

**ФИЛОЛОГИЯ  
И  
ЧЕЛОВЕК**

НАУЧНЫЙ ЖУРНАЛ

Выходит четыре раза в год

№ 3

2013



Барнаул

---

Издательство  
Алтайского государственного  
университета  
2013

## СОДЕРЖАНИЕ

### Статьи

<b>Г.В. Кукуева.</b> Жанрово-стилевая матрица рассказа-сценки (на материале текстов малой прозы В.М. Шукшина).....	7
<b>Л.В. Роббек.</b> К вопросу о лексико-семантической диффузности (лингвофольклористический аспект).....	15
<b>Р.В. Белютин.</b> Концептуальная оппозиция «Свой – Чужой» в немецком спортивном дискурсе (на примере субдискурса футбольных фанатов).....	24
<b>Н.В. Трубавина.</b> Бессоюзное сложноподчиненное предложение в синтаксисе островных немецких говоров Алтая.....	33
<b>Г.А. Сосунова.</b> Классификация таможенной терминологии на французском языке и ее использование в профессиональной коммуникации .....	43

### Научные сообщения

<b>Н.С. Тишевская.</b> «Сибирские рассказы и очерки» В.Г. Короленко : контрапункт национальной и региональной идентичностей .....	53
<b>О.А. Ковалев, А.Д. Негреева.</b> Сюжет и ритм в лирике И. Бродского : к вопросу о соотношении семантики и ритмической структуры лирического текста .....	60
<b>Е.А. Куликова.</b> «Вервольфы» В. Пелевина : генезис образа человека-волка .....	66
<b>П.Ф. Иванов.</b> Система идиоконцептов в автобиографической прозе Гюнтера Грасса .....	74
<b>В.А. Цыбикова.</b> К вопросу о субъектно-объектных отношениях у глаголов с семантикой распоряжения (на материале забайкальской деловой письменности XVIII века) .....	80
<b>Е.И. Клиник.</b> Методика коммуникативного моделирования жанра имиджевой статьи.....	89

### Выпускники АлтГУ – Университету

<b>Н.В. Бугорская.</b> Научный «подтекст» в литературном тексте : философия науки и жанр детектива .....	98
<b>В.В. Десятов.</b> «Гомерический бой» : Николай Гумилев и Осип Мандельштам.....	108

## НАУЧНЫЙ «ПОДТЕКСТ» В ЛИТЕРАТУРНОМ ТЕКСТЕ: ФИЛОСОФИЯ НАУКИ И ЖАНР ДЕТЕКТИВА

*Н.В. Бугорская*

**Ключевые слова:** детектив, жанр, научное мышление.

**Keywords:** detective, genre, scientific thinking.

В настоящей работе предпринята попытка продемонстрировать изоморфизм научного и художественного мышления, отчасти подстегиваемая сомнениями в традиционном позиционировании науки и искусства как противоположных в своей основе культурных форм, но в большей степени – связанная с интересом к теме порождения в культуре тех или иных типов текста (жанров). В литературоведении вопрос о возникновении жанров рассматривается в основном как «внутреннее дело» литературного процесса в рамках проблематики исторической поэтики, при этом постановка проблемы может иметь несколько конфигураций.

Так, вопрос о появлении тех или иных типов текста с характерными элементами поэтики, по словам С.С. Аверинцева, мог решаться как вопрос об авторе-авторитете, когда «чтимое имя прикрепляется к чтимому тексту как ритуальный знак его чтимости («Давидовы псалмы», «Гомеровы гимны»), во всяком случае, его традиционной апробированности («Эзоповы басни»)» [Аверинцев, 1986, с. 109–110]. В такой перспективе генезис жанра может быть представлен как фиксация момента первого появления текста подобного типа, который затем формирует собственную традицию через копирование и воспроизведение основных элементов поэтики.

