

Н. Ш. Проблемою суб'єктивності процесу рецепції та інтерпретації детективу зацікавилася *Морєва Тамара Юрійвна*. Послухаємо, до яких висновків вона дійшла.

Тамара Юрійвна Морєва. Множественность точек зрения на преступление как стратегия автора детектива в его игре с читателем. «Точка зрения» — это одна из ключевых категорий нарратологии, понимаемых как «образуемый внешними и внутренними факторами узел условий, влияющих на восприятие и передачу событий» [6, с. 121]. И, как нам представляется, она является той категорией, которая находится на пересечении таких методик современного анализа литературного произведения, как нарратология и рецептивная эстетика. Безусловно,

любое произведение может быть изучено в аспекте связи «автор — читатель», однако есть жанры, которые в наибольшей степени ориентированы на «управление» писателем своим реципиентом с помощью включения в произведение нескольких субъективных точек зрения участников событий на происходящее. Один из таких жанров — детектив. Игра, которую ведет автор с читателем в детективном произведении, направлена на то, чтобы «запутать» его, направить его по ложному следу, усложнив и тем самым сделав еще более интересным путь к открытию истины. «Последовательность кадров фокализации, манифестирующая некоторую точку зрения, или, скорее, конфигурацию точек зрения, представленных в тексте, — пишет в связи с этим В. И. Тюпа, — неотъемлемый и чрезвычайно важный аспект нарративизации высказывания» [4, с. 50]. И далее исследователь поясняет, в чем заключается коммуникативная природа фокализации. «Отбор деталей и ракурсов их видения повествователем направляет и определяет воззрение на них читателя или слушателя. При этом повествующий волен называть в тексте далеко не все то, или даже вовсе не то, что он видит в повествуемом им мире. Ложные показания свидетеля — простейший пример наррации, проистекающей из подлинного кругозора говорящего, но направленной на приведение слушающего к превратной точке зрения» [4, с. 51]. Зачастую подобная стратегия автора детектива наблюдается уже на формальном уровне, когда он включает в произведение несколько различных точек зрения на преступление и того, кто его совершил. С одной стороны, это обусловлено тем, что никто из персонажей не может обладать информацией во всей ее полноте, ему известна лишь часть истины. А, с другой — тем, что у каждого свое видение даже той части истины, которая ему дана. Вспомним, к примеру, хотя бы «Лунный камень» Уилки Коллинза. Этот роман, безусловно, не является детективом в «чистом» виде. Традиционно произведения этого английского писателя относят к жанру сенсационного романа. Но, как известно, между детективным и сенсационным романами существует тесная связь. Во-первых, в каждом из этих жанров «преступление представлено как процесс». Среди ключевых сюжетных мотивов, на которые обращает внимание А. И. Хотинская в подробном анализе поэтики сенсационного романа, те, что присущи и детективному жанру. Это «тайна в прошлом», «смена идентичности», «сознательная игра

документами», «шантаж и вымогательство как концентрация преступной криминальной энергии и способ психологического террора» и т. д. [5, с. 150]. В романе У. Коллинза история Лунного камня передана разными ее участниками «поочередно», «насколько простирается наша личная осведомленность», как замечает один из них, мистер Фрэнклин Блэк. И если в первой части романа У. Коллинза все события передаются через призму восприятия и истолкования их дворецким Габриэлем Беттереджем, находящим ключ к объяснению любого действия в «Робинзоне Крузо» Д. Дефо, то, начиная со второй части, к изложению истории камня привлекаются гости, бывшие в доме во время его исчезновения, стряпчий, не догадывающийся о своем преступлении герой-похититель, сыщик и многие другие.

Или другой пример — рассказ Акутагавы Рюноске «В чаше». В нем сначала картина убийства открывается читателю через рассказы о том, что они увидели, дровосека, странствующего монаха, стражника и старухи. В каждом из них передано индивидуальное восприятие и толкование того, чему они стали свидетелями. Дровосек, в первую очередь, останавливается на подробном описании местности, где произошло преступление: видов деревьев, цвета листьев бамбука, сильной истоптанности травы, овода, сидящего на теле убитого человека. Монах, кроме перечисления примет одежды встретившихся ему женщины, сидевшей на лошади, и сопровождавшего ее мужчины, завершает свою речь философским выводом о быстротечности существования («...человеческая жизнь исчезает вмиг, что росинка, что молния») [1, с. 426]. Стражник подробно описывает одежду и оружие преступника, извиняется за то, что вмешивается, но считает необходимым настаивать на расследовании, куда делась женщина. Итак, картина убийства, открывающаяся читателю, складывается, как мозаика, из различных кусочков. Но все равно мало приближает его к открытию истинных обстоятельств случившегося. Но и позже, когда приводятся точки зрения непосредственных участников случившейся трагедии, многое ему (реципиенту) приходится домысливать самостоятельно. Причина — в субъективности процесса рецепции и интерпретации одного и того же события. Из признания Тадзёмару следует, что он убил мужчину в честном поединке. Оба сражались за право обладания женщиной. Из рассказа женщины — что это она убила своего мужа из-за того, что он посмотрел на нее с презрением.

