

ФАБУЛЬНО-СЮЖЕТНІ ЗВ'ЯЗКИ В ДЕТЕКТИВІ (СЕМІОТИЧНИЙ АСПЕКТ)

Детектив, який є виразно сюжетним жанром, завжди цікавив теоретиків, навіть незважаючи на його приналежність до масової літератури. Вочевидь, причиною цього була легкість, з якою начебто можна проаналізувати його структуру, – особливо це стосується перших зразків цього жанру, зокрема, оповідань Е. По та А. Конан-Дойла. Їхні оповідання зазвичай повторювали одну й ту саму формулу, яка просто не могла не впасти у вічі. «Очевидність» цієї сюжетної схеми заохочувала до теоретизувань не тільки літературознавців, а й авторів кримінальних оповідань і романів. Зокрема, статті, присвячені особливостям детективу, є в Дж. Саймонса [9], Р. Чандлера [14], Г. К. Честертонна [15]. Дж. Д. Карр навіть вклав теоретизування з приводу одної з класичних детективних загадок, «зачиненої кімнати», у уста доктора Фелла – персонажа свого роману «Людина-привид» («The Hollow Man»); інший варіант назви – «Three Coffins») [3, 526–538].

Роздуми письменників вносять певну ясність у те, якою є структура детективу, але, разом із тим, мають поверхневий і фрагментарний характер. Власне, тому я й не розглядатиму цих розвідок у своєму дослідженні, а просто обмежусь їхньою констатацією. Цікавішими є дослідження теоретиків та істориків детективного жанру, які варто розглянути детальніше.

На думку В. Шкловського – одного з перших аналітиків детективного жанру – кожна новела про Шерлока Холмса складається з таких елементів:

«I. Очікування, розмова про попередні справи, аналіз.

II. Поява клієнта. Ділова частина оповідання.

III. Докази, які наведено в оповіданні. Найбільш важливими є другорядні дані, поставлені так, що читач їх не помічає. Там само подано матеріал для хибного розв'язку.

IV. Ватсон дає доказам неправильне тлумачення.

V. Виїзд на місце злочину, дуже часто ще не здійсненого, завдяки чому досягається дієвість оповіді і впровадження *роману зі злочинцями в роман із детективом*. Докази на місці.

VI. Офіційний детектив дає хибний розв'язок; якщо його немає, то хибний розв'язок дає газета, потерпілий або сам Шерлок Холмс.

VII. Інтервал заповнюється роздумами Ватсона, який не розуміє, в чому справа. Шерлок Холмс курить або займається музикою. Деколи він поєднує факти в групи, не даючи остаточного висновку.

VIII. Розв'язок, здебільшого, неочікуваний. Для розв'язку використовується дуже часто здійснювана спроба злочину.

IX. Аналіз фактів, який робить Шерлок Холмс» (курсив мій. – О. С. Варто звернути увагу на те, що Шкловський виокремлює «роман зі злочинцем» і «роман із детективом», – це згодиться нам трохи згодом) [16].

Важливо, що дослідник не вважає цю схему притаманною лише новелам про Шерлока Холмса. Він стверджує, що вона «не створена Конан-Дойлом, хоча ним і не вкрадена. Вона викликана самою сутністю» [16] детективного жанру. Далі Шкловський порівнює цю схему зі схемою новели Е. По «Золотий жук», маючи на меті показати їхню спільність:

«I. Експозиція: опис друга.

II. Випадкова знахідка документа. Друг звертає увагу на його зворот (звичайний для Шерлока Холмса прийом).

III. Незрозумілі вчинки друга, розказані темношкірим (Ватсон).

IV. Пошуки скарбу. Невдача завдяки помилці темношкірого (традиційний прийом затримки, порівняти з хибним розв'язком).

V. Знахідка скарбу.

VI. Розповідь друга з аналізом фактів» [16].

Запропонована Шкловським схема детективного сюжету – одна з найдетальніших. Більшість пізніших спроб розчленувати сюжет детективу на складові частини були значно простішими. Для прикладу можна навести модель А. Трошина:

«1. Сигнал таємниці.