Другой, вполне совместимый с первым, способ вести разговор о появлении жанров – интерпретация процесса возникновения последних в терминах взаимодействия традиции и новаторства в контексте смены литературно-художественных систем (скажем, смены романтизма реализмом). Новатором при этом выступает все тот же автор-авторитет, а текст рассматривается как порождение определенной эстетики. В частности в отношении детектива этот способ рассуждения представлен в работах ряда исследователей (О.Ю. Анцыферова,

Ю.В.Ковалев и др.), отстаивающих тезис, что жанр детективной новеллы, родоначальником которого считается Эдгар По, мог возникнуть только в рамках эстетики романтизма, поскольку существует несомненная генетическая связь между жанрообразующими признаками детектива и романтической художественной системой [Анцыферова, 1994]. В таком ракурсе на вопрос, откуда берутся жанры, ответом будет: на базе традиции, обогащенной новациями<sup>1</sup>.

Целью данной работы является стремление расширить рамки обсуждения проблемы происхождения жанров, рассматривая этот процесс в контексте функционирования общекультурных идей<sup>2</sup>.

Предметом рассмотрения является жанр детектива, однако ввиду обширности материала в аргументативно-иллюстративной части работы мы ограничимся анализом классического детектива.

Традиционно начало детективного жанра связывают с серединой XIX века, а прецедентными текстами этого типа называют пять новелл Эдгара По, созданных в промежутке между 1840 и 1845 годами. Однако классическую фазу в становлении жанра относят скорее к концу XIX – первой половине XX века. При этом классический детектив часто идентифицируют как английский детектив. На наш взгляд, классический детектив не имеет локализации в пространстве, то есть это не обязательно английский детектив. Однако это уточнение симптоматично: в нем представлена связь с прототипическими для данного жанра текстами всемирно известных британцев Артура Конан-Дойля и Агаты Кристи. Третьим автором, снискавшим себе славу одного из лучших детективных писателей, выступает Рекс Стаут, создатель серии романов о Ниро Вульфе, последние часто, вопреки американскому происхождению их автора, относят к традиции классического (английского?) детектива. В первом приближении определить суть классического детектива проще апофатически: классический детектив это не полицейский, не шпионский, не исторический, не женский (в данном случае имеется в виду не пол автора детектива, а структурные особенности

---

<sup>1</sup> Вариантом ответа на этот вопрос в рамках данного типа объяснения может быть также указание на отталкивание от традиционных (привычных) форм массовой литературы, разрушение этих устойчивых формул, в конечном итоге само становящееся формулой нового жанра.

<sup>2</sup> Стремление связать проблему жанра с широким культурным контекстом стихийно, без осознанной теоретической рефлексии, существует, по-видимому, с давних пор. Применительно к детективу, к примеру, Д. Сейерс усматривает связь между приобретением жанром детектива популярности и укоренением в общественном сознании идеи законности и правопорядка [Сейерс, 1990].

текста) и пр., то есть вычитая из корпуса признаков те, которые внушают нам мысль о любовной истории, авантюрном или производственном романе.

Гипотеза исследования состоит в предположении о том, что жанр детектива произведен от сциентистского мировоззрения.

В истории философии период с 40-х годов XIX по 40-е годы XX века – время появления и становления детективного жанра – можно назвать веком позитивизма. Позитивизм считается первой исторической формой философии науки, но по сути дела являет собой интеллектуальную моду, распространившуюся за пределы как философии, так и науки: для обозначенного периода он представляет собой философию культуры.

В истории философии принято выделять три исторические разновидности позитивизма: классический позитивизм (вторая половина XIX века), неполно представленный именами О. Конта, Дж.С. Милля, Г. Спенсера, Я. Молешотта, эмпириокритицизм (конец XIX – начало XX века), связанный с деятельностью Э. Маха и Р. Авенариуса, и неопозитивизм в двух своих направлениях (первая половина XX века). Родоначальником позитивизма считают французского социолога О. Конта. С 1830 по 1842 годы выходит в свет его шеститомное сочинение «Курс позитивной философии», где разрабатываются философские и научные основы позитивного мировоззрения, обосновывается включенность человеческого и социального мира в общую систему мироздания, подчиненность человеческих дел естественному ходу вещей и ориентация социологии на естественные науки. Однако расцвет позитивизма приходится на вторую половину XIX – первую треть XX века – время жизни создателя, несомненно, самого прототипического детектива Артура Конан Дойля (1859–1930) и время становления творческой манеры двух других авторов: Агаты Кристи (1890–1976) и Рекса Стаута (1886–1975), чьи знаменитые сыщики появляются соответственно в 1927 (мисс Марпл, рассказ «Вечерний клуб «Вторник»») и в 1934 (Ниро Вульф, роман «Фер-Де-Ланс») годах.

