственного узника времен эпохи Людовика XIV, мифологизированного в мировой культуре и породившего множество теорий и нашедшего воплощение в различных видах массового искусства (Роман А. Дюма «Виконт де Бражелон», исторический фильм «Человек в железной маске») – связана с о. Сент-Маргерит, граф Монте-Кристо из одноименного приключенческого романа А. Дюма сбегает из замка Иф, расположенного на острове. Также можно отметить сатирический роман Анатоля Франса «Остров пингвинов», творчество Жюль Верна («Таинственный остров»). Таким образом, к мифологеме острова обращаются французские авторы и в XIX, и XX столетиях.

В современной французской литературе мы встречаем обращение к островному пространству в детективном романе Гийома Мюссо «Тайная жизнь писателей». Писатель работает с излюбленной классиками жанра разновидностью герметичного детектива («Убийство на улице Морг» Э. По, «Тайна жёлтой комнаты» Г. Леру, «Десять негритят» А. Кристи).

Обнаруженное на острове тело жестоко убитой женщины становится катализатором расследования и традиционного для детективной схемы поиска преступника. Местом действия становится небольшой вымышленный остров в Средиземном море, куда направляется начинающий писатель Рафаэль Батай, чтобы встретиться со знаменитым писателем Натаном Фаулзом, скрывшимся от общества и переставшим писать без объяснения причин на пике славы. Остров становится местом добровольной изоляции, позволяет человеку скрыться от давления окружающих.

Пространство острова в начале описывается в красочно-жизнерадостных тонах: «Остров Бомон... имеет форму полумесяца шириной в шесть километров и длиной в пятнадцать. Его издавна славили как уголок дикой нетронутой природы, одну из жемчужин Средиземноморья, ожерелье с бусинами-бухточками с бирюзовой водой, сосновыми рощами и пляжами с мелким песочком, первозданный Лазурный Берег без туристов, мусора и бетона»⁴⁰². Особое идеалистическое пространство, напоминающее Аркадию или Эдем (о чем свидетельствует эпитет «первозданный»). Целый мир, отделенный от цивилизации и общества. Постоянный круг жителей, осознанная изоляция наделяют место сакральным содержанием, создают таинственный эффект и делают пространство предметом желаний для чужаков.

Мюссо воспроизводит подробную историю острова Бомон, который с 50-ых годов XX столетия принадлежит семейству итальянских промышленников Гальинари. Указание на индивидуальную принадлежность усиливает идею обособленности. Главным принципом становится сохранение традиций и обеспечение комфорта жителей, а не туристов: «никогда не жертвовать благополучием жителей ради веяний современности. Для островитян существовали две существенные угрозы: спекулянты и туристы»⁴⁰³.

Пространственная замкнутость сохраняется благодаря четкому «кодексу» правил. На острове заморожено общее количество счетчиков воды, собственность переходит по наследству или путем кооптации, установлено жесткое ограничение транспортного сообщения с материком, отсутствие отеля для приезжих. Подобные примеры создают образ предельно герметичного, но одновременно манящего мира. Как отмечается в романе, в 80-ые социалисты пытались национализировать Бомон, но безуспешно: «остров Бомон – особенное место, крохотный, омываемый хрустальными

⁴⁰²Мюссо, Г. Тайная жизнь писателей / Пер. с фр. А. Кабалкина. – М.: Эксмо. 2021. – С. 23.

⁴⁰³Там же. – С. 30.

водами райский уголок в считанных кабельтовых от побережья Вара, кусочек Франции, но все же не вполне Франции»⁴⁰⁴. Мюссо делает акцент на инаковости как идее острова.

Многолетняя изолированность от окружающих позволяет Бомону сформировать особую идентичность. Остров становится прототипом райского уголка. Новый житель сразу же отмечает контраст между миром Бомона и пространством крупного города. Особая дружелюбная атмосфера, которой славятся маленькие города и деревни, где все прекрасно знают друг друга: «куда бы вы ни забрели, всюду попадались знакомые, с которыми можно было приятно посудачить. Люди не жалели времени на жизнь, на беседу, что для меня, привыкшего к серости, агрессивности, отравленной среде Парижа, было в новинку»⁴⁰⁵. Мир острова – живой организм, функционирующий по особым порядкам. Неторопливый ритм, размеренность, определенная жизненная сонливость дают ощущение покоя и умиротворения. Мюссо включает элемент пасторали в роман.

Пространство острова в романе «Тайная жизнь писателей» читатель видит, с одной стороны, глазами молодого писателя Рафаэля, с другой – глазами автора. Взгляд юного рассказчика, прибывшего на остров с целью общения со знаменитым автором, субъективен. Он воспринимает действительность с точки зрения чувств и эмоций. Разочарованный сушей (=материком), Батай оценивает остров как сакральное место, райский уголок в дали от цивилизации. Новое пространство даёт надежду на обретение вдохновения. С помощью Рафаэля мы исследуем остров: «Я жил здесь уже неделю и использовал любую возможность, чтобы изучить его вдоль и поперек. Северный берег я успел исследовать на совесть. Это там находится порт, главный «город» и самые красивые пляжи. Скалистый южный берег не так доступен, более дик, но не менее красив. Я побывал там, на полуострове Сен-Софи, всего один раз и восхитился одноименным монастырем, где все

⁴⁰⁴Мюссо, Г. Тайная жизнь писателей / Пер. с фр. А. Кабалкина. – М.: Эксмо. 2021. – С. 32.

⁴⁰⁵Там же. – С. 59.

еще живут два десятка монахинь ордена бенедиктинок»⁴⁰⁶. У героя данный топос пробуждает возвышенные чувства. Он с очарованием исследует пляжи, любуется открывающимися картинами. С энтузиазмом первопроходца изучает остров во всех направлениях. В образе персонажа усматриваются даже черты фронтисмена. С течением времени тайная жизнь острова пробуждается, жители охраняют свои секреты, поэтому идиллически-пасторальная картина сменяется для героя напряжением и страхом.

Форма я-повествования заставляет читателя идентифицировать себя с Рафаэлем, молодым автором, прибывающим на остров, чтобы получить вдохновение. Наивный тип героя претерпевает в ходе сюжета нравственный рост. Открытый и жизнерадостный герой сталкивается с преступлениями, убийствами, оказывается затянут в тайны прошлого. В определенный момент герою приходится сделать выбор: сбежать с острова или спасти невиновного.

Моральный кодекс заставляет героя остаться: «я разрывался между страхом и желанием понять. Мне было тревожно за Натана... Я не стал дезертировать, порывать со всем, во что верил»⁴⁰⁷. Но чужое пространство не обеспечивает защиту. Иначе ощущается с течением времени Рафаэлем и пространство города: «у меня возникло впечатление, что я попал в город-призрак. Улицы были затянуты туманом, дома и корпуса катеров обвивали ленты перламутровой взвеси»⁴⁰⁸. Остров становится для Батайя местом не только инициации, но и трагической гибели.

Общую картину восприятия островного пространства героем, на наш взгляд, можно определить как движение от Рая к Аду: сначала анализируемый локус олицетворяет идеи гармонии, спокойствия, красоты, а затем мирный образ утрачивает равновесие, становится неустойчивым и дисгармоничным. Враждебность проявляется в том числе через изображение пейзажа: «поднялся ветер, принявшийся испытывать на прочность наше

⁴⁰⁶Мюссо, Г. Тайная жизнь писателей / Пер. с фр. А. Кабалкина. – М.: Эксмо. 2021. – С. 43.

⁴⁰⁷Там же. – С. 218.

⁴⁰⁸Там же. – С. 213.

хлипкое ветровое стекло. То был не ласковый влажный ветерок с востока и не привычный мистраль, разгоняющий тучи и оставляющий после себя синее небо, а леденящий, словно стегаящий кнутом ветер с самого полюса. Сопровождаемый молниями и громовыми раскатами, - «черный мистраль»⁴⁰⁹. Картина разыгравшейся бури работает на создание саспенса, пейзаж становится предвестником роковых событий в судьбе героя.

В романе Мюссо неоднократно герои говорят об ощущении природной стихии. Прежде всего это связано с мотивом ветра. «Дувший всю ночь мистраль продолжал ерошить берег. Воздух был сухим и холодным, как будто лето ща считанные часы сменилось зимой»⁴¹⁰. Сопротивление ветра героям «в ситуациях выбора, неопределенности отсылает к архетипическому мотиву бури и сюжету поединка/противоборства человека стихии»⁴¹¹. И Рафаэль, и Фаулз испытывают противодействие со стороны природы, стремящейся скрыть тайну. К.А. Нагина в исследованиях отмечает, что существует два инварианта мотива бури: «инфернальный и позитивный, упорядоченный»⁴¹².

В романе Мюссо реализуется первый вариант. Рафаэлю сопутствует не «упорядоченный» ветер, а «инфернальная» стихия, необузданная и неконтролируемая. Она препятствует продвижению героя в поисках истины, и в результате делает любое движение невозможным. Образ «мистраля» является символом смерти. Стоит отметить, что идея враждебности ощущается даже местными жителями. Например, сотрудник полиции Анджело отмечает: «его остров, обычно такой гостеприимный, становился в

⁴⁰⁹Мюссо, Г. Тайная жизнь писателей / Пер. с фр.А. Кабалкина. – М.: Эксмо. 2021. – С. 212.

⁴¹⁰Там же. – С. 119.

