

**Ефименко Анна Онуфриевна**  
магистр филологических наук,  
аспирант кафедры  
зарубежной литературы  
Белорусский государственный  
университет  
г. Минск, Беларусь

**Hanna Efimenko**  
MA in Philology, PhD Student  
of the Department  
of Foreign Literature  
Belarusian State University  
Minsk, Belarus  
hannaofalltrades@gmail.com

ИГРОВЫЕ СТРАТЕГИИ ВО ФРАНЦУЗСКОМ ДЕТЕКТИВНОМ РОМАНЕ  
РУБЕЖА XX–XXI ВЕКОВ:  
КОММУНИКАТИВНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ЖАНРОВОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

PLAYFULNESS IN THE FRENCH DETECTIVE NOVEL  
OF THE 20<sup>TH</sup>–21<sup>ST</sup> CENTURIES:  
COMMUNICATIVE COMPONENT OF GENRE LITERATURE

В работе представлены игровые стратегии, приводящие к трансформации жанрового кода детектива при переходе от неоавангарда к постмодернизму. Рассматривается важность коммуникативной составляющей жанра на примере детективных романов А. Роб-Грийе, П. Модiano, Ю. Кристевой и Л. Бине. Теоретическое и практическое значение исследования состоит в выявлении изменений, которые проходит детективный код при его адаптации в литературе с учетом тенденций неоавангарда и постмодерна. Особое внимание уделено жанру как предмету интерпретации текста.

*К л ю ч е в ы е с л о в а: французский детектив; трансформация жанра; реактуализация жанра; деконструкция жанра; коммуникативные стратегии; нарратив; неоавангард; структурализм; постструктурализм; постмодернизм.*

The research presents the transformation of the novel genre within the structuralist and post-structuralist methods of creating a fictional text. The importance of the genre communicative component is considered using the example of detective novels by A. Robbe-Grillet, P. Modiano, J. Kristeva and L. Binet. The theoretical and practical significance of the study lies in the presentation of the changes that the detective code goes through when adapted in literature, taking into account the neo-avant-garde and postmodern trends. Particular attention is paid to the genre in the process of interpreting the text.

*Key words: French detective fiction; genre transformation; genre reactualization; genre evolution; genre deconstruction; communication strategies; narrative; neo-avant-garde; structuralism; poststructuralism; postmodernism.*

На рубеже XIX–XX веков актуализируется проблема определения жанрового ядра. Сопоставление регламентированной структуры, характерной для любого жанра, с этим же жанром в процессе его трансформации позволило выявить различные жанровые модификации и стратегии их развития. В XX веке происходит реактуализация жанра, а именно – переход от канонических жанров, которые считались неизменными, к неканоническим, у которых есть «устойчивая» и «подвижная» составляющая [1, с. 10]. Неканонические, по Н. Д. Тамарченко, жанры, «обновляются, ориентируясь на образцы авторского выбора, а не воспроизведения первообраза-эйдоса» [Там же, с. 48], но при этом сохраняют свою идентичность, что позволяет выделить жанровое ядро, или жанровую константу. В данной работе под жанровой константой понимаются повторяющиеся элементы содержания жанра, такие как тематика, проблематика, охват реальности (экстенсивность и интенсивность воссоздания художественного мира). Жанровая периферия представлена динамичными, или изменчивыми признаками, с помощью которых происходила трансформация жанра.

Понимание формульного жанра выводит Дж. Кавелти [2], закрепляя структуралистскую теорию о повторяемости и устойчивости структур жанровой литературы. Позже Н. Д. Тамарченко, опираясь и на эту работу, утверждает, что неканонические жанры обладают «внутренней мерой жанра» [1, с. 48–51]. Он видит особенности современной жанровой литературы в существовании жанровых модификаций, фиксирующих изменения и границы жанра. К схожему выводу приходит и Н. В. Киреева, анализирующая природу детективного жанра и способы его функционирования. Она подчеркивает, что характерной тенденцией развития постмодернистской литературы становится маскирование автором жанровых доминант (специфики, проблематики, сюжета, конфликта, типа героя и пространственно-временной организации романа) [3]. С. Н. Филюшкина придерживается той же теории и говорит о том, что при всех изменениях, через которые проходит жанровая формула, ее ядро, а соответственно, и жанр, не меняется [4]. Тем не менее сами авторы допускают такие нарушения в жанровом коде детектива умышленно, то есть используют игровые, а именно, коммуникативные стратегии для внесения изменений в детективный жанровый код.

