

Герменевтичні аспекти детективу та трилеру (на прикладі британської літературної традиції)

Колесник О. С.

Вступ

Окрім інших своїх соціальних функцій, мистецтво завжди слугувало інструментом пізнання та осмислення (а часто – і перетворення) світу. Ця властивість апріорно визнається за зразками елітарного мистецтва, особливо тими з них, що позиціонуються авторами та критиками в якості філософських, історіософських, культурософських художніх студій. Однак, не менший інтерес викликає імпліцитна філософська основа в творах жанрової літератури, де серйозні світоглядні підтексти можуть бути сховані за гаданою простотою фабули та стилю. Одними з жанрів, які мають безпосередні виходи на осмислення основ людського буття, є детектив та трилер. Тема філософських підтекстів детективу вже була піднята в українській науковій думці, зокрема, у праці Г. Крапівник¹, однак, культурологічний аспект герменевтичної проблематики цих жанрів заслуговує на окреме дослідження.

1. Іманентність герменевтичної проблематики в детективі та трилері

Поява власне трилеру як літературного жанру практично точно збігається з початком ХХ століття. Однак його корені є значно глибшими, оскільки як характерні сюжетні елементи, так і властиву йому загальну атмосферу саспенсу можна знайти в літературних пам'ятках стародавнього Сходу, в античних міфах та в деяких сюжетах Біблії, які в певному контексті можуть розглядатися в якості «прото-трилерів».

Трилер – один з небагатьох мистецьких жанрів, які отримали назву не від змісту (фантастичний, пригодницький, історичний тощо) чи формальних ознак

¹ Крапівник Г. О. Філософсько-антропологічні імплікації детективних практик : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.04 ; Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. - Харків, 2015. - 28 с.

твору, а від запланованого автором емоційного стану реципієнта, який передбачає приємне напруження, переживання емпатичного «спів-страху», та катарсис у розв'язці. Відоме Аристотелевське визначення катарсису через страх та співстраждання в даному випадку є цілком релевантним, хоча, звісно, в даному випадку йдеться про особливу, послаблену форму ляку, який скоріше «лоскоче нерви», ніж всерйоз змушує пережити чужу долю як свою. Слід зазначити, що на початку ХХ ст. для позначення певних типів масової літератури використовувалися також іронічні терміни “shocker” та “penny dreadful” (звернемо увагу, що ці визначення теж відсилають не до змісту твору, а саме до «приємно-наляканого» психологічного стану читачів). Вони також є попередниками трилеру, а заодно – роману жахів, містики та фантастики. Через свою низьку якість переважна більшість цих текстів швидко забулася. Однак, завважимо, що автори перших по-справжньому літературно якісних трилерів мали численних конкурентів, а отже, волею-неволею використовували деякі з наявних прийомів зацікавлення широкої публіки.

В широкому, «психологічному» сенсі, словом «трилер» можна позначити велику кількість творів, які водночас можуть відноситися і до інших жанрів, зокрема – психологічного, історичного, пригодницького, науково-фантастичного. Особливо тісними є зв'язки між трилером та кримінальним жанром, в який входять детектив, поліцейський та шпигунський роман тощо. По суті, в багатьох випадках той самий твір може бути охарактеризований і як кримінальний роман (за змістом) і як трилер (за настроєм).

На нашу думку, основна відмінність між детективом та трилером полягає у принципах побудови хронотопу, а саме – в фокусі на минулому чи майбутньому. Вся логіка класичного детективу націлена на пізнання минулого, на відтворення послідовності подій та їх причинно-наслідкових зв'язків. Його основне питання: «хто це зробив»? (звідси альтернативна англійська назва жанру детектива *whodunit*). Трилер переймається теперішнім та майбутнім, оскільки активне протистояння двох (як мінімум) сил має прийти до якомога більш ефектної розв'язки, причому жанровим кліше стало запобігання