⁴¹¹Мастепак, Т. Г., Полева Е.А. Мотив ветра/бури в романе В. Набокова «Отчаяние» // Вестник ТГПУ. №6 (203). 2019. – С. 50.

⁴¹²Нагина, К. А. Универсалии русской литературы: учеб.-метод. пособие. Воронеж: Изд. дом ВГУ, 2014. – С. 19.

грозу очень неприветливым, даже угрюмым, как будто обнажал угрозу, таившуюся в каждом его обитателе»⁴¹³.

Преступление (убийство Аполлин Шапюи, которая не является местным жителем) в данной ситуации – атрибут внешнего мира, нарушивший гармоничное существование. Поэтому создается впечатление, что пространство острова начинает сопротивляться и защищать собственные границы: «иссякла общительность, настал конец веселым аперитивам, обычному благодушию местных жителей. Жара – и та улетучилась»⁴¹⁴. Восстановление баланса и порядка – первостепенная цель изолированного мира. Нарушение повседневности может привести к роковым последствиям. Скрытая задача детективного сюжета вернуть острову чувство гармонии и целостности.

По нашему мнению, гибель Рафаэля связана с принадлежностью героя к чужому миру. Его попытка знакомства с Фаулзом – это желание обрести наставника. После того как герой получает рекомендации от писателя, он не успокаивается. Пробуждается интерес к тайне, Рафаэль (герой выходит за рамки дозволенного, что ведёт к наказанию) начинает писать роман о тайной жизни писателя. Он оказывается лишним персонажем, его судьба изначально не была связана с преступлениями прошлого. Мотив бури также символизирует преграды, которые необходимо преодолеть, чтобы восстановить порядок и гармонию.

Вторжение внешнего мира приводит к нарушению привычного жизненного уклада. В системе образов есть персонажи, принадлежащие внешнему миру, их деятельность подрывает привычный порядок. Рафаэль устраивается на острове продавцом. Старый магазин книг «Алая роза» уподобляется склепу, настолько мрачным и затхлым он изображен: «В магазине царила такая же тоска, как и на витрине. Мрачные стены

⁴¹³Мюссо, Г. Тайная жизнь писателей / Пер. с фр.А. Кабалкина. – М.: Эксмо. 2021. – С. 243.

⁴¹⁴Мюссо, Г. Тайная жизнь писателей / Пер. с фр.А. Кабалкина. – М.: Эксмо. 2021. – С. 123.

превращали помещение в темную пещеру. Полки из ореховой древесины сами по себе выглядели привлекательно, но от отягощавшей их классики веяло отталкивающим снобизмом. То была культура в самом академическом понимании»⁴¹⁵. Деятельность Рафаэля по модернизации книжного магазина оказывает пробуждающий эффект: «не прошло ещё и месяца, а я уже сумел преобразить книжный магазин. Метаморфозой это не назовешь, но перемен было немало, и все существенные: стало больше света и воздуха, посетителя встречала улыбка, а не насупленная физиономия»⁴¹⁶. Знаковой деталью становится изменение книжного ассортимента. Молодому продавцу удастся добавить массовую литературу на полки. Сначала Рафаэль гордится своими успехами в деятельности, но консервативный мир никогда полностью не примет «другого».

Мюссо использует нетрадиционный поворот для детективной схемы, когда один из персонажей, наделенных функцией сыщика, погибает в ходе расследования. По закону детективного жанра раскрытие тайны – обязательный элемент схемы, поэтому Мюссо распределяет задачи по поиску истины среди нескольких героев.

Чужеземцем является также журналистка Матильда Моннэ, которая проникает на остров отомстить за убийство семьи. Она разрушает повседневность Натана Фаулза, ей удастся проникнуть в самое изолированное пространство – виллу «Южный Крест». Отмечается, что путь к дому писателя лишен опознавательных знаков: «ни почтового ящика, ни фамилии владельца. Теоретически дома назывался «Южный Крест», но это ничем не подтверждалось»⁴¹⁷. Протест против внешнего мира усиливается за счет табличек: «злая собака», «видеонаблюдение». Такая гипертрофированная изоляция в пределах уединенного острова необходима Фаулзу, чтобы секреты прошлого не смогли вернуться в реальность.

⁴¹⁵Мюссо, Г. Тайная жизнь писателей / Пер. с фр. А. Кабалкина. – М.: Эксмо. 2021. – С. 35.

⁴¹⁶Там же. – С. 57.

⁴¹⁷Там же. – С. 43.

Настойчивость и привлекательность Матильды открывают ей дверь в мир затворника Фаулза. Фигура сильной женщины становится стандартом в массовой культуре XXI века. Можно вспомнить Лисбет Саландер из трилогии «Миллениум» Стига Ларссона, Эрику Фальк, героиню детективных романов Камиллы Лэкберг. Матильда напоминает отмеченных персонажей независимостью, волей и стремлением открыть истину.

Семейная тайна вынуждает Матильду отправиться на остров Бомон. Героиня здесь открывает страшную правду об отце, хладнокровно убившем мать и брата. Девушка одержима жаждой мести. Ошибочное предположение о том, что Натан Фаулз является убийцей близких, развеивается именно на острове. Данный топос олицетворяет некий фантастический мир, где герои могут узнать истину.

Проблема наказания – важный элемент детективной интриги. В романе Мюссо читатель видит радикальное решение. Фаулз, раскрыв тайну Александра Вернее (отца Матильды), заточил его в ангаре на острове на несколько десятилетий. Физические испытания, по мнению Натана Фаулза, становятся справедливым наказанием за жестокость. Фаулз как писатель-гуманист не способен убить человека, преступить черту. Но Фаулз переступает через этические законы и создает настоящий Ад на острове для Вернея, заключив того в подземелье. Мюссо воспроизводит детальный портрет отца Матильды: «в Александре Вернее не осталось ничего человеческого. Кожа была совершенно бесцветной, сухой, затвердевшей, как у рептилии; седые волосы образовали спутанную гриву, длинные крючковатые ногти больше походили на когти, на лиловом лице, усеянном прыщами, зияли две дыры – безумные глаза»⁴¹⁸. Утрата человеческого облика символизирует степень преступления. Описанный портрет отражает внутреннюю пустоту, бездуховность героя.

⁴¹⁸Мюссо, Г. Тайная жизнь писателей / Пер. с фр. А. Кабалкина. – М.: Эксмо. 2021. – С. 290.

Пространство острова противопоставляется внешнему миру. Париж – один из мировых культурных центров, насыщенный исторической памятью, становится прибежищем для продажных и циничных людей. Он воплощает идею общества потребления. Эта мысль реализуется через описание судьбы семьи Вернеев. Успешный хирург Александр Верней оказывается главой преступной группировки, торгующих человеческими органами. Положение в обществе, уважение и почет отца семейства добыты с помощью лжи и обмана. Мотив маски характерен для детектива. Мюссо показывает, что за семьянином и уважаемым врачом скрывается жестокий убийца. Александр даже создает двойника, чтобы использовать его в критической ситуации (отвести подозрения от себя). Мотив двойничества подчеркивает лживую сущность Вернея.

Натан Фаулз, пытаясь раскрыть причину гибели возлюбленной, узнает о деятельности синдиката по торговле человеческими органами, одним из главарей которого является Александр Верней. Цивилизация – воплощение лжи и жестокости. Отмечается, что на суше отрицаются все нравственные ценности. Алчность, индивидуализм движет человечеством. Личная выгода толкает на предательство и убийство семей, беззащитного населения. Знаковым становится упоминание конфликта на Балканах (распад Югославии, осада Сараево, борьба за независимость Косово).

Исторический контекст подчеркивает идею бесчеловечности внешнего мира. Множество невинных людей погибает из-за власти, режима. Натан Фаулз, вспоминая любимую женщину, отмечает: «к моменту знакомства со мной Суазик была физически и нравственно травмирована сараевской эпопеей, четырьмя годами ужаса, непрерывных бомбежек, голода, холода, свиста пуль, хирургических операций часть без анестезии... Мучения мира – тяжкий груз, способный раздавить того, кто взваливает его себе на плечи»⁴¹⁹. Справедливые люди, борющиеся за свободу, оказываются в меньшинстве.

⁴¹⁹Мюссо, Г. Тайная жизнь писателей / Пер. с фр. А. Кабалкина. – М.: Эксмо. 2021. – С. 256.

Мир желает избавиться от правды, и сюжет показывает, что многих борцов за жизнь ждёт трагическая развязка. Разочарование, на наш взгляд, становится одной из причин эскапизма Натана Фаулза. Ужас реальности заставляет искать спасение в другом мире. Пространство острова представляется как волшебный мир, где герой может излечить душу, получить надежду на спасение и восстановление справедливости.

Современная действительность большого мира, воплощенная в образах Матильды, Рафаэля и журналиста Лорана Лафоре, характеризуется информационной открытостью. Тема «желтой» прессы актуализируется через образ Лафоре. Журналист находится на острове, когда обнаруживают жертву. Полиция устанавливает морскую блокаду, никто не имеет возможности вернуться на остров или покинуть его. Границы замкнуты, что усиливает напряжение. Внешний мир одержим желанием узнать подробности расследования. Лафоре является единственным источником информации и создает собственную картину жизни на острове на основании слухов и домыслов: «накануне в выпуске восьмичасовых новостей Лафоре ухитрился оскорбить как островитян, якобы прячущих какие-то постыдные секреты «за высокими стенами своих роскошных вилл», так и всемогущих Гальинари, настоящих Корлеоне, всех запугавших и заваливших деньгами и требующих держать язык за зубами»⁴²⁰. В очередной раз актуализируется идея ложных ценностей большого мира. Желание прославиться и стать медийной личностью обезличивает человека: «в Твиттере этот тип еще больше злословив, распространяя похожие на правду слухи, на которые не могли не клюнуть полицейские и юристы»⁴²¹. Автор также акцентирует внимание на информационную вседозволенность, современные технологии предоставили возможность безнаказанно выдвигать обвинения, критиковать и оскорблять человека. Понятие этикета игнорируется ради сиюминутной известности. Меркантильные интересы превалируют над категориями

⁴²⁰Мюссо, Г. Тайная жизнь писателей / Пер. с фр. А. Кабалкина. – М.: Эксмо. 2021. – С. 80.