Ролан Барт определяет жанровый код как совокупность идей о жанре и его функционировании [5, с. 455]. То есть жанровый код присутствует в каждом литературном тексте как образец, обобщенное идеальное представление о жанре, с которым реципиент соотносит читаемый текст.

Ален Роб-Грийе ставит перед собой задачу дискредитировать жанровый код детектива, используя его для создания лакун в структуре текста. Писатель воспринимает застывшую структуру детективного романа как обладающую высокой предрасположенностью к трактовке и интерпретации и связывает разрозненные образы и сцены в единое полотно повествования, подобно фрагментам пленки. Например, роман «Проект революции в Нью-Йорке» (*Projet pour une révolution à New York*, 1970) полностью состоит из сцен, объединенных только детективными клише. Ключом к прочтению романа становится фраза, описывающая функционирование «наложения», которое происходит при перцепции текста и дает реципиенту возможность множественной трактовки символов в тексте: «Supposons que vous affirmiez d'abord une chose, puis son contraire ; l'ensemble des deux réponses comporte alors, à coup sûr, l'expression de la vérité dans la moitié des cas»<sup>1</sup> [6, p. 25].

Исследовательница Э. Кафаленос [7, p. 38] видит в таком прочтении корни гегелевской диалектики: тезис и антитезис, противоположные по значению, при объединении представляют синтез, который гораздо ближе к правде, чем каждый из тезисов по отдельности. Однако куда вероятнее то, что творческий поиск Роб-Грийе не связан с классической философией, но представляет собой переходный этап от модернизма к постмодернизму. На модернистское начало *нового романа* указывает его стремление к Ничто, к попытке уничтожить существующую романную форму. Нью-Йорк у А. Роб-Грийе также воплощен в виде напластования повторяющихся клише, что справедливо замечают даже персонажи романа: «Autre chose : vous parlez du quartier de Greenwich, ou de la station de métro Madison ; n'importe quel Américain dirait „ le Village “ et „ Madison Avenue “. – Cette fois-là, je trouve que c'est vous qui exagérez ! D'autant plus que personne n'a jamais prétendu que le récit était fait par un Américain»<sup>2</sup> [6, p. 36]. Взаимозависимые понятия, взаимодействующие друг с другом в пустом пространстве текста, «созданного из ничего», как бы замыкаются посреди пустого знака и вынуждены многократно воспроизводить себя, через повторения разрушая иллюзию о постижении мира с помощью законов формальной логики. Для поставленной задачи А. Роб-Грийе изобретает «бесстрастного» нарратора нового типа, движимого интересом к внешним

---

<sup>1</sup> Предположим, вы сначала утверждаете одно, а затем нечто прямо противоположное: совокупность обоих ответов наверняка содержит истину, которую нужно только вычлениить (пер. Е. Мурашкинцевой).

<sup>2</sup> Еще одно: вы говорите о районе Гринвича или о станции метро „Мэдисон“ – но любой американец сказал бы „Вилидж“ и „Мэдисон-Авеню“. – На сей раз именно вы проявляете преувеличенное внимание к мелочам! Кстати, нет никаких оснований считать, будто рапорт составлен американцем (пер. Е. Мурашкинцевой).

проявлениям вещи и абсолютно равнодушного к трактовке ее сути, то есть с помощью используемой нарративной стратегии роль интерпретатора передается читателю. Объединение в новом романе авангардистской попытки разрушения структуры наряду с использованием кодов массовой культуры становится сигналом перехода от модернизма к постмодернизму. Специфика дальнейшего развития французского постмодернизма, таким образом, состоит в том, что корнями он уходит в неоавангард, в том числе антироман, а писатели-постмодернисты ищут, в первую очередь, особые пути повествования, сознательно пренебрегая важными составляющими постмодернистской эстетики (чаще всего: ирония, языковая игра).