катастрофи, коли на карту поставлені вже не долі окремих людей, а дещо значно масштабніше. В класичному детективі йдеться здебільшого лише про відновлення правди (і навіть Правди, в онтологічному сенсі, оскільки в традиційному детективі наявний більш чи менш сильний міфологічний та релігійний підтекст). Таке відновлення правди важливе саме по собі як реалізація принципу справедливості в соціумі та світі; до того ж знешкодження злочинця припиняє його «кар'єру». Однак, класичному детективу властива певна «камерність», в той час як в трилері герой нерідко має врятувати країну, або й світ. І справа не лише в масштабі дій: якщо в детективі йдеться про «них» - більш чи менш віддалену від читача уявну групу людей, то автор трилера намагається писати про «нас» - в ідеальному випадку під час читання (або перегляду фільму) уявний світ роману зливається з реальним світом реципієнта. Герой «рятує» наш світ.

Є ще один момент, пов'язаний з часом, який відрізняє «типовий детектив» від «типового трилера». В першому необхідність термінових дій не є абсолютною необхідністю; можливими є ситуації проведення дедуктивного розслідування через багато років і навіть століть після здійснення злочину. В другому, герої часто борються не лише з супротивниками, але й зі стрімко спливаючим часом. Герой детектива, в певному сенсі, знаходиться «ззовні» стосовно ситуації злочину, герой трилера – повністю занурений в неї.

З цим «зануренням» героя в події пов'язана ще одна характерна відмінність детективу та трилера – точка зору. В детективі, здебільшого, читач дивиться на світ очима слідчого (хоча оповідь від першої особи зустрічається не часто, оскільки вона зробила би сюжет занадто «прозорим» для реципієнта; хіба що це перша особа не самого сищика, а його менш прозорливого напарника). В трилері більш типовою є подача матеріалу з точки зору жертви злочину (в містичному трилері – навіть жертви вбивства, як то в «Милих кістках» Е. Сіболд), або ж злочинця, чи навіть жертви-злочинця. Такий акцент додає сюжету емоційної напруги – герой має врятуватися, виправдати своє ім'я, помститися, запобігти подальшим злочинам свого ворога.

І детектив і трилер мають безпосередні виходи на герменевтичну проблематику у найширшому сенсі слова, причому в них може бути представлена і методологічна герменевтика Шлеєрмахера та Дільтея (зрозуміти автора та зрозуміти твір), і онтологічне герменевтика Гайдеггера (зрозуміти таємницю Буття, яка стоїть за твором). А саме:

1. герменевтика як методологія може бути застосована до аналізу будь-якого тексту;
2. автор трилера (як і будь-який автор, який прагне до комерційного успіху) намагається зрозуміти психологію своєї цільової аудиторії, щоб запропонувати їй текст, який задовольняє її бажання, часто неусвідомлені. Роблячи це, автор більш чи менш послідовно застосовує герменевтичні принципи;
3. елементи герменевтики присутні в можливій художній інтерпретації «первинного» твору мистецтва – ілюстрації, інсценізації, екранізації літературного першоджерела;
4. детектив та трилер мають іманентну герменевтичну проблематику, оскільки їх автори та герої прагнуть зрозуміти складні питання психологічного, соціального, історичного, культурологічного характеру. Цей аспект і є основним предметом нашого дослідження.

Герменевтична проблематика якісного трилера є багатошаровою. Перший з цих взаємопов'язаних рівнів – самоусвідомлення протагоніста. Часто через фатальний збіг обставин, або ж злочинну інтригу герой є викинутим з нормального життя та стає вигнанцем («из-вергом»). Він втрачає все, що вважав не лише бажаним, але й необхідним, більш того – есенційним для самоідентифікації особи: спосіб життя, соціальний статус та зв'язки, інколи навіть ім'я та пам'ять. Однак при цьому зберігається дещо невідторжене. І ось тут відкривається широкий простір щодо художньої інтерпретації філософсько-психологічних ідей стосовно наявності глибинної «сутності» особистості, співвідношення природного та набутого, соціальних масок та Самості (в

юнгіанському сенсі слова). Межова ситуація може привести героя до глибшого розуміння власної особистості, а інколи – і до можливості її перестворення.