Что же касается самого убитого, то устами прорицательницы его дух признается в том, что никакого убийства не было, и он сам решил расстаться с жизнью после того, как его жена стала молить разбойника покончить с ним. Итак, у каждого своя правда и своя интерпретация событий. Причем, и разбойник, и жена погибшего, и сам убитый, каждый раз по-своему, говорят, что заботились о своей чести.

Анализируя коммуникативную функцию включения в произведение детективного жанра множества точек зрения, мы остановимся более подробно на повести японского писателя XX века Эдогавы Рампо «Плод граната» (1934). Значимость интерпретации этого произведения с точки зрения методики нарратологического анализа обусловлена не только его принадлежностью к детективному жанру, основоположником которого в японской литературе считается его автор. Комментируя столь позднее формирование детективной литературы в Японии, Г. Б. Дуткина пишет: «Ученые были склонны объяснять это прискорбное обстоятельство отсутствием должной научно-технической базы (что, кстати, в полной мере относится и к научно-фантастической литературе), общей социальной неразвитостью Японии начала XX века, различиями в менталитете японцев и европейцев, бюрократичностью государственного аппарата, а также традиционной регламентированностью и ориентацией среднего японца на социальную группу — последнее почти исключало возможность инициативы частного расследования, составляющего стержень детективной литературы...» [2, с. 7]. Первым произведением этого жанра в японской литературе стал рассказ Э. Рампо. Однако значимость анализа системы точек зрения в его произведениях обусловлена в еще большей степени тем направлением в детективной литературе, к которому они принадлежат. «Известно, — пишет Г. Б. Дуткина, — что детективы делятся на научные и интуитивные. Первые раскрывают совершенное преступление позитивными средствами исследования материальных улик (в Европе это направление представлено романами О. Фримена, Ф. У. Крофтса), вторые основываются на догадке и интуитивном проникновении в психологию преступника (Агата Кристи, Г. К. Честертон, Э. К. Бентли и др.), Рампо — одержимый приверженец интуитивного метода...» [2, с. 10]. Именно этот факт и обусловил установку писателя на игру с читателем в процессе поиска разгадки преступления

путем включения разнообразных версий случившегося. В немалой степени это связано с выбором им мастеров детективного жанра, в диалог с которыми он вступил, создавая свои произведения. Это, во-первых, американский романтик Эдгар Алан По (известно, что иероглифы его псевдонима — настоящее имя писателя Таро Хираи — созвучны с именем Э. А. По), а также Артур Конан Дойл. Оба, и Э. А. По, и Конан Дойл, сосредоточили внимание на воссоздании процесса интеллектуальной работы сыщика, для которого анализ психического состояния преступника, а также реконструкция его действий становились путем к его разоблачению. При этом традиционной была система персонажей: гениальный сыщик, его помощник, банально мыслящий представитель официального следствия. Итак, опора на разные точки зрения заложена, в первую очередь, типом того детектива, традициям которого следовал Э. Рампо.

1. *Акутагава Р.* Малое собрание сочинений / Акутагава Рюноске; пер. с яп. Вардуля, В. Гривнина, Л. Лобачева и др. — СПб.: Азбука, 2010. — 736 с.

2. *Дуткина Г. Б.* Мистификация длиною в жизнь / Г. Б. Дуткина // Рампо Э. Демоны луны / Эдогава Рампо; сост. и общ. ред. Р. В. Грищенко. — СПб.: Кристалл, 2000. — С. 5—20.

3. *Рампо Э.* Демоны луны / Эдогава Рампо; сост. и общ. ред. Р. В. Грищенко. — СПб.: Кристалл, 2000. — 864 с.

4. *Тюпа В. И.* Нарратология как аналитика повествовательного дискурса («Архиерей» А. П. Чехова) / В. И. Тюпа. — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2001. — 58 с.

5. *Хотинская А. И.* Готические мотивы в английском сенсационном романе / А. И. Хотинская // Мир романтизма: материалы международной научной конференции «Мир романтизма» (XI Гуляевских чтений) (Тверь, 16—17 мая 2003 г.). — Тверь: Твер. гос. ун-т, 2003. — Вып. 8 (32). — С. 145—152.

6. *Шмид В.* Нарратология / В. Шмид. — М.: Языки славянской культуры, 2003. — 312 с.