⁴²¹Там же. – С. 81.

нравственности и объективности. Лафоре также ждёт наказание, остров враждебен к лицемерию: «компания завсегдатаев наказала его за твиты, которыми он подпитывал обстановку психоза на острове... полицейский Агостини якобы отнял у него орудие труда и не помешал хозяину бара как следует ему врезать под одобрительные вопли посетителей»⁴²². Карикатурный тип журналиста, выведенный Мюссо, становится типичным собирательным образом «жёлтой» прессы.

Мотив творчества в романе «Тайная жизнь писателей» связан с фигурами Рафаэля Батайя и Натана Фаулза. Тема писательского ремесла возникает также в романе «Бумажная девушка» (проблема творческого кризиса, обретение вдохновения), герой-писатель часто встречается в произведениях Мюссо («Девушка и ночь», «Квартира в Париже», «Бумажная девушка»). Вопросы предназначения литературы, взаимодействия автора и действительности, соотношение художественного и вымышленного интересуют Гийома Мюссо. Художественное произведения становится формой рефлексии. Писатели у Мюссо приобретают ряд инвариантных черт: аскетизм, неприятие реальности, – они склонны к интроверсии, даже мизантропии. Побег от общества вызван либо травмой прошлого, разочарованием (Натан Фаулз, Том Бойд), либо желанием обрести вдохновение, начать работу над произведением (Гаспар Кутанс, Рафаэль Батай).

В романе «Тайная жизнь писателей» Мюссо создает образ прославившегося автора Натана Фаулза и начинающего карьеру Рафаэля Батайя. Молодой писатель отправляется на остров в поисках духовного наставника. Он хочет показать произведения Фаулзу, узнать оценку мэтра. Поэтому остров можно в данном контексте интерпретировать как особое сакральное пространство идей, вдохновения, знания. Путешествие к Натану Фаулзу для Рафаэля становится поиском истинного предназначения. Все

⁴²²Мюссо, Г. Тайная жизнь писателей / Пер. с фр. А. Кабалкина. – М.: Эксмо. 2021. – С. 125.

препятствия на острове воплощают внутренние преграды, сложности на пути обретения стиля.

Сам Фаулз критически относится к писательскому ремеслу: «ты хочешь вести жизнь зомби – одинокую, в отрыве от людей? Хочешь проводить целые дни в пижаме, портить глаза перед экраном... ночи напролет истекать кровавым потом, корпя над фразой, которую три четверти твоих паршивых читателей даже не заметят?»⁴²³ Такая негативная оценка творческого процесса связана с тотальным разочарованием Фаулза в литературе. Мир художественного вымысла не способен защитить от реальных угроз. Гибель любимой женщины – трагедия действительности, ни одно произведение не может сравниться с правдой жизни. Мюссо показывает, что эскапизм – не выход для человека. Схожие мысли посещают самого Рафаэля перед гибелью: «я не сразу понял, что книги не всегда несут раскрепощение. Еще они – разлучницы. Книги не только живут внутри стен, но и сами громоздят стены. Чаще, чем мы думаем, книги ранят, ломают, убивают. Книги – обманчивые светила»⁴²⁴.

Вымысел, по мнению автора, не может заменить настоящие эмоции и переживания. Побег из действительности не является разумным выходом, он не способен разрешить внутренние конфликты и тревоги. В данном случае остров олицетворяет мираж спокойной жизни. Здесь человек обретает покой, но не находит счастья. В финале романа повествователем становится безымянный автор, можно предположить, что это голос Мюссо. Рассказывая о дальнейшей судьбе Фаулза, он отмечает, что «не работа, не книги стали для Фаулза спасением. Нет, зацепкой, удержавшей его на этом свете, послужила искра, высеченная взглядом сына. Она заставила его опомниться и начать жизнь с чистого листа»⁴²⁵. Истинное предназначение писатель находит в семье, родственная душа спасает от одиночества. Полноценная жизнь

⁴²³Мюссо, Г. Тайная жизнь писателей / Пер. с фр. А. Кабалкина. – М.: Эксмо. 2021. – С. 49.

⁴²⁴Там же. – С. 232.

⁴²⁵Там же. – С. 311.

протекает в настоящем. Вымысел, таким образом, становится формой изоляции. Остров приобретает в данном контексте сказочный элемент: он словно погружает человека в сон иллюзий, а ворвавшаяся действительность возвращает к жизни.

Мюссо разрушает идею островной утопии, оторванной от мира. Невозможность рая в XXI веке обусловлена всеобщей открытостью, жестокостью внешнего мира. Человеческая жизнь находится в постоянной борьбе за счастье, она вмещает в себе конфликты, противоборства. Художественное произведение даёт утешение, но не помогает решить психологические, социальные, политические вопросы. Чтобы изменить судьбу, надо действовать.

Таким образом, мифологема острова в романе «Тайная жизнь писателей» наделяется символическим содержанием. С одной стороны, это сакральное пространство, которое завораживает и искушает, с другой – особый изолированный мир, не допускающий внешнего воздействия. Обособленность и замкнутость придают данному локусу черты исключительности. Выбранный тип пространства позволяет автору построить детективную интригу по модели «тайны закрытой комнаты». Пребывание в замкнутом пространстве открывает новый взгляд на жизнь. Остров заставляет героев пересмотреть систему ценностей, подталкивает к нравственному и духовному росту. Отмечается, что подлинная жизнь требует борьбы, следствием чего становится обретение счастья, эскапизм отрицается как воплощение слабости. Данная мифологема утверждает невозможность достижения идеала без страдания. Провозглашение семейных ценностей как спасения от жестокости и циничности мира наблюдается в финале романа.

Выводы.

Постмодернистское течение, определяющее культуру второй половины XX века, сформировало контекст восприятия современной действительности, поставило под сомнение незыблемые системы ценностей. Особый интерес

представляет исследование структур повседневности, включающих цитатность, пастиш, иронию, децентрированность.

Детективные романы первых десятилетий XXI века характеризуются особым восприятием реальности как многослойной знаковой системы. Речь идёт не об отражении действительности, а о пространстве симуляции. Многообразие форм реальности выдвигает на первый план реальность повседневности.

Ярчайшим образцом постмодернистского мышления становится роман Лорана Бине «Седьмая функция языка», в котором автор свободно обращается с историческим фактом. Хаографическая реальность, ставящая под сомнение любые истины, доминирует в сознании. Читатель (продолжая традицию «Имени розы» У. Эко) отправляется в культуроведческое путешествие, дешифруя литературно-исторические коды. Происходит разрушение классических форм развития сюжета. Торжество иронии обеспечивает снятие идеологического давления. Дробление реальности и продуцирование альтернативных миров свидетельствует о постмодернистской структуре романа. Разнообразие интерпретаций децентрирует детективную историю, создавая то самое игровое пространство. Прослеживается игра с жанровыми клише массовой культуры, поэтому атрибуты классического детектива иронически переосмысляются.

Отсутствие единой позиции, центра – отличительная черта постмодернистского сознания актуализируется в творчестве писателей-детективщиков XXI века.

Кризисное мироощущение, основанное на утрате жизненных ориентиров, прослеживается в творчестве Мюссо, где герои заняты поиском идентичности, поиском жизненных установок. Преодоление границ повседневности становится способом изменить и переосмыслить ценности. Художественное преобразование действительности ведёт к нравственному росту личности. Классическое противопоставление материального и

духовного решается в пользу второго, потому что подлинное счастье человек обретает в любви, дружбе, семье.

Можно отметить также стремление личности к эскапизму, к побегу в новую реальность. Человек воссоздаёт альтернативу, укрывается от травм прошлого, но не обретает счастья. Цивилизация, прославляющая материальные ценности, ориентированная на статус человека и занимаемое положение, разрушает личность, провоцирует на преступление.

Углубленный психологизм необходим, чтобы раскрыть и переосмыслить герою пережитое, вопросы нравственности по-прежнему остаются актуальными у авторов XXI столетия так же, как и поиск человеком своего предназначения, борьба с одиночеством.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Исследование форм художественной репрезентации социальной реальности развития послевоенного французского детектива в период от 1945 года, ознаменованного окончанием Второй мировой войны, до первых десятилетий XXI века, позволило выделить три основных этапа жизни жанра. Первый из них – 1950-1960-е годы. Это время, отмеченное не только атмосферой победы, но и чувством экзистенциальной неуверенности, характерного для французов. Годы оккупации, предательство собственного правительства, обвинения в коллаборационизме, которые предъявлялись гражданам страны, - все это способствовало состоянию неопределенности. То существенное место, которое начинают занимать «новороманисты», с их отказом от самой идеи возможности достоверного знания о социальной реальности, в этом плане очень характерно. Блуждание в лабиринтах бытия, фиксирование тончайших нюансов потерянного сознания становится программой этого направления и, безусловно, влияет на других авторов. Оно дополняется воздействием экзистенциальной философии, с одной стороны, и сюрреализма, формы которого появились после Первой мировой войны и стали уже привычными в отражении сознания человека в подвижной и часто враждебной реальности. В этом контексте естественно появление концепции «романа о жертве», которую предлагают Буало-Нарсежак и которая в общих чертах отражает состояние умов. Это новый тип детективного романа. В целом схема произведений не претерпевает изменения. Традиционные элементы (преступление, расследование, разгадка, сбор улик) и персонажи (жертва, сыщик, преступник, свидетели) сохраняются. Но меняются акценты, и происходит более глубокое изменение – переосмысление идеи детектива как игры и торжества рационального начала. Личностное начало становится в центр детективного романа. Беззащитная, трагически одинокая, потерявшаяся личность – тема множества произведений данного периода. Корни этой человеческой трагедии, по мнению большинства авторов, – социальное буржуазное общество.