Идейной доминантой нового – позитивистского – мировоззрения является апология научного знания. Признание относительности нашего познания сочетается тем не менее с идеей познаваемости мира. Важной чертой научного знания является строгое подчинение воображения наблюдению, фундированность знания опытом. Ученые должны искать не конечную сущность вещей (выпад против традиционной философии, которую позитивисты клеймили как метафизику), а устанавливать связи между конкретными явлениями, постоянство же этих свя-

зей являет собой научные законы. Еще одной чертой научного знания является прагматизм: ученые перестают быть эрудитами и энциклопедистами, а становятся специалистами, производящими практически полезное знание.

Обоснование обозначенной гипотезы предполагает, помимо прочей аргументации, оспаривание упоминавшегося выше тезиса о генезисе детективного жанра из романтической эстетики. Рассмотрим, как характерные приемы нового мышления нашли свое воплощение в поэтике детектива, сопоставляя их с романтической эстетикой.

### **Сюжет.**

Практически все исследователи признают, что в основе детективного сюжета лежит разгадывание загадки (раскрытие преступления). Исследователи, разделяющие позицию романтического происхождения детектива, связывают неукротимое желание его героя разгадать тайну преступления со стремлением восстановить погрязший нравственный закон, гармонизировать жизнь и возводят его к так называемому романтическому двоимирию, когда самоценная романтическая личность устремляется в иной мир - мир желаемого бытия, созвучный ее самоценному внутреннему миру [Волков, 1989, с. 154]. Данное объяснение представляется несколько натянутым. Раскрытие преступления часто свободно от этических оценок: иногда преступником оказывается отнюдь не злодей, а жертвой – аморальный тип, а справедливость восстанавливается именно в результате преступления, а не в результате выявления преступника, которого в любом случае ожидает наказание (хотя сыщик иногда помогает его избежать). Заостряя мысль, можно сказать, что детективные истории – это истории не о восстановлении справедливости, а истории о способах установления истины (в гносеологическом, а не этическом смысле слова). Последнее, как известно, является целью научного познания<sup>3</sup>.

Итак, на наш взгляд, идеология детектива производна не от романтической эстетики, а от научных ценностей и постулатов. Исходным посылом научного мировоззрения является представление о познаваемости мира, в противном случае деятельность ученого не имеет

---

<sup>3</sup> Конечно, истина, будучи категорией гносеологической, в пространстве культуры нередко приобретает этические коннотации, что, по-видимому, заставляет читателя трактовать раскрытие преступления (установление истины) как однозначно благое дело, хотя подчас и не отвечающее идее справедливости или правосудия. Даже если жертва вызывает омерзение, а преступник заслуживает сочувствия, детектив, раскрывающий преступление, всегда остается *persona grata*. Эта неподверженность этическим оценкам являет собой важнейшее правило научного этоса.

смысла и не заслуживает того уважения, на которое он претендует. Познаваемость мира на уровне поэтики детектива представлена характерным сюжетным поворотом: это обязательное раскрытие преступления, без чего, как признают все исследователи, детектив теряет свое типологическое жанрообразующее свойство. Причем познаваемость эта особого рода – она имеет черты научного метода<sup>4</sup>. Как отмечает С.С. Ван Дайн, «Гайна преступления должна быть раскрыта сугубо материалистическим путем. Совершенно недопустимы такие способы установления истины, как ворожба, спиритические сеансы, чтение чужих мыслей, гадание с помощью «магического кристалла» и т.д. и т.п.», «способ убийства и средства раскрытия преступления должны отвечать критериям рациональности и научности... недопустимо вводить псевдонаучные, гипотетические и чисто фантастические приспособления» [Ван Дайн, 1990, с. 39, 40]. Результат познания, полученный при помощи обозначенных рациональных средств, должен иметь естественное объяснение, что подтверждает, к примеру, Р. Нокс: «Как нечто само собой разумеющееся исключается действие сверхъестественных сил» [Нокс, 1990, с. 77].