2. Збирання фактів.

3. Версії.

4. Вибір і просування однієї версії.

5. Розкриття таємниці» [13].

Р. Фрімен у праці «Мистецтво детективного оповідання» («The Art of the Detective Story») запропонував ще простішу схему: 1) постановка проблеми (злочин); 2) розслідування; 3) вирішення; 4) докази, аналіз фактів [7, 27].

Доволі оригінальною була спроба Т. Кестхейї накласти на детективний сюжет модель, запропоновану В. Проппом для чарівної казки. На думку угорського літературознавця, «[д]етектив – це своєрідна нова форма чарівної казки: міська казка» [4, 144]. Детективний твір, пише він, має той самий набір дійових осіб, що й чарівна казка. Їх співвіднесено наступним чином: герой = приватний детектив; неспражний герой = професійний поліцейський; ворог = убивця; цар, царівна = клієнт; дарувальник = підозрювані; помічник = асистент детектива (або свідки) [4, 144–145]. Сюжети детективів, як і сюжети чарівних казок, «поділяються на задачу та розв'язання» [4, 144]. Щоправда, Кестхейї забуває про т. зв. відправника – ще одного обов'язкового персонажа проппівської схеми. Продовжуючи роздуми дослідника, можна припустити, що в детективі клієнт зазвичай поєднує в собі два «кола функцій»: царівни (царя) і відправника.

Головним недоліком перерахованих вище моделей, як видається, є відсутність розрізнення двох складових елементів, що обов'язково мають бути в кожній детективній історії: *фабули злочину* і *фабули розслідування* цього злочину (на можливість такого розмежування побіжно натякав В. Шкловський – див. курсив у цитованому вище тексті). Причиною цього недогляду могло бути традиційне уявлення про лінійність фабули та її одиничність. Розуміння фабули й сюжету як двох лінійних послідовностей подій, що відрізняються лише порядком розташування елементів, не дуже зручне для літературознавчого аналізу, тому має бути переглянута. Хоча ця тема доволі широка і, безперечно, потребує окремого дослідження, я спробую намітити деякі вузлові точки.

За класичним визначенням Б. Томашевського, «фабулою є сукупність мотивів у їхньому причинно-часовому зв'язку, сюжетом – сукупність тих самих мотивів у тій самій послідовності і тому зв'язку, в яких вони дані у творі» [12, 183]. Таким чином, у його баченні (яке можна вважати характерним для російських формалістів) і фабула, і сюжет постають у вигляді ланцюжків подій, що відрізняються тільки внутрішньою структурою, яка, однак, і в першому, і в другому випадках є лінійною. Таке розуміння фабули й сюжету найбільш поширене в сюжетології ХХ століття³³.

Хоча цей підхід має вже тривалу традицію, він містить одну помітну суперечність. Очевидно, що до наративного тексту з більш-менш складною структурою не може бути застосоване розуміння фабули як лінійної при тому, що два принципи її будови (причинно-наслідковий і хронологічний) мають бути збережені. У більшості наративних творів в один момент художнього часу відбувається кілька подій. Саме на таку ситуацію ми натрапляємо, наприклад, у повісті Конан-Дойла «Собака Баскервіль». Впродовж певного часу доктор Ватсон живе в маєтку Баскервіль у графстві Девоншир і пише Шерлоку Холмсу звіти про стан справ. Холмс же в той самий час знаходить собі пристанище в одній із печер неподалік від Баскервіль-холу й інкогніто слідкує звідти за маєтком. Для нас тут важливо не те, що детектив вдається до цього трюку, а те, що в один момент наративного часу два персонажі здійснюють мало пов'язані дії, які не є наслідком одна другої. Те, що робить Ватсон у Баскервіль-холі, ніяк не впливає на приїзд Холмса в Девоншир; приїзд Холмса в Девоншир попервах ніяким чином не впливає на дії Ватсона. Таким чином, можемо зробити висновок, що маємо справу з двома окремими фабульними нитками, які переплітаються тільки тоді, коли Ватсон довідується про перебування Холмса в Девонширі.