«Улица темных лавок» (*Rue des Boutiques Obscures*, 1978) Патрика Модяно не отрицает жанр, как антироман, и, на первый взгляд, больше тяготеет к модернистскому типу повествования за счет рефлексии героя, глазами которого подается повествование. Экзистенциальный детективный герой-нарратор – полная противоположность «регистрирующему аппарату» А. Роб-Грийе. При расследовании истории собственной жизни он вынужден надеяться только на иррациональное чувственное познание мира, которое подсказало бы ему истину о его происхождении. В результате все повествование выдержано в меланхолично-созерцательном тоне, и несмотря на то, что герой является актором сам по себе, невозможность постижения тайны переводит его в разряд пассивно-созерцающего рассказчика. Личное и личностное преобладают над объективно-критическим мировосприятием, обычно доминирующим в рамках детективного кода. Пейзажи, символы, люди и фотографии – то, что имеет важное значение в рамках детективного расследования – переходит в разряд важного для персонажа, наделяющего созерцаемое экзистенциальным смыслом: «J'ai sorti de ma poche, machinalement, les photos... <...> Un instant, mes pensées m'ont emporté loin de ce lagon, à l'autre bout du monde, dans une station balnéaire de la Russie du Sud où la photo avait été prise, il y a longtemps. Une petite fille rentre de la plage, au crépuscule, avec sa mère. Elle pleure pour rien, parce qu'elle aurait voulu continuer de jouer. Elle s'éloigne. Elle a tourné le coin de la rue, et nos vies ne sont-elles pas aussi rapides à se dissiper dans le soir que ce chagrin d'enfant ?»<sup>1</sup> [8, p. 77].

---

<sup>1</sup> Я машинально вынул из кармана фотографии... <...> На мгновение мысли унесли меня далеко от лагуны, на другой конец света, в курортный городок на юге России, где была сделана эта фотография, так бесконечно давно. Маленькая девочка вместе с матерью возвращается в сумерках с пляжа. Она плачет, в общем-то, без причины, ей просто хотелось еще поиграть. Она уходит все дальше. Вот она уже завернула за угол... И наши жизни, не рассеиваются ли они в вечерних сумерках так же стремительно, как детская обида? (пер. М. Зониной).

В приведенном отрывке ясно прослеживается актуализация проблемы Другого, воплощенная в невозможности «расшифровать» человека или предмет без прямого эмоционального контакта с ним. Описываемые пейзажи и люди предстают перед читателем не только как объекты, но в первую очередь как чувствующие, живые образы, замкнутые каждый в себе. Фотографии, призванные отражать истинность мира, сильнее запутывают героя, поскольку они содержат только отпечаток реальности, отстраняясь от любой интерпретации. Парадоксальным образом способ создания художественного мира, выбранный П. Модiano, подтверждает уже сказанное А. Роб-Грийе о непознаваемости вещей, однако «Улица темных лавок» далека от шозизма. Возможно, в этот момент роману и удастся преодолеть тот кризис жанрового письма, с которым столкнулись новороманисты. Проблема исследования смысловой динамики жанровых кодов и зон их пересечения у П. Модiano решается не через устранение формальных признаков, а через нарративные стратегии классической флюберовской романной формы, используемые в непривычном жанровом контексте.

Итак, если первым этапом трансформации детективного романа было разрушение его формы и кода, дальше предпринимается попытка соединить противоречащие друг другу элементы, то есть типичную для жанра сюжетно-структурную модель и не соответствующее ей экзистенциально-философское иррациональное мировосприятие. Полученное в результате этих экспериментов смысловое смещение, при котором заявленная форма детективного романа не совпадает со смысловым дополнением текста, становится объектом дальнейших постструктуралистских штудий. Так, углубление зазора между нагромождением элементов жанрового кода и сюжетом создает в последующем Юлия Кристева в романе «Смерть в Византии» (*Meurtre à Byzance*, 2004). Сюжет «Смерти в Византии» развивается вокруг фигуры принцессы Анны Комниной и ее «Алексиады». Книга Анны приобретает сакральное значение для действующих лиц – это единственная улика, которая может помочь распутать убийство. Парадокс обнаруживается в тот момент, когда становится понятно, что все персонажи воспринимают текст «Алексиады» по-своему, меняя его значение в зависимости от контекстов, которые мешают им понять очевидное – книга и серийные убийства совершенно не связаны между собой.