Так само типовою рисою трилеру є необхідність зрозуміти ворога. Один з найпопулярніших піджанрів зображує смертельну гру протагоніста з геніальним маніяком, щоб нейтралізувати якого, слід зрозуміти його вивернуту логіку – «зрозуміти його краще, ніж він розуміє себе сам», використовуючи термінологію Ф. Шлейєрмахера. Часто така гра вимагає від слідчого зануритися у власне травматичне минуле та вступити у боротьбу з «власними демонами». При цьому слідчий та злочинець можуть розглядатися як символічні «близнюки», які, проте, мають різну валентність, що відсилає нас до компаративно-міфологічної категорії близнюкових міфів. Ця ідея майже-містичного зв'язку була ясно виражена вже Г. К. Честертоном в «Секреті отця Брауна», де заголовний герой стверджує: «Бачите, це я вбив всіх цих людей ... Я ретельно продумав, як саме це можна було зробити, і в якому стані людина дійсно могла б таке зробити. І коли я повністю впевнився, що я сам почуваюся точно як вбивця, то звісно, я зрозумів, хто він»².

Наступний герменевтичний рівень, не обов'язковий для жанру, але нерідко присутній в трилері – це розуміння певного соціального, політичного та культурного контексту. Для героя володіння такою інформацією є необхідним для виживання. Для автора це спосіб передати читачу певний фактаж, або навіть філософську позицію. Наприклад, в «Левіафані» Б. Акуніна, розуміння героєм японської культури дозволяє йому правильно витлумачити та пояснити підозрілу поведінку японця, тим самим рятуючи того від звинувачення у вбивстві. Отже, звернення до художньої інтерпретації «прафеномена» японської цивілізації дає можливість автору, професійному сходознавцю, водночас побудувати нетривіальний сюжет, а також просвітити читача стосовно етичних настанов Далекого сходу.

Нарешті, деякі трилери мають найвищий, анагогічний інтерпретаційний рівень. В них світ в цілому постає текстом, який має бути розшифрований. Це

² Chesterton, G. K. The Secret of Father Brown. URL: <https://www.wikilivres.ca/wiki>

можна побачити в творах християнського платоніка Г. К. Честертон, як в циклі про отця Брауна, так і в наскрізно-символічному романі «Людина, яка була четвергом». Честертон усвідомлено конструює цей смисловий рівень – більш того, детективи цього автора є скоріше релігійними притчами в авантюрній оболонці, ніж навпаки.

У жанрі трилеру цей рівень добре виражений в романах Дж. Бакена. Крім того, незалежно від намірів автора, існує іманентна метафізика жанру. З точки зору міфопоетичного мислення, будь-яка несправедливість, а тим більше – злочин – це порушення світового порядку, яке може мати надзвичайно серйозні наслідки для всього світу. І навпаки, всезагальне нещастя має причиною прихований злочин, який має бути розкритий – згадаємо історію Едіпа. Д. Клугер, чия праця промовисто названа «Баскервільська містерія», ґрунтовно дослідив метафізичні підтексти детектива³. Ті самі принципи є релевантними і для дослідження трилеру.

2. Шекспірівський «прото-трилер»: система актанти та проблематика

Якщо ми використовуємо найширше, «психологічне» визначення трилеру, як твору, здатного завдяки своєму гострому конфлікту та емоційній напрузі викликати у реципієнта стан саспенсу, то воно охопить багато творів світової класики. Зокрема, це стосується творчості В. Шекспіра, що і є однією з запорок її незмінної актуальності. Чотири так звані Великі трагедії («Гамлет», «Отелло», «Король Лір», «Макбет») та деякі інші п'єси, впроваджують в обіг певний набір драматичних ролей. Їх взаємодія створює гнучку структуру, будь який варіант якої набудовує значну фабульну та емоційну напругу та веде до незабутньої кульмінації. З шекспірівських часів і дотепер цей набір актантів був задіяний в безлічі творів – в тому числі – трилерів.