Анализируя структуру сюжета, Р. Остин Фримен выделяет четыре компонента: 1) постановка проблемы; 2) появление данных, необходимых для ее решения («улик»); 3) обнаружение истины, то есть завершения расследования детективом и обнародование своего вывода; 4) объяснение, каким путем расследователь пришел к такому выводу, его логическое обоснование [Остин Фримен, 1990, с. 31]. Эта структура сюжета воспроизводит структуру познавательного акта, которая в свою очередь являет собой не что иное, как основные этапы реализации гипотетико-дедуктивного метода: постановку проблемы, констатацию фактов, выдвижение гипотез, призванных объяснить совокупность фактов, иначе говоря, найти их причину, проверка гипотез (версий), выбор наиболее подходящей из них в качестве истинной причины явления. Правда, во многих детективах мотивы выбора подходящей версии скрыты от читателя, вернее представлены в кульминационной час-

---

<sup>4</sup> Антисциентистская критика науки тотчас укажет на строгость этого метода как на недостижимый идеал, не имеющий места в реальной научной практике. С этим трудно спорить, но в этом и нет необходимости, поскольку речь идет именно об идеалах и образцах, фундирующих идеологию. Впрочем, вопрос о строгости научного метода абсолютно легитимен как вопрос о логичности и корректности научного мышления. В этом отношении любопытна статья Н.Н. Вольского, в которой обосновывается идея о том, что построение детективного сюжета подчинено диалектической логике: ядром сюжета является диалектическое снятие противоречия (решение детективной загадки). [Вольский, 2006].

ти детектива: сначала становится известным *кто убил*, а затем лишь *почему именно он*, однако это не противоречит вышесказанному. Можно сказать, что состав сюжетных элементов детектива определяется структурой гипотетико-дедуктивного метода, а порядок их следования зависит от характера нарратива (разгадывание загадки, где отгадка настолько неочевидна, что требует разъяснения).

### **Система героев.**

Определяя специфику героя, вернемся к уже упомянутой позиции Д. Сейерс, которая усматривает связь между приобретением жанром детектива популярности и укоренением в общественном сознании идеи законности и правопорядка. В подтверждение этому приводится тот аргумент, что «сегодня детектив процветает прежде всего в законопослушных англоязычных странах», а в Южной Европе, где закон вызывает у населения не столь теплые чувства, детективов выходит гораздо меньше [Сейерс, 1990, с. 45]. Возможно, не стоит сбрасывать со счетов и это обстоятельство, но, во-первых, распространение идеи законности и правопорядка также производны от общекультурной моды на позитивное мировоззрение, а во-вторых, идея закона и порядка, как правило, неотделима от симпатии к его блюстителям – хорошему полицейского, умному следователю, порядочному и человечному, хотя и немного безалаберному «менту». Однако в классическом детективе симпатии распределены несколько иначе, так, что можно говорить об относительной автономии идеи порядка от идеи государственного его регулирования. Иначе говоря, данная идея носит более общий характер.

Правопорядок – забота государства и созданных им специальных структур. Однако главным героем является не служитель закона. Знаменитые детективы (Шерлок Холмс, Эркюль Пуаро, мисс Марпл, Ниро Вульф) – исключительно частные лица, из них только Пуаро бывший полицейский. Государство и закон выступают лишь вспомогательным инструментом, доказательством общественной полезности последствий основного интеллектуального акта – раскрытия преступления. Государство в этом вопросе находится как бы «на подхвате». Именно роль «подхвата» играют у великих детективов их «государственные двойники» – инспектор Лестрейд для Шерлока Холмса, старший инспектор Джепп для Пуаро, инспектор Кремер для Ниро Вульфа, великие сыщики призывают их для того, чтобы передать им преступника или чтобы использовать материальные ресурсы и преимущества власти в розыском деле. Нет смысла разводить функции поиска преступника и предания его для наказания, распределяя их между разными персо-



нажами, если только это не мотивировано стремлением отделить интеллектуальное действие от практического эффекта.