У Ю. Кристевой расследованием серийных убийств занимаются три персонажа, каждый из которых сконструирован из клише детективных поджанров (историографический, женский, конспирологический, философский детектив, полицейское расследование, триллер), что заставляет сюжетные линии выглядеть недостоверно, поскольку при общей предска-

зуюмости сюжеты начинают противоречить друг другу. Например, параллельное включение в текст клише из различных поджанров детектива выглядит абсурдно, поскольку каждый из них по своей природе аннулирует остальные. Сюжет оказывается невозможно воспринимать всерьез, и фокус внимания читателя переключается на то, как и зачем сконструирован текст, остается ли он детективом, если детективные элементы подвергаются критике и мутациям внутри самой структуры романа, благодаря объединению несовместимого: «Moi, Stéphanie Delacour, j'écris ce polar métaphysique ou psychologique, je ne sais, avec mon indiscernable humour vous en conviendriez, et voilà que j'hésite : vais-je suivre la trame d'une enquête sur les sectes ou me plonger dans les états d'âme sinistrés, mon royaume préféré?»<sup>1</sup> [9, p. 110]. При этом псевдоисторический и конспирологический поджанры детектива представлены в сюжетных ветках двух главных героев (Крест-Джонс и Стефани). Причем Крест-Джонс, тоскующий по утраченной Византии, явно выступает в роли «проигравшего» интерпретатора, действия которого не помогают собрать из фактов цельную картину, а, напротив, вносят только больше хаоса в повествование, пока не приводят к новым преступлениям. Стефани – воплощение идеального интерпретатора, обладающего огромным интеллектуальным багажом и возможностью вести несколько исследований в разных областях по одной и той же теме одновременно, потому ей и удастся раскрыть дело.

Детективный роман, преодолевающий кризис знака через массивное нагромождение противоположных значений, окончательно утверждает превосходство читательской интерпретации над художественным текстом. Смена представлений о художественной форме и ее восприятии постепенно формируется на протяжении всей второй половины XX века, но полностью трансформируется именно с переходом рубежа веков. Тем не менее окончательного устранения автора из текста так и не происходит, поскольку его место теперь занимают различные способы наррации, прямо или скрыто подрывающие структуру детективного романа и его жанровый код. Именно эта особенность нарративизации дает название последнему из рассматриваемых романов – «Седьмая функция языка» (*La Septième Fonction du langage*, 2015). В романе Лорана Бине под «сечь-

---

<sup>1</sup> Я, Стефани Делакур, пишу этот то ли метафизический, то ли психологический детектив, причем делаю это с присущим мне едва уловимым юмором (а вы не заметили?), и вот передо мною встал выбор: продолжать описывать события, сопровождающие расследование в связи с деятельностью сект, или уйти с головой в глубины душевных состояний и переживаний – мое излюбленное царство? (пер. Т. Чугуновой).

мой функцией» подразумевается специфический способ убеждения при помощи языка. Утверждение может не обладать смыслом, или же смысл сказанного может быть неочевиден без нужного контекста, однако, когда контекст приобретен постфактум, значение даже бессвязных, как изначально казалось, вещей выходит на первый план: «De nombreux sémiologues ont depuis essayé de fournir des définitions à la fois plus claires et plus détaillées, mais ils se sont contredits les uns les autres (parfois sans s'en rendre compte eux-mêmes), ont tout embrouillé et n'ont finalement réussi qu'à allonger (et encore, à peine) la liste des systèmes de signes échappant à la langue...»<sup>1</sup> [10, p. 6].