1. Інтриган – головний негідник та рушійна сила фабули. Це кримінальний геній, спокусник та маніпулятор, який до того ж часто має особливий

³ Клугер Д. Баскервильская мистерия. История классического детектива. Москва: Текст, 2005. 189 с.

зв'язок (зокрема – кровну спорідненість) зі своєю жертвою, що робить його дії тим більш зрадливими. Його особисті якості варіюють від втілення зла (Яго) до трагічного героя (Макбет).

2. Фатальна жінка – дружина чи коханка інтригана, яка може бути або демонічною істотою, або ж жертвою долі (як то Гертруда в «Гамлеті»).
3. Знаряддя злочину – особа, яка здійснює злочин на користь інтригана. В найпростішому варіанті, це слуга, який виконує злочинний наказ. Однак, це може бути і шляхетна людина, чия зла пристрасть спровокована та викривлена маніпулятором (Отелло). В такому випадку цей персонаж може зрозуміти ситуацію та повернутися проти свого реального ворога. Зазначимо, що Інтриган, і Фатальна жінка і Знаряддя злочину в шекспірівській трагедії завжди гинуть у фіналі, причому для представників кожної з цих категорій залишається відкритою можливість покаєння та спокути.
4. Жертва – зрілий або старший чоловік, чий високий статус інтриган прагне узурпувати. Цей персонаж може залишатися сюжетно важливим навіть після смерті, як то Гамлет старший.
5. Героїня – молода жінка, «занадто добра для цього світу». В шекспірівських трагедіях вона гине завжди, але пізніші трилери мають тенденцію врятувати її та довести до хепі-енду.
6. Підставлений – молодий чоловік, звинувачений в злочині, або інакше знедолений Інтриганом. Зазвичай це саме він перемагає ворогів та відновлює справедливість. В пізніших трилерах його постать трансформувалася в «Третього» – героя-одинака між двома рівно несправедливими сторонами. В кінематографі образ «Третього» став ключовою прикметою мандрівного сюжету, який виявився в вестернах, самурайських та гангстерських фільмах.

Найбільш чітким прикладом шекспірівського прото-трилеру є так звана друга сюжетна лінія «Короля Ліра». Ситуація, в якій опиняється Едгар, є одним

з перших (і кращих) зразків теми «людина проти системи», де протагоніст змушений протистояти як злочинцям, так і представникам закону.

Вигнанець стикається не лише з конкретними практичним труднощами, але й з філософсько-психологічною проблематикою особистої та родової ідентичності. На його прикладі автор розкриває сутність таких дихотомій як «бути чи мати» і «бути та здаватися». З точки зору онтологічної герменевтики вся трагедія «Король Лір» (в дещо меншій мірі – взагалі всі шекспірівські трагедії) є інтелектуальним експериментом, який має з'ясувати сутність людської істоти. Герої проходять через послідовні «віднімання» – вони втрачають соціальний статус, родинні зв'язки, майно, одяг і навіть розум, в результаті чого стають зведеними до тієї онтологічного мінімуму, який вже не може бути відчуженим. Така своєрідна ейдетична редукція допомагає як персонажам, так і реципієнтам прийти до розуміння того, що саме є есенційною основою людини та людства.