В классическую схему детективного произведения вкладывают актуальное содержание, и в результате можно говорить о типе социально-психологического детектива, тенденции к которому мы находим в творчестве П. Буало и Т. Нарсежака, П. Александра и М. Ролана, С. Жапризо. Воплощению этой концепции способствует национальная модель жанра, от начала формирования в виде протодетектива во второй половине XIX века (роман-фельетон, мемуары, криминальный роман) тяготеющая к социально-психологическому роману с вершинным достижением – циклом романов о Мегрэ Ж. Сименона в 1930-е годы.

По сути, «роман о жертве» является все тем же социально-психологическим романом, при том, что миметическое отражение реальности уже теряет свои позиции. Реальность такова, какой она предстает в сознании персонажа. «Роман о жертве», обогащенный сюрреалистическим опытом передачи сознания личности в полусне-полуяви, полубреде, представляет собой промежуточный этап между опытом предшествующей литературы с ее отражением и истолкованием действительности и тем новым, что появится в конце века.

В 1970-1990-е годы поток детективной литературы преимущественно вторичен, ориентирован на американские образцы (триллеры). Однако этот период чрезвычайно важен тем, что в это время происходит мощное философское, культурологическое осмысление и теоретическая фиксация новой парадигмы мышления – постмодернизма. Границы реального определяются самим типом мышления этого времени. В 1970-1980-е гг. постмодернизм (культурное движение, не только художественная стратегия) синтезировал все впечатления от катастрофических событий XX века, от поражений духа и тупиков мысли в представление о реальности как о тотальном Хаосе, где собственно реальности уже нет – на ее месте оказывается конгломерат симулякров. Категория «реальность» теперь трактуется как не имеющая объективной самостоятельности и зависящая от

категорий знака и репрезентации. Формы репрезентации реальности становятся важнейшей характеристикой произведения.

В 1970-1980 е- годы влияние постмодерна на детектив проявляется в иронии романов Ж. Эшнотта или остроумной пародии дилогии о Гортензии Ж. Рубо. С нашей точки зрения, с большей ясностью воплощение постмодернистского художественного мышления обнаруживается в романах уже XXI века, при том, что интерес к философской рефлексии по этому поводу ушел в прошлое и явно устарел.

Начало XXI века характеризуется постмодернистским многоуровневым и игровым отношением к действительности. Лоран Бине создает гипертекстовую реальность, в которой сочетаются исторические факты и художественно воссозданные реалии, в пространстве романа взаимодействуют выдающиеся мыслители XX века, политики и вымышленные персонажи, цитируются работы видных философов-семиотиков. Роман Бине является примером постмодернистского романа с децентрированным многоуровневым игровым пространством, открывающим возможность ко всевозможным трактовкам, ставящим под сомнение возможность существования объективной реальности.

Наряду с этим очевиден поиск героем подлинной реальности, которая способна стать спасением в застрявшем мире симулякров. Постмодернистский вариант Гийома Мюссо раскрывает потенциал текстовой реальности, постоянно переставляющей элементы повседневности, быта, традиций, необходимых для понимания «толщи обыденности» современного мира. Несмотря на постмодернистский характер произведений, Мюссо не исключает этическую составляющую, а наоборот, акцентирует внимание на проблеме утраты нравственных ориентиров и попытке духовного перерождения. В результате преодоление повседневности (обыденности) способствует совершенствованию и преобразению личности, жизненными идеалами которой становятся такие категории, как семья, любовь и дружба.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Alexandre, P., Roland, M. Voir Londres et mourir. P.: librairie des champs-élysées. 1956. – 242 p.
2. Binet, L. La septième fonction du langage. P.: Grasset. 2015. – 494 p.
3. Boileau, P., Narcejac, T. Box-office. P.: Denoël. 1981. – 254 p.
4. Boileau, P., Narcejac, T. Les louves. P.: Denoël. 1973. – 196 p.
5. Boileau, P., Narcejac, T. Celle qui n'était plus. P.: Denoël. 2010. – 196 p.
6. Boileau, P., Narcejac, T. D'entre les morts. P.: Denoël. 2010. – 192 p.
7. Boileau, P., Narcejac, T. L'ingénieur aimait trop les chiffres. P.: Gallimard. 1986. – 224 p.
8. Musso, G. La Fille de papier. P.: XO Editions. 2010. – 477 p.
9. Musso, G. La Vie secrète des écrivains. P.: Broché. 2019. – 344 p.
10. Japrisot, S. La dame dans l'auto avec des lunettes et un fusil. P.: Denoël. 1966. – 309 p.
11. Бине, Л. Седьмая функция языка / Пер. с фр. А. Захаревич. – СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 2020. – 536 с.
12. Буало, П., Нарсежак, Т. Волчицы: роман / Пер. с фр. А. Дроздовского. – М.: Эксмо; СПб.: Домино, 2011. – 240 с.
13. Буало, П., Нарсежак, Т. Из мира мертвых. [Электронный ресурс] URL: https://royallib.com/book/bualonarsegak/iz_tsarstva_mertvih.html (Дата обращения: 09.04.2023)
14. Буало, П., Нарсежак, Т. Любимец зрителей / Пер. с фр. Л.М. Завьяловой. – М.: Эксмо, 2013. – 416 с.
15. Буало, П., Нарсежак, Т. Та, которой не стало / Пер. с фр. Л. М. Завьяловой, А. Дроздовского – М.: Эксмо, 2011. – 192 с.
16. Леблан, М. Сочинения в трех томах. Том 1. – М.: Терра, 1996. – 685 с.
17. Мюссо, Г. Бумажная девушка / Пер. с фр. И. Крупичевой. – М.: Эксмо, 2021. – 480 с.
18. Мюссо, Г. Тайная жизнь писателей / Пер. с фр. А. Кабалкина. – М.: Эксмо. 2021. – 320 с.
19. Современный французский детектив. М.: Прогресс, 1977. – 512 с.
20. Стендаль, Ф. Красное и черное: роман / Стендаль; [пер. с фр. Н. Любимова, коммент. Е. Леоновой]. – М.: Эксмо, 2014. – 608 с.

Научная, научно-критическая и справочная литература

21. Агеева, М.Г. Эволюция детективного романа в американской литературе XX века: автореф. дисс. кандидата филологических наук. – Ижевск, 2014. – 21 с.
22. Адамович, А. В. В соавторстве с народом // Вопросы литературы. №5. 1978. – С. 12-53.
23. Айрапетян, В. Толкуя слово: опыт герменевтики по-русски. М.: Языки славянской культуры, 2001. – 484 с.
24. Амирян, Т.Н. Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестник Пермского университета. 2011. №3 (15). – С. 146-154.
25. Амирян, Т.Н. Поэтика жанра экзофикции: между фактом и вымыслом // Человек: Образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2021. №3 (47). – С. 153-165.
26. Андреев, Л.Г. Чем же закончилась история второго тысячелетия? (Художественный синтез и постмодернизм) / Зарубежная литература второго тысячелетия 1000-2000. Высшая школа. М., 2001. – С. 292-334.
27. Аникеев, В. Е. История французской прессы (1830-1945). Учебное пособие. [Электронный ресурс] URL: <http://evartist.narod.ru/text19/036.htm> (Дата обращения: 17.03.2023)
28. Анцыферова, О.Ю. Анна Катарина Грин и женские истоки детектива // Культурологический журнал. 2015. №1 (19). – С. 6-17.
29. Аристотель. Поэтика. – СПб.: Азбука, 2013. – 346 с.
30. Асмус, В. Ф. Античная философия / В. Ф. Асмус. - 3-е изд. - М.: Высш. Шк., 2005. – 400 с.
31. Ауэрбах, Э. Мимесис. Изображение действительности в западно-европейской литературе: Пер. с нем. – 2-е изд., испр. — М.; СПб.: Центр гуманитарных инициатив, 2017. – 480 с.
32. Барт, Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. - М., 1994. – 615 с.
33. Барт, Р. Империя знаков. М.: Праксис, 2004. – 142 с.
34. Барт, Р. S/Z. М.: Ad Marginem, 1994. – 230 с.
35. Бахтин, М.М. Творчество Ф. Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М.: Художественная литература, 1990 (1965). – 542 с.
36. Белозёрова, И. В. Жанр детектива как отражение национальной ментальности // Вестник ТГУ. 2006. №2. – С. 316-317.
37. Белоусов, Р. С. Герои до встречи с писателем: Кн. для учащихся. М.: Просвещение, 1984. – 128 с.
38. Бергер, П., Лукман Т. Социальное конструирование реальности. Трактат по социологии знания. - М.: Медиум, 1995. – 322 с.