Решение, предложенное Л. Бине для преодоления новой проблемы, которую несет жанровая трансформация, а именно, невозможность объяснить вещь-улику через совокупность ее трактовок в различных контекстах, заключается в авторской интенции говорить (или молчать) об этой вещи. Парадокс «Седьмой функции...» состоит также в том, что некоторые эпизоды-«улики», играющие ключевую роль в сюжете, невозможно опознать, пока они не распознаны читателем как актуальные для разгадывания и интерпретирования. Если же подходящий контекст при передаче информации в тексте отсутствует, распознать некий элемент как ключевой становится практически невозможно, потому что его «заглушают» другие, более понятные и легко поддающиеся расшифровке знаки. Роль автора, таким образом, актуализируется заново, но уже не в качестве повествователя или шифровальщика, а с позиции «дизайнера» художественного текста. Последовательность излагаемых фактов в таком случае может срабатывать как расшифровка, если подчеркнуть их актуальность, или, напротив, полностью зашифровать, оставив при этом на виду, но отвлекая читательское внимание более «понятными» загадками. Автор в таком тексте не проявляет себя больше ни в чем, кроме намеков-ключей, и решать, какие из них более важны для сюжета, читателю приходится самостоятельно. В целом, игра с контекстом в «Седьмой функции языка» затрагивает еще один важный вопрос, касающийся современной жанровой трансформации. Это намеренное усложнение романной формы и использование приемов, размывающих рамки жанра, при сохранении простого сюжета. Ю. Кристева предлагает наполнять развлекательный сюжет максимумом смыслов и таким способом усложнять структуру, но тогда в угоду воспроизводимости кода страдает читабель-

---

<sup>1</sup> Многие семиологи с тех пор попытались предложить более прозрачные и при этом более подробные определения, но начали противоречить друг другу (порой сами того не осознавая), все запутали и в итоге лишь расширили (да и то незначительно) свод знаковых систем, не относящихся к языку... (пер. А. Захаревич).

ность. Затрагивается и проблема увлекательности текста, поскольку сюжет, состоящий из клише, известен (или понятен) читателю заранее, и реципиенту остается только выстраивать связи между элементами структуры текста и наполнять их собственным смыслом. Для детективного нарратива важно сохранять элемент тайны хотя бы на одном из уровней прочтения, иначе нарушается жанровая конвенция. Пытаясь решить проблему увлекательности, ключевого для массовых жанров понятия, Л. Бине конструирует другой тип интеллектуального детектива, который насыщает тайной все уровни текста: сюжетный (расследование убийства), интертекстуальный (отгадывание отсылок) и структурный (метарефлексия над текстом). То есть степень разгадывания по-прежнему зависит от желания читателя интерпретировать текст, но удовольствие от чтения при этом связано не с погружением в запутанный сюжет, а с комедийным фарсом, очевидным при наличии у интерпретатора дополнительного контекста. «Седьмая функция языка» зашифрована от обратного: сюжет частично соответствует структуре отстр�сюжетного детектива, частично приобретает черты философского романа, так как выстроен вокруг проблемы интерпретации знака, тогда как уровень интеллектуальной игры с отсылками вторичен и служит лишь для развлечения.

Эксперимент Л. Бине подтверждает возможность переосмысления игры с читателем и как раз демонстрирует, что отсылки сами по себе больше не являются признаком сложного для восприятия и интерпретации текста. Штампы и коды, сначала распадаясь, а потом воссоздавая и переписывая сами себя, настолько прочно входят в массовую культуру, что становятся ее частью, причем реализуются в тексте на разных уровнях интертекста – через цитацию, известный характерный образ, пародирование привычных для расследования диалогов и сцен или просто их упоминание. Тем не менее если изначально отсылка воспринималась как вариант интеллектуальной игры с читателем и требовала знания дополнительной информации, которая давала ключ к интерпретации сюжета и более детальному прочтению, то сейчас знание дополнительной информации не помогает интерпретации, а по большей части провоцирует у читающего удовлетворение из-за узнавания знакомых образов. Именно этот поворот в использовании и восприятии отсылок позволяет Л. Бине создать текст, в котором дополнительная информация не дает ключ к прочтению детективного сюжета, а лишь становится дополнительным когнитивно-юмористическим контекстом, который не релевантен для сюжета, поскольку знание (или незнание) зашифрованных в романе персонажей и персоналий на прочтение не влияет.