Однако сервильная функция государственных служителей закона не единственная причина появления этих персонажей. Лестрейд, Джепп, Кремер имеют и другую нагрузку в структуре сюжета, которую они несут наряду с более симпатичными героями – компаньонами великих детективов: доктором Ватсоном, капитаном Гастингсом, Арчи Гудвином. Несомненно, верно то, что структурная роль этих симпатичных двойников исключительно велика: они организуют нарратив, выступают рассказчиками<sup>5</sup>. Не случайно в серии романов А. Кристи про мисс Марпл у последней отсутствует компаньонка, а у истории – рассказчик. Но при этом главный смысл такой диспозиции состоит в том, чтобы «создавать фон для гения». Эта оппозитивность сверхинтеллекта и обывательского здравого смысла бросается в глаза, но трактуется по-разному.

Так, О.Ю. Анцыферова, развивая тему «романтического происхождения» детектива, вслед за Ю.В. Ковалевым усматривает в том романтическое противопоставление Интуиции, способной в свете озарений познать Истину, и Рассудка, вынужденного довольствоваться знакомством лишь с внешней оболочкой предмета [Анцыферова, 1989]. С этим можно согласиться, если поменять интуицию на метод, рацию, логос, а само противопоставление лишить «романтической прописки». Дело в том, что противопоставление обыденного и ученого сознания уходит в глубь веков, во всяком случае прочитывается уже в платоновской оппозиции знания и мнения, фундирует все научно-философское мироощущение.

Многими исследователями доктор Ватсон трактуется как «постоянный дурак» (В. Шкловский), «безмозглый» (Г.К. Честертон), «недалекий» (Х.Л. Борхес), «глуповатый» (А. Вулис), хотя другие (Н.Н. Вольский, И. Шайтанов, Ю.К. Щеглов) совершенно справедливо замечают, что Ватсон – вполне здравомыслящий герой, ничуть не глупее других и читателя. И если капитан Гастингс производит иногда

---

<sup>5</sup> Наличие этого героя-рассказчика и в то же время alter ego читателя открывает перед автором детектива разнообразнейшие возможности для создания яркого комического эффекта. Это хорошо заметно, когда утрачивается данная повествовательная структура. К примеру, обаяние стиля Р. Стаута сильно страдает при экранизации его романов, где события не опосредуются злоязычной интерпретацией Арчи Гудвина, а предстают перед читателем в своей объективной данности. Остается только удивляться режиссерскому и актерскому мастерству создателей русской кинематографической версии историй о Шерлоке Холмсе, в которой удается сохранить юмор и обаяние текста в отсутствие специальной организующей этот эффект текстовой структуры.

впечатление простодушного человека, то уж Арчи Гудвина таковым не назовешь: он профессионально опытен, инициативен, хитер, но при этом все равно служит основной задаче – противопоставлению обыденного и научного сознания<sup>6</sup>.