Цей приклад варто було навести тому, що присутність двох фабульних ланцюжків у ньому є очевидною. Ми знаємо те, що відбувалося з Ватсоном (з його звітів) і те, що сталося з Холмсом (із його короткої ретроспективної розповіді). Проте нехай не виникає враження, що присутність багатьох фабульних ниток є рідкісним явищем. Насправді в кожному наративі їх велика кількість: у той час, коли Холмс і Ватсон бесідує у вітальні, місіс Хадсон готує на кухні чай, а новий клієнт піднімається сходами до помешкання 221б. Інша справа, що далеко не всі з цих ліній є настільки часто повторюваними, що можуть розглядатися як елементи граматики детективного жанру.

Як правило, фабули складаються з багатьох подієвих ланцюжків, переплетених між собою

33 Пор. концепції С. Четмена [17], дослідників «групи μ» [8], Дж. Каллера [18], В. Кожина [5]. Варто, однак, відзначити також існування поглядів, суттєво відмінних від традиційного. Див., зокрема, праці Б. Єгорова, В. Зарецького та ін. [11], І. Сілантьєва [10]. Вони не збігаються з концепцією, запропонованою в цій статті, тому я на них не зупинятимусь.

різними способами, і мають сітчасту будову. Сюжет же, як і будь-яке повідомлення, висловлене за допомогою природної мови, має лінійну будову. В один момент наративного часу в сюжеті не може відбутися двох подій, адже неможливо одночасно розповісти про два випадки, якщо навіть вони й сталися одночасно. У фабулі ж одночасність двох подій цілком нормальна, оскільки фабула – не матеріальний, а ментальний конструкт, призначений для певних цілей. Цими цілями, на нашу думку, є розкодування наративного (сюжетного) рівня тексту. Різноманітні сюжетні фігури, такі як інверсія, еліпсис, повтор тощо, читач може зрозуміти тільки тоді, коли знає, яким є *правильний* порядок подій. Це знання, базоване на читаному тексті й елементарних принципах побудови фабули (хронологічність і причинно-наслідковість), дає читачеві змогу розкодувати сюжет. Відтак, фабулу доцільно вважати кодом (або ж «мовою» у значенні, притаманному для структурної лінгвістики), а сюжет – «повідомленням» (або ж «мовленням»). З іншого боку, можна стверджувати, що фабула є парадигмою художнього твору, тоді як сюжет – його синтагмою. У кожен момент наративного часу в фабулі трапляється кілька подій (це парадигма або, користуючись термінологією Р. Якобсона, «вісь селекції»), з яких автор вибирає ту, яку розмістить у сюжеті (тобто в синтагмі або «осі комбінації»).

Контраргументом проти такого погляду могло б бути зауваження, що код обов'язково має бути наперед заданим, а оскільки читач перед початком читання зазвичай не знає фабули, то вважати, що вона є кодом, неправильно. Проте таке розуміння коду, як показав Ю. Лотман, є лиш одним із можливих. Інший підхід полягає в тому, що «текст мислиться як відмежоване, замкнуте в собі скінченне утворення. [...] [К]од нам невідомий – його ще треба буде реконструювати, виходячи з даного нам тексту» [6, 424]. Варто наголосити, що це друге розуміння коду як продукту мислення, праці над текстом, ніяк не суперечить першому. Воно просто більш характерне для мистецьких текстів. Можна припустити, що саме неясність кодів часто й робить мистецтво мистецтвом. Фабула якраз і є яскравим прикладом кодів другого типу.