В «Королі Лірі» Шекспір послідовно розкриває різні аспекти такої філософської категорії як Ніщо. Один з цих аспектів – екзистенційний: людина, яка стала «нічим» та «ніким» має шанс стати ким завгодно. Тема трансформації особистості, яка втрачає все, щоб почати життя з нуля, тісно пов'язана з темою відсутності або зміни імені. За останні 200 років популярна культура реміфологізувала відсутність імені та вживання псевдоніму, причому саме в жанрі трилеру цей мотив є чи не найбільш розповсюдженим та сюжетно вмотивованим. В значній кількості трилерів – від «Загадки пісків» Е. Чайлдерса (1903) до «Я – Пілігрим» Т. Хейза (2012) справжнє ім'я головного героя є таємницею, яка так і не розкривається. Надзвичайно міфо-логічно інтерпретується архетип зміни імені в «Ідентифікації Борна» Р. Ладлема, романі, в якому величезне місце займають такі теми як тяглість людської ідентичності, знаходження втраченої пам'яті, взаємодія плинного та незмінного. Тема амнезії в популярній культурі була затерта занадто частим та безталанним використанням, однак вона й досі не втратила свого сутнісного зв'язку з платонівським анамнезисом – пошуком втраченої домівки душі.

3. Психологічна та онтологічна герменевтика в романах Дж. Бакена

Виникнення трилера в жанровому сенсі слова безпосередньо пов'язано з британським неоромантизмом. Однією з «зовнішніх» причин його формування була «Велика гра» в колоніальній політиці, іншою – передчуття великого конфлікту в Європі, а отже, актуальним образом був розвідник/контррозвідник, оспіваний в шпигунському романі⁴. Але, незалежно від того, до якого жанру тяжіють ці перші зразки (кримінального, шпигунського, політичного), їх загальною рисою є тема зовнішності та сутності, яка в практичному аспекті виглядає як маскування та акторська гра, а в філософському – як двоїстість та незбагненність світу (ця тема була добре відома і в ХІХ ст., згадаємо хоча б «Мобі Діка» Г. Мелвілла, де, до того ж, виступає чи не найзнаменитіший герой без імені). В якомусь сенсі світ трилера – це кошмарний світ без орієнтирів, в якому герої або губляться назавжди, або конструюють власну систему правил. Все це помітно в такій класиці жанру як «Собака Баскервилів» А. Конан Дойла (1900), «Загадка пісків» Е. Чайлдерса (1901), «Кім» Р. Кіплінга (1901), «Людина яка була четвергом» Г. К. Честертон (1906), «Таємний агент» Дж. Конрада (1907).

Ця сама проблематика знаходить продовження – і чи не найчіткіше вираження – в дещо пізніших, написаних вже під час Першої світової війни і після неї, романах Дж. Бакена – політика та дипломата, який був одним з засновників жанру трилера у власному сенсі слова.

Одна з постійних тем його творів – загадкова амбівалентність світу в усіх його проявах. Добро та зло існують цілком об'єктивно, але в житті їх нерідко неможливо відрізнити, а найголовніше завжди залишається схованим під «покривом темряви» (назва одного з його романів). В своїх творах історичного жанру, зокрема «Відьомський ліс», Дж. Бакен виходить на тему складного

⁴ Норец М. В. Генезис жанра шпионского романа в английской литературе. Симферополь: Бизнес-информ, 2014. 364 с.

переплетення язичництва та християнства, в якому неможливо провести чітку межу праведного та гріховного (ця проблематика доволі близька до циклу «Христос і Антихрист» Д. Мережковського).

Так само як зовнішній світ, внутрішній світ людини також зображується двоїстим та сповненими таємницями. Інколи позасвідоме зображується як зрадливе, схильне бути поневоленим майже-нездоланною харизмою великого негідника. але в інших випадках сили підсвідомого можуть бути приборкані та використані.

Вся ця проблематика широко представлена в циклі шпигунських трилерів про Річарда Хені.

Перший та найпопулярніший з них, «39 ступеней» (1915). Чи не вперше з часів Шекспіра, тут розгортається ситуація, що згодом перетворилася на кліше: втікач, якого переслідує водночас і поліція і злочинці, та який при цьому має встигнути попередити сильний удар по оборонній безпеці своєї країни. Цей на перший погляд, простий текст насправді є багатозначним. З герменевтичної точки зору, особливу увагу привертають три моменти. Перший – це мотив закодованого «листа з того світу», який залишився від вбитого, і який має бути розшифрований його «спадкоємцем». Другий – послідовні трансформації протагоніста, який, ховаючись від своїх ворогів, здатний не лише зіграти обрану ним роль, але й «прожити» її, внутрішньо перетворившись на іншу людину. Третій – це необхідність зрозуміти ворога, щоб передбачити його дії. Варто додати, що цей ворог також є «перевертнем», здатним повністю розчинитися в респектабельному англійському суспільстві, або й перетілитися у високопоставлену особу. Щоб впізнати такого супер-шпигуна, який не робить помилок, треба не лише користуватися розумом, але й мати здатність до поза-розумного пізнання, до інсайту як безпосереднього вбачання сутності речей.