39. Бодрийяр, Ж. Симулякры и симуляция. [Электронный ресурс] http://lit.lib.ru/k/kachalow_a/simulacres_et_simulation.shtml (Дата обращения: 13.08.2022)
40. Большая школьная энциклопедия. Гуманитарные науки. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002. – 540 с.
41. Боров, Ю. Б. Эстетика. Теория литературы: энциклопедический словарь терминов. М.: Астрель: АСТ, 2003. – 574 с.
42. Брехт, Б. О литературе. М.: Художественная литература, 1988. – 525 с.
43. Брюсов, В.Я. Miscellanea. Замечания, мысли о искусстве, о литературе, о критиках, о самом себе [электронный ресурс] — Режим доступа. —URL: http://az.lib.ru/b/brjusow_w_j/text_1920_miscellanea.shtml (дата обращения 25.04.2022)
44. Буало, Н. Поэтическое искусство. – М., 1937. [Электронный ресурс] URL: <https://stihi.ru/diary/pectoral/2013-12-17> (Дата обращения: 13.08.2023)
45. Буало, П., Нарсежак Т. Детективный роман. Как сделать детектив. – М.: Радуга, Пер. с англ., франц., нем., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе, 1990. – С. 192—224.
46. Вальденфельс, Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности // Социологос: социология, антропология, метафизика / под. ред. В. В. Винокурова, А. А. Филиппова. М.: Прогресс, 1991. – С. 39-50.
47. Вальденфельс, Б. Повседневность как плавильный тигль рациональности // Социологос: Пер. с англ., нем., фр. – М.: Прогресс, 1991 – С. 42-44.
48. Ван Дайн, С.С. Детективный роман. Как сделать детектив. – М.: Радуга, Пер. с англ., франц., нем., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе, 1990. – С. 38-41.
49. Ванчинова, Е. А. Функции цитат в произведениях Г.Мюссо // Инновационные научные исследования: теория, методология, практика: сборник статей XIV Международной научно-практической конференции. – Пенза: МЦНС «Наука и Просвещение», 2018. – С. 155-158.
50. Варлакова, Е.А. Текстологические характеристики английского детектива XX века: автореф. дисс. кандидата филологических наук. – СПб., 2012. – 21 с.
51. Великовский, С. И. О факте упрямом и факте податливом // Иностранная литература. №8. 1966. – С. 198-201.
52. Видок, Э.-Ф. Записки Видока, начальника Парижской тайной полиции. М.: Книговек, 2016. – 768 с.

53. Вишняков, А. Г. Поэтика французского Нового Романа. Автореферат дис. на соискание ученой степени док. филол. наук. Москва, 2011. – 40 с.
54. Волкова, Т. В. Приватная сфера дома как культурный феномен. Волкова Татьяна Владимировна Приватная сфера дома как культурный феномен // Вестник славянских культур. №3 (29). 2013. – С. 12-18.
55. Вольский, Н.Н. Лёгкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. – Н.: НГПУ, 2006. – 277 с.
56. Вюрмсер, А. Убийца умер первым. М.: Высшая школа, 1965. – 136 с.
57. Гальцова, Е.Д. Концепции «Реальности». «Сюрреальности» и театральная эстетика Андре Бретона // Вестник РГГУ. Серия: Литературоведение. Языкознание. Культурология. М., 2008. – С. 206-215.
58. Гальцова, Е.Д. Театральность в художественной системе французского сюрреализма. Автореф. дисс. док. филол. наук. М., 2008. – 38 с.
59. Гинзбург, К. Репрезентация: Слово, Идея, Вещь // Новое литературное обозрение. – 1998. № 33. – С. 5-21.
60. Гинзбург, Л. Я. Литература в поисках реальности // Вопросы литературы. – 1986. № 2. – С. 98-99.
61. Голобородова, Т.Н. Педагогика самоопределения и гуманитарные практики. Сб. ст. / Лаб. проблем воспитания Алт. краев. ин-та повышения квалификации работников образования, Шк-лаб. гуманит. образования Алт. краев. дет.-юношес. центра; [Гл. ред. А. А. Попов]. - Барнаул, 1999. – 176 с.
62. Голованова, И. С. История мировой литературы. Барокко. [Электронный ресурс] URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/barokko.htm> (Дата обращения: 19.09.2023)
63. Голованова, И. С. История мировой литературы // [Электронный ресурс] URL: <http://17v-euro-lit.niv.ru/17v-euro-lit/golovanova/prosveschenie-v-literature.htm> (Дата обращения: 23.05.2023)
64. Гринштейн, А.Л. Маскарадность и французская литература XX века. [Электронный ресурс] URL: <http://cheloveknauka.com/maskaradnost-i-frantsuzskaya-literatura-xx-veka> (Дата обращения: 23.05.2023)
65. Гудмен, Н. Способы создания миров. М., 2001. – 375 с.
66. Гуревич, А. Я. Категории средневековой культуры. М, 1972. – 349 с.
67. Демина, Н. А., Павлов, А. П. Рациональность как основа репрезентации социальной реальности. Исторические, философские, политические и юридические науки,

- культурология и искусствоведение. // Вопросы теории и практики. Тамбов: Грамота, 2011. №8 (14): в 4-х ч. Ч. II. – С. 71-75.
68. Деррида, Ж. Интервью. Философия и литература: Беседа с Жаком Деррида // Жак Деррида в Москве: деконструкция путешествия. – М.: Ad Marginem. – 1993. – 208 с.
 69. Дойл, А.К. Записки о Шерлоке Холмсе: повести и рассказы / Пер. с англ. – М.: Эксмо, 2015. – 144 с.
 70. Есауленко, Л.А. Проблемы художественной репрезентации: на примере французского романа XX века // Вестник СПбГИК. 2017. №4 (33). – С. 20-23.
 71. Ефименко, А.О. Жанровые модификации французского детектива // Вестник Минского государственного лингвистического университета. – 2021. №6 (115). – С. 81-88.
 72. Ефименко, А.О. Роман Л. Бине «Седьмая функция языка» как постструктуралистский детектив // Мова і літаратура ў ХХІ стагоддзі: актуальныя аспекты даследавання. – 2023. С. – 496-500.
 73. Ефименко, А.О. Трансформация жанра детектива во французском романе рубежа XX–XXI вв. // Журнал Белорусского государственного университета. Филология. – 2023. №2. – С. 22–29.
 74. Жирмунский, В.М. Из истории западноевропейских литератур. – Л.: Наука, 1981. – 303 с.
 75. Закирова, Т.В., Кашин В.В. Концепция виртуальной реальности Жана Бодрийара // Вестник ОГУ. 2012. №7 (143). – С. 28-36.
 76. Зарубежная литература XIX века: Романтизм: хрестоматия историко-литературных материалов / сост. А.С. Дмитриев, Б.И. Колесников, Н.Н. Новикова. – М.: Высшая школа, 1990. – 366 с.
 77. Зарубина, Т.А. Философский дискурс французского постмодерна: модель нелинейной онтологии. Автореф. дис... канд. философ. наук. Екатеринбург, 2005. – 24 с.
 78. Захарова, М.В. Развитие криминологического знания во Франции в XIX веке // Всероссийский криминологический журнал. 2016. №2. – 399-406 с.
 79. Зверева, В. Репрезентация и реальность // Отечественные записки. – 2003. №4. – С. 335-348.
 80. Зенкин, С.Н. Республика словесности: Франция в мировой интеллектуальной культуре. М.: Новое лит. обозрение, 2005. – 524 с.
 81. Золотарева, Л.Р. "художественная картина мира" итальянского Ренессанса в контексте освоения истории искусства // Известия АлтГУ. 2013. №2 (78). – 192 с.

82. Иванов, В.В. Маска как элемент культуры. [Электронный ресурс] URL: http://ec-dejavu.ru/m-2/Mask_Ivanov.html (Дата обращения: 23.05.2023)
83. Измайлов, И. Уголовный роман Эжена Видок. [Электронный ресурс] URL: <https://www.vokrugsveta.ru/vs/article/3914/> (Дата обращения: 23.05.2023)
84. Ильинский, Д. В., Сметанников С. М., Хван Н. С. Американская мечта // Инновационная наука. №1-2. 2017. – С. 135-137.
85. История философии. №8. – М.: Российская академия наук, 2001. – 186 с.
86. История философии: Энциклопедия / гл. ред. А. А. Грицанов. - Мн.: Интерпрессервис; Книжный Дом. 2002. – 1376 с.
87. Ищенко, Е.Н. Проблема реальности в философском и гуманитарном дискурсе // Вестник Московского университета. Философия. – 2005. №2. – С. 3-20.
88. Кант, И. Антропология с прагматической точки зрения. – СПб.: Наука, 1999. – 471 с.
89. Канышева, О.А. Формы разума в философии Просвещения // Общество. Среда. Развитие (Terra Humana). 2020. №1 (54). – С. 3-9.
90. Карпухина, Т. П., Луговской А. В. «Эволюция островной мифологемы в английской художественной литературе» // Филологические науки. Вопросы теории и практики. №3. 2021. – С. 789-795.
91. Кестхейи, Т. Анатомия детектива. Б.: Корвина, 1989. – 272 с.
92. Кириленко, Н.Н. Авантюрное расследование или классический детектив // Новый филологический вестник. – 2012. №2(21). – С. 80-95.
93. Кириленко, Н.Н. Классический детектив как жанр криминальной литературы. Инвариант и генезис. – М.: Фабрика комиксов, 2020. – 246 с.
94. Кириленко, Н. Н., Федунина, О. В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. №14 (3). – С. 17-32.
95. Кириченко, В.В. Концепция «инфраординарности» в произведениях Жоржа Перека // Шаги / Steps. Т. 9. № 1. 2023. – С. 305-319.
96. Ковалёв, Ю.В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: Монография. – Л.: Художественная литература, 1984. – 296 с.
97. Козлова, Г. Роман Стендаля «Красное и черное» в контексте христианской мысли. [Электронный ресурс] URL: <http://parus.ruspole.info/node/4450> (Дата обращения: 09.04.2023).
98. Конт, О. Курс положительной философии в 6 т. Т. 1. СПб, И.К. Гартье и Ко. 1900. – 307 с.