Повертаючись до особливостей фабульно-сюжетних відношень у детективному жанрі, варто наголосити на обов'язковій двофабульності детективу. Цими двома фабульними ланцюжками, з яких складається детектив, є фабула злочину й фабула розслідування. Така структура детективного твору вже була помічена деякими дослідниками. Зокрема, її зауважив Ц. Тодоров: «В основі класичного детективу (*whodunit*), – пише він, – лежить подвійність, саме ця подвійність допоможе нам зробити наш опис. Такий твір містить не одну, а дві історії: історію злочину та історію слідства. У найчистішому своєму вигляді ці історії не пересікаються. [...] Перша історія, тобто історія злочину, закінчується до того, як розпочинається друга. Що відбувається в другій? Там небагато дії. Персонажі другої історії, історії слідства, не діють, а вивчають» [19, 139]. Проте з цього зауваження Тодоров зробив, як видається, хибний висновок, що опозиція «історія злочину – історія слідства» відповідає формалістській опозиції «фабула – сюжет». На його думку, історія злочину – це те, що «було насправді» (фабула), а історія слідства – те, яким чином ми дізнаємося про першу історію (сюжет). Проте очевидно, що історія слідства теж якось відбувалася в фіктивній реальності твору і що про неї ми теж дізнаємося якимсь способом. Тобто і перша, і друга історії є фабулами – *дві фабули в одному творі*. Ці дві фабули формують парадигму детективного твору, а його синтагмою буде сюжет, який, безперечно, лише один.

Двофабульність детективного твору зауважила також російська дослідниця Я. Маркулан. «Вивчення великої кількості композиційних схем, – стверджувала вона, – підводить до висновку про двофабульну будову детективу. Те, що Мессак і Кайуа називають «зворотним способом оповіді» насправді є присутністю в одній розповіді двох фабульних історій, кожна з яких має свою композицію, свій зміст і навіть свій комплект героїв (винятком є вбивця, який присутній в обох історіях)» [7, 31]. Щоправда, авторка обмежується констатацією цієї двофабульності й не продовжує аналіз. Тому розглянемо структуру цих двох фабул, а також спосіб типового структурування детективного сюжету – очевидно, що він має давати якісь художні переваги, створювати певний риторичний ефект.

Структура двох фабульних ланцюжків детективу має наступний вигляд:

1) *історія злочину*: у злочинця з'являється мотив для злочину (М) → він готується до злочину (Г) → здійснює злочин (З) → ховає інформацію про злочин, хоча деякі сліди все ж лишаються (С) → приховує власну особу (ПО).

2) *історія слідства*: життя детектива до того, як він дізнається про злочин (ДЗ) → зауваження слідів злочину (зазвичай цими слідами є факт зникнення людини, труп, відбитки пальців тощо) (С) → розслідування (форми якого можуть дуже сильно варіюватися, тому я не розкладатиму його на дрібніші події) (Р).

Структура фабули детективного твору матиме такий вигляд:

Р
/
М → Г → З → С → ПО
/
ДЗ

Фабульні ланцюжки поєднано за допомогою спільної події: злочинець ненавмисно залишає після себе певні сліди, які знаходить клієнт детектива або поліція (рідше – сам детектив).

Сюжет детективного твору має наступний вигляд:

ДЗ → С → Р → М → Г → З → ПО

Тобто в детективному творі події викладаються не так, як воно мало б бути згідно з хронологічним принципом: мотив → злочин → розслідування. Все відбувається навпаки: спершу розповідається про детектива, потім – про те, як він дізнався про залишені сліди, як проводив слідство, і, врешті-решт, яким чином, ким і чому було здійснено злочин. Отже, про початок (історія вбивства) нам повідомляють аж у кінці – зазвичай це оформлено у вигляді розповіді детектива на останніх сторінках твору (можуть бути, звичайно, й інші способи – наприклад, у романі А. Крісті «Десять негрят» поліція знаходить у викинутій морем пляшці послання від убивці, де він детально розповідає про те, як скоїв свій злочин).

Такий спосіб розташування подій, очевидно, варто назвати риторичним терміном «інверсія». Яка ж роль фабули в цьому сюжеті, влаштованому з використанням інверсії? За допомогою фабули (тобто завдяки знанню про два її основні закони: хронологічний і причинний) читач може поміняти ці події місцями, поставити їх у правильному хронологічно-причинному зв'язку. Інверсія ж, безперечно, є риторичним прийомом, який надає детективному тексту художності; вона є відхиленням від норми, яке примушує читача здійснювати операцію впорядкування тексту, повернення його до правильного, фабульного, зразка.