В «Зеленій мантиї» (1916), дуже тонко та багатоаспектно розкривається тема сутності та зовнішності, зокрема, виражена через мотив одягу. Вбрання різного кшталту стає інструментом перевтілення та зміни персоналії. Одяг також має власну значимість, зокрема – релігійну, оскільки винесена в назву роману зелена мантия (і той, хто її носить) є ісламською святинєю, за допомогою якої

можна підняти джихад. Тема перевтілення тут виходить на новий рівень, оскільки один з героїв роману, Сенді Арбатнот (його реальний прототип – Обрі Херберт), здатний не лише зливатися з місцевим населенням, але й перевтілюватися в харизматичну особистість з особливими здібностями і власними каналами психологічного впливу на представників іншої країни та релігії.

Враховуючи, що сам Бакен в час написання роману очолював британську шпигунську мережу на Близькому Сході, він, з одного боку, як ніхто знав правду про її роботу, а з іншого – не міг цю правду писати, оскільки вона проходила по категорії «цілком секретно». В передмові сам автор вказує на це, інтригуючи читача твердженням, що насправді все було ще дивовижніше.

Наступна книга серії, «Містер Стійкість» (1919) запроваджує ще одну тему. Тут шпигунська організація використовує в якості кодової книги «Похід паломника» Дж. Буньяна, причому цей опус постає водночас і ключем для тлумачення символічного змісту емпіричної реальності. Для героїв Бакена світ постає текстом, сповненим прихованих послань. Ідентифікуючись з персонажами Буньяна, вони намагаються в такий спосіб зрозуміти самих себе та осмислити свої випробування. В сучасній літературі такий само всеосяжний символізм світу-коду з чіткими релігійними підтекстами ми знаходимо в «Я – Пілігрим» Т. Хейза.

Ймовірно, найбільш герменевтично наповненим твором Дж. Бакена є «Три заручники» (1924). Цей надзвичайно складний роман заслуговує на окреме дослідження, зокрема, завдяки своєму прогностичному потенціалу по відношенню не лише до розвитку жанру, але й до реальних соціальних та політичних тенденцій ХХ століття (автор був одним з провідних політичних діячів своєї країни, отже як інформації, так і вміння цю інформацію осмислювати йому не бракувало). Один з його смислових рівнів – дослідження позасвідомого. Автор згадує З. Фрейда, але залишається незадоволеним його методом, і постулює існування альтернативних підходів роботи з психікою (зокрема східної

«великої магії» та староевропейської традиції, як то присвячених темі гіпнозу текстів середньовічного шотландського «чарівника» Майкла Скотта).

Бакен починає з відносно простих проблем – як згадати призабуті речі, або ж знайти зв'язок між, на перший погляд, неспорідненими предметами. Далі він підходить до питань ідентичності та самопізнання. Ще глибше знаходиться тема «панування духу над духом», де автор провіщає зростання «харизматичних» політичних лідерів в ХХ ст. та його катастрофічні результати. Тут ми знаходимо такі теми як конструювання іміджу, провокація та пропаганда, влада мас-медіа, злиття політики та міжнародних кримінальних структур, зростання націоналізму, використання релігії та ідеології з недоброю метою. В цілому, вимальовується пророча картина формування нових, нетрадиційних шляхів здійснення небувалих злочинів, яка, великою мірою, була реалізована протягом ХХ ст.