99. Коровашко, А.В. Пулевая степень письма // Новый мир. – 2019. – Вып. №10. – С. 182-185.
100. Криничная, Н. А. Русская мифология: мир образов фольклора. М.: Академический Проект; Гаудеамус, 2004. – 1005 с.
101. Кто такой Буало-Нарсежак? [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://detectivemethod.ru/nine-q/two-voices/#fnref-8625-1> (Дата обращения: 09.03.2022).
102. Лейдерман, Н.Л. Постреализм. Теоретический очерк. – Екатеринбург: ИФИОС «Словесник», 2005. – 248 с.
103. Липовецкий, М.Н. «Память жанра» как теоретическая проблема (к истории вопроса). [Электронный ресурс] URL: http://elar.urfu.ru/bitstream/10995/47273/1/mhs_1990_02.pdf (Дата обращения: 23.04.2023)
104. Лобанова, М. Концепции пространства, времени, движения в эпоху барокко // Вестник культурологии. 2017. №3 (82). [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/marina-lobanova-kontseptsii-prostranstva-vremeni-dvizheniya-v-epohu-barokko> (Дата обращения: 15.04.2023)
105. Ломакина, Е.А. Художественный прием маски и поиск аутентичности в пространстве драматургии: от Античности до «века-маскарада» эпохи Реставрации. [Электронный ресурс] URL: <https://clck.ru/MoZSS> (Дата обращения: 15.04.2023)
106. Лосев, А.Ф. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика. Том IV. М.: Искусство, 1975. – 427 с.
107. Лосев, А.Ф. История античной эстетики, том VIII, книги I и II. [Электронный ресурс] URL: <https://web.archive.org/web/20080101214949/http://philosophy.ru/library/lofef/iae8/index.htm> (Дата обращения: 08.02.2021)
108. Лотман, Ю.М. В школе поэтического слова: Пушкин, Лермонтов, Гоголь. – СПб: Азбука, 2015. – 416 с.
109. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. [Электронный ресурс] URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm> (Дата обращения: 15.04.2023)
110. Лотман, Ю.М. Статьи по семиотике и топологии культуры. [Электронный ресурс] URL: <http://yanko.lib.ru/books/cultur/lotman-selection.htm> (Дата обращения: 15.04.2023)

111. Марджи, Н.М. Романтизм и виртуальная реальность // Вестник РУДН. Серия: Философия. 2016. №1. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/romantizm-i-virtualnaya-realnost> (Дата обращения: 15.04.2023)
112. Мастепак, Т.Г., Полева Е.А. Мотив ветра/бури в романе В. Набокова «Отчаяние» // Вестник ТГПУ. №6 (203). 2019. – С. 47-55.
113. Местергази, Е. Г. Художественная словесность и реальность (документальное начало в отечественной литературе XX века). Автореф. дис... докт. филол. наук. М., 2008. – 49 с.
114. Миронов, Д. Д. Репрезентация и ее особенности в художественной культуре // Вестник Санкт-Петербургского государственного института культуры. – 2016. № 1(26). – С. 31-34.
115. Мифтахов, Р.Р. Развитие французского государства и права в конце XVIII - первой половине XIX в.: борьба либерализма и консерватизма. Автореф. дис. ... канд. юр. наук. Краснодар., 2009. – 17 с.
116. Можейко, М.А. Детектив. Постмодернизм. Энциклопедия, Минск, 2001. – С. 214-215.
117. Можейко, М.А. «Смерть субъекта». Постмодернизм. Энциклопедия, Минск, 2001. – С. 304-306.
118. Моисеев, П. А. Поэтика детектива. – М.: Издательский дом Высшей школы экономики, 2017. – 240 с.
119. Мосиенко, Л.В. Аксиологические доминанты в художественных произведениях Гийома Мюссо // Вестник Оренбургского государственного университета. – 2014. № 11(142) – С. 47-52.
120. Музычук, Н. А. La douce France. К вопросу об образе Франции в современной литературе // XVIII Масловские чтения : Сборник научных статей / Науч. редактор О.В. Пожидаева. – Мурманск: Мурманский арктический государственный университет, 2020. – С. 104-112.
121. Нагина, К.А. Универсалии русской литературы: учеб.-метод. пособие. Воронеж: Изд. дом ВГУ, 2014. – С. 34-41.
122. Найдыш, В.М. Философия мифологии: от античности до эпохи романтизма. М.: Гардарики, 2002. – 554 с.
123. Норец, М.В. Детективный и шпионский роман: «Клеточная» модель жанроформирования // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2015. №3 (49). – С. 430-440.

124. Норец, М. В. Жанровая идентификация шпионского романа в западной литературной мысли периода «холодной» войны // Культура народов Причерноморья. – 2013. №262. – С. 166-168.
125. Норец, М.В. Шпионский роман Теда Олбери в контексте Второй мировой войны // Вопросы русской литературы. 2014. № 27 (84). – С. 153-160.
126. Нужная, Т. В., Рустамов Р.Р. Черты метамодернизма в романе Г. Мюссо «Бумажная девушка» // Мир науки, культуры, образования. – 2023. – № 4(101). – С. 264-269.
127. Ортега-и-Гассет, Х. Идеи и верования [Электронный ресурс] // Режим доступа: <https://kargopolov.spb.ru/assets/books/ortega-y-gasset-ideas.pdf> (дата обращения 13.12.2023)
128. Пак, Р.Э. По ту сторону наших масок // Классическое наследие. 2001. №1 (7). – С. 101-113.
129. Пасевич, Е. А., Сернова, Е.И. Способы выражения художественного времени в произведении Гиойма Мюссо «Sauve MOI» // Теоретические и практические аспекты лингвистики, методики преподавания иностранных языков, межкультурной коммуникации и литературоведения : материалы Всероссийской научно-практической конференции преподавателей, студентов, магистрантов, аспирантов. – Астрахань: Астраханский государственный университет им. В. Н. Татищева, 2023. – С. 186-193.
130. Пахсарьян, Н.Т. О литературной и социокультурной роли французского романа-фельетона XIX века. [Электронный ресурс] URL: <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/articles-fra/pahsaryan-roman-feleton.htm> (Дата обращения: 15.04.2023)
131. Пахсарьян, Н.Т. Реальность – текст – литература – реализм: динамика взаимодействия // Вестник МГУ. - Сер. 9.Филология. 2006. № 2.- С. 66-76.
132. Пахсарьян, Н.Т. Семиотика и семиотики в романе Лорана Бине «Седьмая функция языка» // Человек: образ и сущность. Гуманитарные аспекты. – 2023. №3(55). – С. 151-167.
133. Пахсарьян, Н.Т. Сентиментализм: попытка определения // Литература в диалоге культур – 3. Ростов-на-Дону, 2006. [Электронный ресурс] URL: <http://natapa.msk.ru/biblio/works/sentimentalisme.htm> (Дата обращения: 16.04.2023)
134. Поэтика зарубежного классического детектива. Коллективный сборник. Ответственные редакторы: К.А. Чекалов, М.Р. Ненарокова; Ин-т мировой литературы им. А.М. Горького РАН, 2019. – 304 с.

135. Пропп, В.Я. Морфология волшебной сказки. Научная редакция, текстологический комментарий И. В. Пешкова. М.: Лабиринт, 2001. – 192 с.
136. Пушкарева, Н.Л. История повседневности» как направление исторических исследований. [Электронный ресурс] URL: <https://stihi.ru/diary/pectoral/2013-12-17> (Дата обращения: 16.03.2022)
137. Пушкарева, Н.Л., Любичанковский, С.В. Понимание истории повседневности в современном историческом исследовании: от Школы Анналов к российской философской школе // Вестник Ленинградского государственного университета им. А. С. Пушкина. 2014. №3. – С. 7-21.
138. Пушкин, А.С. Собрание сочинений в 10 томах. М.: ГИХЛ, 1959—1962. Том 6. Критика и публицистика. – 590 с.
139. Пыхтина, Ю. Типология виртуального пространства в русской литературе. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/virtualnoe-prostranstvo-v-literature-tipologiya-struktura-funktsii/viewer> (Дата обращения: 21.05.2023)
140. Радионова, С. А. Репрезентация // Новейший философский словарь / Ред. Грицанов А. А. – Минск: Книжный Дом, 2003. – 877 с.
141. Райнов, Б. Чёрный роман. – М.: Прогресс, 1975. – 288 с.
142. Романтизм. Становление культуры романтизма. Эстетика романтизма. [Электронный ресурс] URL: http://koi.tspu.ru/koi_books/skripnik/page2.htm (Дата обращения: 11.04.2023)
143. Руднев, В.П. Культура и детектив // Даугава (Рига). – 1988. №12. – С. 114-118.
144. Руднев, В. П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. II. - М.: Аграф, 2000. – 432 с.
145. Сапрыкина, Г. В. История немецкой литературы (романтизм). Методические указания. О.: ГОУ ОГУ, 2003. – 55 с.
146. Скоропанова, И.С. Русская постмодернистская литература: новая философия, новый язык. – СПб.: Невский проспект, 2001. – 415 с.
147. Слесарева, Т. П. Невербальные семиотические средства репрезентации главных героев романа Гийома Мюссо "Спаси меня" // Французский язык на перекрестке культур: актуальные вопросы и перспективы исследования: Сборник статей. Том Выпуск 2. – Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2020. – С. 77-80.
148. Словарь иностранных слов, вошедших в состав русского языка: Сост. по энциклопедическому словарю Ф. Павленкова, с соответствующими сокращениями