Крім інверсії детективний сюжет містить також інші засоби досягнення поетичного ефекту. Одним із них є *інтрига*. А. Греймас визначав інтригу як «взаємне розведення функцій, тобто їхнє віддалення від семних змістів» [2, 298] – інакше кажучи, як віднесення в різні кінці твору таких пар, як «недостача» і «ліквідація недостачі» (Греймас показує дію цього принципу на прикладі чарівної казки). У традиційному детективі цієї схеми дотримано ідеально: про вбивство (яке, фактично, можна назвати недостачею інформації про вбивство) розказано на перших сторінках, а про те, хто був убивцею (це інформація, якої бракувало) – на останніх.

Отже, для того, щоб створити інтригу, потрібно якимсь чином збільшити відстань між завданням і його вирішенням. Проте як це зробити? Один зі способів нагнітати інтригу можна виокремити, скориставшись теорією «оповідних можливостей» К. Бремона. На думку цього дослідника, основною одиницею оповіді є функція (тут він солідарний із В. Проппом). Щоб сформувати оповідь, функції потрібно згрупувати в «елементарну послідовність», яка «відповідає трьом фазам, обов'язковим для всієї дії [курсив К. Бремона – О. С.]:

- а) функція, яка відкриває можливість дії у формі певного вчинку чи передбачуваної події;
- б) функція, яка реалізує цю можливість у формі події чи вчинку;
- в) функція, яка завершує дію у формі досягнутого результату» [1, 109].

Кожна група функцій може бути реалізована або нереалізована – залежно від того, чи будуть якісь перешкоди для здійснення серединного елемента цієї тріади. Такі елементарні послідовності можуть об'єднуватися в складні послідовності, які утворюють різні конфігурації.

Очевидно, що функція не може бути одночасно і реалізованою, і нереалізованою, проте реалізована функція може на певному етапі видаватися нереалізованою, і навпаки. Сюжетне втілення елементарної послідовності матиме такий вигляд:

відкриття можливості дії → удавана реалізація дії → нереалізація дії → результат;
або ж:

відкриття можливості дії → удавана нереалізація дії → реалізація дії → результат.

Проілюструємо цю схему прикладом із творів того ж таки Конан-Дойла. У новелі «Шерлок Холмс при смерті» протягом усього твору читач думає, що детектив справді помирає, а в кінці довідується, що Холмс лише вдавав хворого, щоб заманити злочинця до свого «смертного ложа». Як бачимо, тут відкривається можливість смерті Холмса, яка протягом всього твору здається майже реалізованою, але наприкінці все-таки не здійснюється. Цей прийом був потрібен письменнику, щоб затримати відповідь на питання, помре персонаж чи ні, і таким чином створити інтригу. Подібних прикладів у детективах дуже багато. Власне, кожен твір цього жанру містить структуру інтриги: спершу – складна загадка, яку начебто неможливо розв'язати, а потім – вирішення її детективом.

У цьому дослідженні було здійснено спробу застосувати семиотичний підхід до проблеми фабули і сюжету в детективному творі. Зокрема, було запропоновано розглядати фабулу не у вигляді лінійної послідовності подій, а в формі переплетення багатьох подієвих ланцюжків. Таку конструкцію доцільно вважати кодом, що його конструює читач на основі сюжету. Сюжет же можемо розглядати як повідомлення, формоване автором на основі фабульного коду. Характерною рисою фабули детективу є наявність у ній двох подієвих ланцюжків: історії злочину та історії його розслідування. Обов'язковими ж рисами сюжету детективного твору є присутність у ньому специфічних наративних фігур – інверсії та інтриги.