По-справжньому небезпечний ворог є чужинцем, який зміг втертися в середовище національної політичної еліти, використовуючи мімікрію. Однак, захисники суспільства теж здатні на таку гру. Їх основна відмінність – в цілях: негідник прагне оволодіти душами, герої працюють над тим, щоб їх звільнити. Однак, між чемпіонами добра і зла є певний зв'язок, зокрема – вони вивчали ті самі науки, звертаючись до тих самих джерел. Прикметно, що словом, яке слугує ключем, допомагаючи розкрити злочин, є «герменевма».

Обманюючи ворогів, герої Бакена вдаються до чотирьох основних способів трансформації власної ідентичності. Цікаво, що цей набір абсолютно збігається з тим, що ми зустрічаємо у п'єсах Шекспіра.

1. Злиття зі світом: людина може візуально розчинитися в пейзажі, ставши невидимою для ворогів. Окрім власне камуфляжу, для цього необхідне знання психології та використання її «сліпих зон».
2. Вдавання. Герой імітує відмінні від істинних почуття, погляди, стан розуму (Гамлет грає божевільного), або навіть онтологічний статус (Джульєтта грає смерть).

3. Трансформація – спираючись на власну біографію та риси характеру, герой створює абсолютно іншу персону, яка гармонійно вписується у певне середовище. Запорукою успіху є здатність не грати, а «проживати» цю роль.
4. Метаморфоз – створення цілком відмінної фіктивної особистості, яка має особливі можливості (прояв зазвичай прихованих талантів, актуалізація несподіваних соціальних зв'язків тощо).

В «Трьох заручниках» один з героїв, здатний ставати непізнаним для найближчих друзів, каже: "... людська особистість визначається набагато менше своєю зовнішністю, ніж своїми звичками та мисленням. Втрата пам'яті означає втрату всіх справжніх маркерів ідентифікації, і зовнішній вигляд міняється відповідно"⁵.

Саме тому, щоб впізнати добре знайому людину, яка втратила пам'ять, або ж свідомо прийняла нову особистість, потрібно здійснити особливе герменевтичне зусилля.

4. Культурологічний трилер

Сучасний трилер поєднує багато піджанрів, деякі з яких містять специфічну герменевтичну проблематику. Інколи це навіть відбивається в назві, як то в «Інтерпретації вбивства» Дж. Рубенфельда, де в ролі детектива виступає З. Фрейд. В інших випадках тлумаченню підлягає підсвідомість не окремої людини, а цілої цивілізації.

Довгий час наукова революція спокушала авторів трилерів використовувати в якості сюжетотворюючих елементів все нові технічні відкриття та винаходи. Ця тенденція досягла кульмінації в створенні М. Крайтоном піджанру технотрилеру. Проте в кінці ХХ – на початку ХХІ ст. письменники, які працюють в популярних жанрах, звернулися також до складнощів буття культури. Гуманітарна складова життя людства виявилася не

⁵ Buchan J. The Three Hostages. *The Complete Richard Hannay Stories* Wordsworth Classics. 2010. P. 667.

менш важливою, складною, суперечливою та потенційно небезпечною, ніж наслідки технологічної революції. Взаємодії культур та традицій, минулого та сучасного, проблеми прихованої спадщини та забороненої історії все ще визначають життя багатьох людей та націй. Вони й стали новим полем художнього осмислення та зображення, в тому числі в форматі детективу та трилеру.

Першим типом є історичний детектив та трилер. Його сюжетна структура є відносно традиційною, але історичний сетінг вимагає від автора знання не лише подій далеких від нас часів, але й реалій «тла», розуміння ментальності конкретної культури. Серед найбільш цікавих зразків цього типу – історичні шпигунські романи сходознавця Майстера Ченя, зокрема «Улюблена мартишка дому Тан», де розгортається епічне полотно бурхливого життя народів Євразії VIII ст. н. е. В історичних детективах та трилерах (а розмежувати жанри в таких випадках доволі складно) інтрига інколи центрується на певному культурному феномені, як то в «Імені троянди» У. Еко (трактат про комічне Аристотеля) та в «Мене звати Червоний» О. Памука (феномен ісламської мініатюри).