В той мере, в какой доктор Ватсон и его последователи не дураки, Шерлок Холмс и иже с ним – не романтические герои. Романтизму, с его культом индивидуального, с его представлением о человеке, противостоящем миру и обществу, нередко «выпадающем» из действительности, соответствуют особые типы героев: изгнанник, мятежник, чудак. Однако тип чудака оказывается очень устойчивым и резистентным к трансформациям художественной системы: романтизм уходит с авансцены литературной жизни, а герой остается. Это наводит на мысль о необязательности связи героя-чудака с романтической эстетикой. Представляется, что в детективе мы имеем дело с героем-интеллектуалом, ученым<sup>7</sup>. Интеллект – это главное свойство знаменитых сыщиков. Можно сказать, что данные герои являются воплощением чистого разума, гипертрофированного интеллекта, что становится особенно очевидным на фоне их «подавленной» телесности (физическая форма героев не соответствует силе их разума). Если у А. Конан-Дойля Шерлок Холмс еще являет собой гармонию физического и интеллектуального, то у А. Кристи и Р. Стаута признак физической мощи интеллектуальных героев нейтрализован: носителем разума является пожилая женщина мисс Марпл, неспортивный Пуаро, толстяк Ниро Вульф. «Легко заметить, что по меркам приключенческого романа герой детектива не обладает какими-то особыми “героическими” качествами, в этом отношении он просто слабак, не имеющий никаких шансов на победу “злых сил”. Авторы классических детективов хорошо чувствуют это различие между героями двух жанров и часто специально подчеркивают отсутствие физической силы, неуклюжесть, слабость и даже дряхлость персонажей, выступающих в роли главного героя детектива – великого сыщика. Достаточно вспомнить мисс Марпл у Агаты Кристи – милую старушку, расследующую самые зверские преступления во время вязания чулок и светской болтовни. Несмотря на

---

<sup>6</sup> Н.Н. Вольский предлагает иную интерпретацию системы героев знаменитой троицы, «члены которой по воле автора идеально соответствуют трем типам (или моментам) мышления, описанным Гегелем в его «Логике»: Лестрейд – рассудочному (догматическому), Ватсон – диалектическому (отрицательно разумному), Холмс – спекулятивному (положительно разумному)» [Вольский, 2006, с. 32–35].

<sup>7</sup> Образы ученых-чудаков, порой находящихся на грани сумасшествия, – вполне стереотипный образ и для современной культуры.

свою физическую слабость, герой детектива – как и герой приключенческого романа – всегда побеждает своих часто физически более сильных противников, поскольку в детективе его преимущества лежат в другой плоскости. Он одерживает победу над “силами зла” благодаря мощи своего разума, изобретательности, логике» [Вольский, 2006].

Но «чистый разум» – это не только превосходный интеллект, но и «очищенность» от человеческих эмоций, в особенности тех, которые традиционно являются предметом литературы и двигателем сюжета, – от любви. И если автор детектива отступает от этого правила, то, по мнению многих, это не идет на пользу детективной истории и знаменитым сыщикам, «которые, вместо того чтобы делать свое детективное дело, вдруг начинают волочиться за хорошенькими девушками» [Сейерс, 1989, с. 71]. Наличие чувств, полагает Д. Сейерс, мешает развитию детективного сюжета [Сейерс, 1989, с. 70]. Впрочем, «немного любви» не помешает любой истории, однако право влюбляться или «волочиться за хорошенькими девушками» принадлежит исключительно «обычным героям»: доктору Ватсону, влюбчивому капитану Гастингсу, сердцееду и знатоку женской психологии Арчи Гудвину.

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

Возвращаясь к проблеме происхождения жанра детектива, заметим, что тот или иной тип текста, безусловно, не возникает на пустом месте, и преемственность нельзя сбросить со счетов, но не является ли

романтическая традиция лишь случайной почвой для взращивания нового жанра? Отрицание «романтического происхождения» детектива между тем не означает, что его следует квалифицировать как реалистический жанр. Представляется, что жанр детектива вообще индифферентен к привычной литературоведческой систематике и не может быть определен в терминах романтизма или реализма, равно как и другого известного художественного метода.

### Литература

Аверинцев С.С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. М., 1986.

Анцыферова О.Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. Иваново, 1994.

Ван Дайн С.С. Двадцать правил для писания детективных романов // Как сделать детектив. М., 1990.

Волков И.Ф. Творческие методы и художественные системы. М., 1989.

Вольский Н.Н. Загадочная логика. Детектив как модель диалектического мышления // Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. Новосибирск, 2006.

Нокс Р. Десять заповедей детективного романа // Как сделать детектив. М., 1990.

Остин Фримен Р. Искусство детектива // Как сделать детектив. М., 1990.

Сейерс Д. Предисловие к детективной антологии // Как сделать детектив. М., 1990.