- в объяснении слов и добавлениями в их числе. – Санкт-Петербург: Павленков, 1917. – 715 с.
149. Смирнова, В. Н. Роль эпитафий в романах Гийома Мюссо «Здесь и сейчас» и «Ты будешь там?» // Французский язык на перекрестке культур: актуальные вопросы и перспективы исследования : сборник статей. – Витебск: Витебский государственный университет им. П.М. Машерова, 2022. – С. 87-91.
 150. Смирнов, Ю. В. Литературный реализм как способ познания социально-исторического бытия // Вестник НГТУ им. Р.Е. Алексеева. Серия «Управление в социальных системах. Коммуникативные технологии». 2012. №2. – 17-26 с.
 151. Современный французский детектив. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://detectivemethod.ru/preamble/modern-french-detective/> (Дата обращения: 09.04.2023)
 152. Сопотинский, О.И. Искусство западноевропейского средневековья. М., 1964. – 80 с.
 153. Соснина, И. Философ Юлия Кристева отрицает, что работала на КГБ, 2018. [Электронный ресурс] URL: <https://kp.ua/life/604569-fylosof-yulyia-krysteva-otrytsaet-chto-rabotala-na-khb> (Дата обращения: 09.04.2023)
 154. Спивак-Лаврова, И.И. Особенности модернистской эстетики двоемирия в малой прозе В.Вулф и Ю. Олеши // Вестник Оренбургского государственного университета №3 (164) / Оренбург, 2014. – 133-136 с.
 155. Сухарева, В.А. Проблема взаимоотношения реальности, репрезентации и знаковости в современной французской философии: автореф. дисс. кандидата философских наук. – Т., 2023. – 31 с.
 156. Тихонова, О.В. Современный немецкий детектив в контексте инонациональных моделей // Балтийский филологический курьер. 2009. №7. – С. 226-234.
 157. Толшин, А.В. Значения и свойства маски в карнавале и маскарade // Известия Российского государственного педагогического университета им. А.И. Герцена. 2007. – С. 62-69.
 158. Трофимова, Ю.С. Особенности художественной целостности тотального романа Патрика Модiano: автореф. дисс. кандидата филологических наук. – М., 2004. – 16 с.
 159. Труфанова, Е.О. Приватное и публичное в цифровом пространстве. Размывание границ// Galactica Media: Journal of Media Studies . 2021. №1.

- [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/privatnoe-i-publichnoe-v-tsifrovom-prostranstve-razmyvanie-granits> (Дата обращения: 09.04.2023)
160. Турышева, О.Н. Герой в противоборстве с автором: к вопросу о неопisanном металитературном сюжете // Практики и интерпретации. №3. – 2021. – С. – 96-113.
 161. Турышева, О.Н. История зарубежной литературы XIX века. Реализм. Учебное пособие. – 72 с.
 162. Уваров, Ю.П. Пути жанра. М.: Прогресс, 1977. – С. 5-21.
 163. Уордсли, Л. Чисто британское убийство. Удивительная история национальной одержимости. М.: Синдбад, 2021. – 320 с.
 164. Федорова, В.М. Особенности средневекового мышления, существенные для понимания художественного времени // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. 2008. №80. – С. 342-345.
 165. Федунина, О.В. Криминальный бестиарий: зверь – текст – жанр: монография. – Тула: Аквариус, 2023. – 148 с.
 166. Федунина, О.В. «Следователь-жертва» в криминальной литературе: к вопросу о типологии героя и жанра // Новый филологический вестник. – 2012. №2(21). – С. 130-141.
 167. Философский словарь; Под. ред. Розенталя М.М., Юдина П.Ф. – М.: Политическая литература. [Электронный ресурс] URL: <http://bse.uaio.ru/FIL1963/fsl1963.htm#s378> (Дата обращения: 09.04.2023)
 168. Философский словарь [Текст] / под редакцией И. Т. Фролова. – М.: Республика, 2001. – 588 с.
 169. Филюшкина, С.Н. Детектив и проблема культурной памяти. В.: НАУКА-ЮНИПРЕСС, 2012. – 82 с.
 170. Французская литература 1945-1990. М.: Наследие, 1995. – 924 с.
 171. Хаткина, Н.В. Мировая литература от античности до Ренессанса. — М.: ООО ТД «Издательство Мир книги», 2008. — 192 с. [Электронный ресурс] URL: <http://antique-lit.niv.ru/antique-lit/hatkina-mirovaya-literatura/literatura-epohi-vozrozhdeniya.htm> (Дата обращения: 09.04.2023)
 172. Царегородцева, С. С., Пинаев С.М. Русский историко-литературный контекст романов Гийома Мюссо // Litera. – 2024. – № 2. – С. 147-159.
 173. Царькова, Л. Эпоха Просвещения // [Электронный ресурс] URL: https://www.krugosvet.ru/enc/istoriya/EPOHA_PROSVESHCHENIYA.html (Дата обращения: 09.04.2023)

174. Чандлер, Р. Простое искусство убивать. [Электронный ресурс] URL: <http://lib.ru/DETEKTIWY/CHANDLER/ProstoeIskusstvoUbivat.txt> (Дата обращения: 09.04.2023)
175. Чекалов, К.А. Очерки истории и типологии французской массовой прозы XIX — начала XX века. СПб.: Нестор-История, 2022. – 288 с.
176. Чекалов, К.А. Популярно о популярной литературе. Гастон Леру и массовое чтение во Франции в период «прекрасной эпохи». М.: Издательский дом «Дело» РАНХиГС. 2018. – 288 с.
177. Чекалов, К.А. Протодетектив и не только: молодость французского популярного романа. [Электронный ресурс] URL: <https://polit.ru/article/2020/12/28/chekalov/> (Дата обращения: 09.04.2023)
178. Чекалов, К.А. Ранний французский детектив: пути самоидентификации // Вестник Костромского государственного университета. 2023. Т. 29. № 2. – С. 79-86.
179. Чекалов, К.А. У истоков паралитературы: проза французского барокко // Arbor mundi. Выпуск 12. М.: РГГУ, 2006. – С. 140-182.
180. Честертон, Г.К. В защиту детективной литературы. [Электронный ресурс] URL: <http://www.chesterton.ru/essays/0042.html> (Дата обращения: 09.04.2023)
181. Честертон, Г.К. Как пишется детективный рассказ. [Электронный ресурс] URL: <http://fanlit.lifeforums.ru/viewtopic.php?id=78> (Дата обращения: 09.04.2023)
182. Честертон, Г.К. О детективных романах. [Электронный ресурс] URL: <http://www.chesterton.ru/essays/0043.html> (Дата обращения: 09.04.2023)
183. Чукуева, З.Н. Документализм как существенный элемент современной культуры, 2014. [Электронный ресурс] URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/dokumentalizm-kak-suschestvennyy-element-sovremennoy-literatury/viewer> (Дата обращения: 09.04.2023)
184. Шайтанов, И. Сентиментализм // Литература. Первое сентября // [Электронный ресурс] URL: <http://lit-prosv.niv.ru/lit-prosv/articles-all/shajtanov-sentimentalizm.htm> (Дата обращения: 09.04.2023)
185. Шапинская, Е.Н. Образы реальности в пространстве репрезентации: анализ литературных и экранных текстов [Электронный ресурс] // Культура культуры – Режим доступа: <https://cyberleninka.ru/article/n/obrazy-realnosti-v-prostranstve-reprezentatsii-analiz-literaturnyh-i-ekrannyh-tekstov> (дата обращения 11.05.2023)
186. Шафоростов, А.И. История формирования представлений о реальности. Шаг первый: законы природы в античной мысли // Известия Лаборатории древних технологий. 2018. №2 (27). [Электронный ресурс] URL:

- <https://cyberleninka.ru/article/n/istoriya-formirovaniy-predstavleniy-o-realnosti-shag-pervyy-zakony-prirody-v-antichnoy-mysli> (Дата обращения: 09.04.2023)
187. Шевякова, Э.Н. Современная французская проза рубежа веков: модификация романной формы : монография. М.: МГУП, 2009. – 587 с.
 188. Шевякова, Э.Н. Национальные варианты европейского литературного постмодернизма // Вестник МГУП. 2011. №3. – С. 130-139.
 189. Шейко, А.А. Жанровые принципы романа-фельетона во Франции и романа-сериала в Англии // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2017. №6. – С. 178-189.
 190. Шиллер, Ф. Статьи по эстетике. Собр.соч.: в 7 т. М.: Худож. лит. , 1957. Т.6. – 790 с.
 191. Шогенцугова, Н.А. Концепция реальности в американской прозе 19-20 вв. (эволюция художественного сознания и типы поэтики.: автореф. дис. д-ра филол. наук. - М., 1995. – 59 с.
 192. Эко, У. Заметки на полях «Имени розы» - СПб.: Symposium, 2002. – 91 с.
 193. Элиас, Н. О процессе цивилизации: Социогенетические и психогенетические исследования. – М.; СПб, 2001. – С. 57-58.
 194. Янская, И.С., Кардин, Э.В. Пределы достоверности. Очерки документальной литературы. М.: Сов. писатель, 1981. – 430 с.
 195. Adrian. Le réalisme: définition simple, auteurs et œuvres | Courant littéraire. [Электронный ресурс] URL: <https://www.laculturegenerale.com/realisme-courant-litteraire/> (Дата обращения: 09.04.2023)
 196. Barthes, R. Essais critiques // Structure du fait divers / P.: Seuil. 1964. – 288 p.
 197. Bentolila, É. Le roman policier français de 1970 à 2000 : une analyse littéraire. [Электронный ресурс] URL: https://www.researchgate.net/publication/322753169_Le_roman_policier_francais_de_1970_et_2000_une_analyse_litteraire (Дата обращения: 09.04.2023)
 198. Binet, L., Bouchereau, S. Binet enquête chez les intellos [Электронный ресурс] // La depeche.fr. – Режим доступа: <https://www.ladepeche.fr/article/2016/03/03/2296334-binet-enquete-chez-les-intellos.html> (дата обращения 05.12.2023)
 199. Binet, L., Borderie, L. Laurent Binet et le polar sémiologique [Электронный ресурс] // L'Orient Littéraire. – Режим доступа: https://www.lorientlitteraire.com/article_details.php?cid=31&nid=6241 (дата обращения 05.12.2023)

200. Binet, L., Phélip, O. Laurent Binet: J'aime brouiller les pistes entre la réalité et la fiction [Электронный ресурс]// Viabooks. Les Meilleurs des livres et des auteurs. – Режим доступа: <https://www.viabooks.fr/article/laurent-binet-j-aime-brouiller-les-pistes-entre-la-realite-et-la-fiction-51711> (дата обращения 05.12.2023)
201. Boileau, P., Narcejac, T. Le roman policier // Vendôme: Imprimerie des Presses Universitaires de France. 1975. –122 p.
202. Boileau, P., Narcejac, T. A l'ombre du Polar. [Электронный ресурс] URL: <https://www.polars.org/spip.php?article77> (Дата обращения: 09.04.2023)
203. Bourdier, J. Histoire du roman policier. – P.: Editions de fallois, 1996. – 350 p.
204. Braudel, F. Civilisation matérielle, économie et capitalisme, XV-XVIII siècle, Vol. 1: Les structures du quotidien: le possible et l'impossible. Librairie Armand Colin, 1979. – 624 p.
205. Braudel, F. Geschichte und Soziologie // Braudel F. Schriften zur Geschichte. Bd. 1 Gesellschaften und Strukturen. Stuttgart, 1992. – 472 p.
206. Busnel, F. Laurent Binet: du grand Dard [Электронный ресурс] // L'Express. – Режим доступа: https://www.lexpress.fr/culture/livre/laurent-binet-du-grand-dard_1707634.html (дата обращения 05.12.2023)
207. Certeau de M. The Practice of Everyday Life. – Berkeley: University of California Press, 1984. – 230 p.
208. Colin, J.-P., Boileau, P., Narcejac, T.: Parcours d'une oeuvre. A., éd. Encrage, 1999. – 147 p.
209. Colin, J.-P. Le Roman policier français archaïque. - P.: Delachaux et Niestlé, Sciences des discours, 1999. – P. 11-30.
210. Conan Doyle, A. Memories and adventures. L.: Cambridge University Press, 2012. – 434 p.
211. Dubois, J. Le roman policier ou la modernité – P.: Armand Colin, 2005. – 240 p.
212. Eisenzweig, U. Le Récit impossible, Forme et sens du roman policier – P.: Christian Bourgois, 1986. – 357 p.
213. Eliade, M. Patterns of Comparative Religion. N. Y.: New American Library, 1963. – 484 p.
214. Ellis, J.M. Against Deconstruction. – Princeton (N.Y.), 1989. – P. 117. Цит. по: Цурганова, Е.А. Панорама западного литературоведения XX века // Западное литературоведение XX века. Энциклопедия. - М.: Intrada, 2004. – 168 с.

215. Faerber, J. La septième fonction du langage: Barthes moins Barthes // <https://diacritik.com/2016/09/12/la-septieme-fonction-du-langage-barthes-moins-barthes/> (дата обращения 08.12.2023)
216. Forest, J. Notre-Dame de Saint-Fiacre, ou, L'affaire Maigret Monreal, Presses universitaires de Montréal, 1998. – 190 p.
217. Gianino, D. Le thème du masque dans la littérature romantique. [Электронный ресурс] URL: <http://www.theses.fr/1997PA120020> (Дата обращения: 09.04.2023)
218. Gicquel, M. Que Laurent Binet soit ! Et Roland Barthes fut, 2015. [Электронный ресурс] URL: <https://zone-critique.com/2015/09/25/la-septieme-fonction-du-langage/> (Дата обращения: 09.04.2023)
219. Giddens, A. Modernity and Self-identity. Self and Society in the Late Modern Age. Oxford, Polity Press, 1991. – 256 p.
220. Hutcheon, L. The Politics of Postmodernism. L.-NY.: Routledge, 1991. – 233 p.
221. Kemp, S. Le Nouveau Roman et le roman policier: éloge ou parodie? [Электронный ресурс] URL: <https://journals.openedition.org/itineraires/2579#tocto1n1> (Дата обращения: 09.04.2023)
222. Kursner, G. Conteur et nouvelliste. P., éd. Edilivre-Aparis, 2015. – 212 p.
223. Harris, J.A. Of liberty and necessity: the free will debate in eighteenth-century British philosophy. – Oxford: Clarendon press, 2005. – 264 p.
224. Lacassin, F. A la recherche de l'empire cache. Mythologie du roman populaire. P., 1991. – 366 p.
225. Lambert, G. The Dangerous Edge, London, Barrie & Jenkins, 1975. – 271 p.
226. Ledrè, C. Histoire de la presse. P., 1958. – 208 p.
227. Lefebvre, H. Everyday Life in the Modern World. – L.: Harper Torchbooks, 1971. – 206 p.
228. Levisalles, N. Barthes selon Binet : «la science de Sherlock Holmes» [Электронный ресурс] // Liberation. - Режим доступа: https://www.liberation.fr/livres/2015/09/04/barthes-selon-binet-la-science-de-sherlock-holmes_1375873/ (дата обращения 05.12.2023)
229. Lits, M. Le roman policier: introduction à la théorie et à l'histoire d'un genre littéraire – P.: CEFAL, 1999. – 208 p.
230. Lyotard, J.-F. La condition postmoderne. Rapport sur le savoir dans les sociétés les plus développées. P., Éd. De Minuit, 1979. – 110 p.
231. MacArthur, R., Wilson, E. The Theory of Island Biogeography. Princeton, 1967. – 215 p.

232. Maida, P. D. Mother of Detective Fiction. The Life and Works of Anna Katherine Green. – Bowling Green (Ohio): Bowling Green State Univ. Popular Press, 1989. – 120 p.
233. Malher, T. Rentrée littéraire – Laurent Binet : San Antonio chez les sémiologues [Электронный ресурс] // Le Point. – Режим доступа: https://www.lepoint.fr/culture/rentree-litteraire-laurent-binet-san-antonio-chez-les-semiologues-09-08-2015-1955705_3.php#11 (дата обращения 05.12.2023)
234. Mège, J.-B. Manifeste des principes de la Société phrénologique de Paris, adopté dans sa séance du 9 décembre 1834 /J.-B. Mège. — P.: Pihan-Delaforest, 1835. – 36 p.
235. Messac, R. Le «détective novel» et L'influence de la pensée scientifique. P.: Belles lettres, 2011. –592 p.
236. Panorama roman policier francophone contemporain [Электронный ресурс] URL: <https://clck.ru/X4AC4> (Дата обращения: 09.04.2023)
237. Paterson, J. M. Moments postmodernes dans le roman québécois. Ottawa: Les Presses de l'Université d'Ottawa, 1993. –142 p.
238. Reuter, Y. Le roman policier -M.: Armand Colin, 2017. – 155 p.
239. Tauxe, H-Ch. Georges Simenon: de l'humain au vide, Paris, Buchet-Chastel, 1983. – 220 p.
240. Théofilakis, E. Moderne et après; les Immatériaux. P., éd. Autrement, 1985. – 241 p.
241. Thet, A. Littérature policière et littérature contemporaine [Электронный ресурс] URL: <http://ecrit-cont.ens-lyon.fr/spip.php?rubrique53> (Дата обращения: 09.04.2023)
242. Traore, F.B. Le masque, enjeu de la dissimulation dans le roman français. [Электронный ресурс] URL: http://www.literaturacomparata.ro/Site_Acta/Old/acta9/traore_9.2011.pdf (Дата обращения: 09.04.2023)
243. Waugh, P. Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction. L., 2001. [Электронный ресурс] URL: <https://archive.org/details/metafictiontheor0000waug/page/n7/mode/2up> (Дата обращения: 09.04.2023)
244. Wolf, M.-B. Le roman policier: Quand la littérature s'habille de noir. B.: IUFM de Bourgogne, 2003. – 57 p.