Другий тип можна визначити як «культурологічний детектив/трилер». В ньому дія відбувається в наш час, а герої мають справу з важливою та небезпечною таємницею, яка пов'язує минуле та сучасність та має значення для конструювання майбутнього. Для того, щоб впоратися з таким завданням, їм потрібні професійні знання з історії та культурології. Часто в центрі сюжету знаходяться великий твір мистецтва, або ж велика ідея.

Елементи цього підходу з'являлися в різні часи в різних національних культурах. Наприклад, повністю підходить під визначення культурологічного трилеру «Чорний замок Ольшанський» В. Короткевича. «Парадигмальними» зразками піджанру стали романи Д. Брауна з циклу про Роберта Ленгдона. Звичка автора подавати гіпотези як доведений факт є відкритою для критики. Однак, всесвітня популярність його творів підняла престиж культурології та викликала розвиток нового піджанру. Зокрема, заслуговують на увагу романи професійного шекспірознавця та театрального режисера Дж. Л. Керрелл «Шифр

Шекспіра» та «Прокляття Шекспіра», в яких авторка віддає своїй героїні власні наукові напрацювання. Цікаво, що ми маємо справу з «потрійним» трилером: 1. Доля самого Шекспіра та його спадщини; 2. Сюжети п'єс; 3. Сучасне розслідування злочинів.

Висновки

Детектив та трилер є жанрами, які містять герменевтичну проблематику завдяки принципам своєї поетики. В них протагоніст має осмислити свою власну ідентичність, характер та мотиви антагоністів, загальну ситуацію в суспільстві, і інколи – світ в цілому. Вивчення філософських підтекстів часто знехтуваних творів популярної культури може відкрити сучасній культурології нове проблемне поле. Серед тем, які заслуговують на подальше дослідження – вплив Шекспіра (та інших класиків) на сучасну популярну культуру, вивчення спадщини Дж. Бакена та інших ранніх класиків жанру, подальше дослідження концепції культурологічного трилера.

Анотація

В сучасній культурі складні філософські та культурософські питання нерідко підіймаються в художній формі, причому в межах жанрової літератури, яка традиційно вважається менш придатною для цього. Однак, в детективі та трилері (в широкому значенні цих слів), незалежно від задуму автора, завдяки самій поетиці цих жанрів присутня герменевтична проблематика, причому в обох її основних різновидах: психологічному та онтологічному.

Література

1. Клугер Д. Баскервильская мистерия. История классического детектива. Москва: Текст, 2005. 189 с.
2. Крапівник Г. О. Філософсько-антропологічні імплікації детективних практик : автореф. дис. ... д-ра філос. наук : 09.00.04 ; Харків. нац. пед. ун-т ім. Г. С. Сковороди. - Харків, 2015. - 28 с.

3. Норец М. В. Генезис жанра шпионского романа в английской литературе. Симферополь: Бизнес-информ, 2014. 364 с.
4. Buchan J. The Three Hostages. *The Complete Richard Hannay Stories* Wordsworth Classics. 2010. 990 p.
5. Chesterton G. K. The Secret of Father Brown. URL: <https://www.wikilivres.ca/wiki> .

Information about the author:

Kolesnyk Olena Serhiivna,

Doctor of Cultural Studies, Associate Professor, Professor of the Department of
Philosophy and Cultural Studies,
T. H. Shevchenko National University “Chernihiv Colehium”,
53, Hetmana Polubotka street, Chernihiv, 14013, Ukraine

Hermeneutic aspects of the detective story and the thriller (on the example of the British literary tradition)

- 1. The immanence of hermeneutic issues in detective stories and thrillers**
- 2. Shakespearean "proto-thriller": system of actants and problems**
- 3. Psychological and ontological hermeneutics in J. Buchan's novels**
- 4. The culturological thriller**