Деконструкция жанрового кода, в данном случае детективного, от неоавангарда к постмодернизму происходит с помощью одинакового инструментария – через выделение характерных особенностей в структуре романа и их дискредитацию. Специфика структуралистского и постструктуралистского подходов к жанру заключается в устранении характерного для детектива приема и намеренной демонстрации созданной пустоты в структуре текста (обнажение структуры) или, напротив, нагромождения наибольшего количества приемов (усложнение структуры). Оппозиция «устранение – нагромождение» реализуется в романе в первую очередь на уровне нарратива, но также затрагивает художественное пространство и сюжетно-композиционные особенности. Задачей устранимого или избыточного приема становится фокусировка внимания читателя на несоответствии заданного жанра и способа его реализации, затрагивающего только поверхностный стилистический уровень текста, но не саму структуру романа. Итогом успешного прочтения становится переизобретение жанра, утратившего формальные признаки, но сохранившегося в восприятии и контекстах. Дополнительно можно отметить, что хронологически постструктурализм возникает как «работа над ошибками» в структуралистском методе: бесконечная трактовка «пустого знака» разрушала вертикальную иерархическую структуру классического текста, но не предлагала новых вариантов реактуализации повествования. Постструктуралистская горизонтальная структура дает читателю возможность подбора наиболее жизнеспособных и адаптируемых элементов для создания собственного (в данном случае – детективного) романа. Подводя итог, можно сказать, что авторские игровые стратегии используются в основном для преодоления границ жанровой природы детектива и по большей части связаны с разрушением или изменением существующего детективного кода. По мере того, как все характерные для классического детективного повествования коды трансформируются, на смену обязательной загадке или тайне, вокруг которой разворачивается повествование, приходит сначала загадка нерешаемая (у А. Роб-Грийе, П. Модiano), а затем фиктивная (Ю. Кривева) или не меняющая ничего независимо от того, будет она разгаданной или нет (Л. Бине). Это означает, что код загадки может даже отсутствовать в тексте напрямую и существовать только как один из вариантов прочтения романа. Современная жанровая литература, таким образом, стремится к избавлению от формульности – во многом детективный роман определяется так потому, что читатель сам придает ему необходимый контекст.

## ЛИТЕРАТУРА

1. *Тамарченко, Н. Д.* Теория литературных жанров / Н. Д. Тамарченко. – М. : Издат. центр «Академия», 2011. – 256 с.
2. *Cawelty, J. G.* Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / J. G. Cawelty. – Chicago : Chicago Press, 1976. – 344 p.
3. *Киреева, Н. В.* Постмодернистская литература США : особенности жанровой поэтики / Н. В. Киреева. – Благовещенск : Изд-во БГПУ, 2013. – 384 с.
4. *Филюшкина, С. Н.* Детектив и проблема культурной памяти: атаки новаций и упрямство жанра / С. Н. Филюшкина. – Воронеж : Наука–Юнипресс, 2012. – 82 с.
5. *Барт, Р.* Текстовый анализ одной новеллы Эдгара По / Р. Барт // Избранные работы: Семиотика: Поэтика. – М., 1989. – С. 424–462.
6. *Robbe-Grillet, A.* Projet pour une révolution à New York / A. Robbe-Grillet. – Paris : Les Éditions de Minuit, 2013. – 216 p.
7. *Kafalenos, E.* Robbe-Grillet's Projet pour une révolution à New York: Hegelian Dialectics as Generator of Revolution / E. Kafalenos // The International Fiction Review. – N. Y., 1983. – Iss. 10, № 1. – P. 37–40.
8. *Modiano, P.* Rue des boutiques obscures / P. Modiano. – Paris : Gallimard, 1982. – 256 p.
9. *Kristeva, J.* Meurtre à Byzance / J. Kristeva. – Paris : Fayard, 2004. – 370 p.
10. *Binet, L.* La Septième Fonction du langage / L. Binet. – Paris : Grasset, 2015. – 496 p.

*Поступила в редакцию 22.03.2024*