Тема сюжетно-фабульних відношень у детективі заслуговує, звичайно, детальнішого вивчення. Одним із можливих шляхів його поглиблення може бути дослідження не тільки інверсії та інтриги, а й інших риторичних прийомів, типових для детективного жанру, що дасть змогу чіткіше окреслити межі цього різновиду літератури, відмежувати його від суміжних жанрів: авантюрного роману, «роману таємниць» XIX століття, «чорного» роману тощо.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бремон К.* Логика повествовательных возможностей / К. Бремон // Искусствоведение: Методы точных наук и семиотики / Сост. и ред. Ю. Лотмана, В. Петрова. Изд. 3-е. – М. : Издательство ЛКИ, 2008 – С. 108–135.
2. *Греймас А.* В поисках трансформационных моделей / А. Греймас // Греймас А. Структурная семантика: поиск метода; [пер. с франц. Л. Зиминной]. – М. : Академический Проект, 2004. – С. 278–319.
3. *Карр Дж. Д.* Человек-призрак [пер. с англ. С. Мининой] / Дж. Д. Карр // Карр Дж. Д. Человек-призрак. – М. : АСТ, 1992. – С. 403–575.
4. *Кестхейи Т.* Анатомия детектива: Следствие по делу о детективе [пер. Е. Тумаркиной] / Т. Кестхейи. – Будапешт : Корвина, 1989. – 262 с.
5. *Кожин В.* Сюжет, фабула, композиция / В. Кожин // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры литературы. – М. : Наука, 1964. – С. 408–485.
6. *Лотман Ю.* Текст в тексте / Ю. Лотман // Лотман Ю. Об искусстве. – СПб : Искусство-СПБ, 2005. – С. 423–436.
7. *Маркулан Я.* Зарубежный кинодетектив / Маркулан Я. – Л. : Искусство, 1975. – 168 с.
8. *Общая риторика* [Дюбуа Ж., Эделин Ф., Клиненберг Ж.-М., Мэнге Ф., Пир Ф., Тринон А.]; [пер. с фр.] / Общ. ред. и вступ. ст. А. Авеличева. – М. : Прогресс, 1986. – 392 с.
9. *Саймонс Дж.* Кто они такие и почему мы их читаем? (Фрагмент из книги «Кровавое убийство») / Дж. Саймонс // Как сделать детектив [пер. с англ.] / Послесловие Г. Анджапаридзе. – М. : Радуга, 1990. – С. 225–246.
10. *Силантьев И.* Фабула, сюжет и мотив в системе нарратива / И. Силантьев // Наративні виміри літератури: Матеріали міжнародної конференції з наратології. Тернопіль, Україна, 23–24 жовтня 2003 р. / Упор. І. Папуша // *Studia methodologica*. – Вип. 16. – Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. – С. 46–51.
11. *Сюжет и фабула* / [Егоров Б., Зарецкий В., Гушанская Е., Табориская Е., Штейнгольд А.] // Вопросы сюжетосложения: Сб. ст. – Рига, 1978. – Т. 5 – С. 11–21.
12. *Томашевский Б.* Теория литературы. Поэтика: Учеб. пособие / Б. Томашевский. – М. : Аспект Пресс, 1996. – 334 с.
13. *Трошин А.* Детектив: техника и материал [Электронный ресурс] – Режим доступа: <http://detective.gumer.info/txt/troshin.doc>.
14. *Чандлер Р.* Простое искусство убивать / Р. Чандлер // Чандлер Р. Полное собрание сочинений / в 8 тт. – М. : «Ренессанс» СП «ИВО-Сид», 1993. – Т. 2. – С. 373–376.
15. *Честертон Г. К.* Как пишется детективный рассказ [пер. с англ. А. Ливерганга] / Г. К. Честертон // Карр Дж. Д., Пирсон Х. и др. Артур Конан Дойл. Жизнь и творчество. – М. : Эксмо; СПб.: Terra Fantastica, 2003. – С. 467–473.
16. *Шкловский В.* Новелла тайн [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://rulit.org/read/636/>.
17. *Chatman S.* Story and Discourse: Narrative Structure in Fiction and Film / S. Chatman. – Ithaca; London, 1978. – 278 p.
18. *Culler J.* Fabula and Sjuzhnet in the Analysis of Narrative: Some American Discussions / J. Culler // *Narratology: an Introduction*. – London : Longman, 1996. – P. 93–102.