

лять, тот обезьяна. Человек – это непрерывно возобновляемая цель быть самим собой.

12. Мы не боремся с прошлым. Мы принимаем его таким, каким оно было. Не в нашей воле менять прошлое. Но мы не хотим, чтобы оно повторялось вновь и вновь. Мы хотим быть, как дети. Быть без прошлого и без будущего. Быть в непрерывно ддящемся настоящем.

13. Вечное возвращение одного и того же не для нас. Оно для тех, кто слишком позитивен. Кто перестал грезить в желании стать постчеловеком. Мы грезим, и поэтому мы всегда в настоящем.

14. Мы вернем время тому, кто его породил. Мы вернем его языку.

15. Искусственный интеллект пусть выводит следствие из посылок, мы научим его ловить алгоритмы. Но мы знаем, что мысли по улицам не бегают. Каждая мысль – это взрыв галлюцинаций, рождение сознания.

16. Природа любит прятаться. Мы найдем ее тайники. Но метод – это не наш путь. Метод нужен для того, кто идет по колее, кто привык идти за кем-то. Мы не за кем не идем. Мы против линейного мышления. Против однозначности суждений. Мы за клиповое мышление, за многозначность слов сознания. Фейерабенд нам ближе, чем Поппер, Куно, Лакатос и прочие методологи.

17. Кто грезит, тот прокладывает новые пути, тот мыслит, а не идет вслед за кем-то.

18. У нас нет проблемы выбора. Мы знаем, что все случайно. Мы знаем, что жизнь человека – это всегда бросок игральных костей. Одно из двух, и нет никаких оснований. Мы знаем, что плата за этот бросок – наша вечная раздвоенность. У каждого из нас есть свой двойник. Все мы раздвоены. Животные же слишком позитивны, чтобы сходить с ума. Для нас нет проблемы дара. Мы одаряем, а не скопидомничаем.

19. Мы хотим иметь дело не со знаками, а с самими вещами. Дерево – это не знак дерева. Это анахронизм мышления Пирса. У нас еще живо чувство реальности. Когда мы смотрим на дерево, мы видим дерево, а не знак. Дерево стоит в поле, а знак существует в сознании. Так мы передаем привет Пирсу. Мы знаем, что только у того, кто галлюцинирует, возможно чувство реальности. Никакой реальности самой по себе нет.

20. В человеке мир свернулся. В нас появилось внутреннее. Позитивные науки увлекают нас сегодня цифровой культурой. Они хотят, чтобы мы развернулись, стали плоскими. Культура предлагает нам цифры, а мы ей свое сумасшествие.

21. Философия – это наш нематериальный актив, который никак не отражается в действующих системах учета и экономических показате-

лях. Цивилизация не заставит нас перевести нашу субъективность в цифровой актив.

22. Нам не по пути с цифровой философией. Почему? Потому что эта философия лигитимизирует схлопывание внутреннего мира и внешнего в цифре. Цифра завершает деантропологизацию мира. Где есть цифра, там совесть не нужна.

23. Цифровая культура – это культура данных. А данные – это не бумажные документы, переведенные в электронный формат. Это информация о достойных веры фактах, информация, пригодная для алгоритмической обработки. Число – это язык науки и технологий. Мы не хотим подчиняться губительной судьбе современной науки и технологий. Наше мышление уже само по себе должно перестать быть техническим, чтобы не подпасть под власть науки и техники, потому мы все поэты, писатели. Наш язык ищет не число, а метафору. Мы любим парадокс, а не логику. Мы ищем абсурд, а не истину.

24. Чтобы мыслить, нужно воображать. Нужно научиться придавать смысл бессмысленному. Науки о мозге ничего не знают о воображаемом. Наш мозг слишком примитивен, чтобы, минуя сознание, реагировать на символы. Искусственный интеллект лишь повторяет операции, совершаемые человеком. Человек – ритм, но не алгоритм. Не число, а чистый цвет, чистый звук и чистая форма непосредственно на человека. Ничто во внешнем мире не является цветом, звуком и формой. Это все то, что возникает и существует во внутреннем мире человека. Мы – новые антропологи.

УДК 340.5

*М.А. Можейко, доктор философских наук, профессор, заведующая кафедрой философии и методологии гуманитарных наук Белорусского государственного университета культуры и искусств*

### **ЦЕННОСТНЫЕ ОСНОВАНИЯ КУЛЬТУРЫ И ИХ ОТРАЖЕНИЕ В ДЕТЕКТИВЕ КАК ЖАНРЕ: КЛАССИКА – НЕКЛАССИКА – ПОСТНЕКЛАССИКА**

Ценностные основания культуры, касающиеся трактовки права и его роли в жизни человека, находят свое отражение в детективе как особом феномене, который, с одной стороны, выражает понимание справедливости в той или иной традиции, с другой – отражает трактовку человека как такового. Одновременно с этим детектив может быть

оценен как имеющий отчетливо выраженную философскую размерность, представляя собой когнитивно артикулированный жанр, так как его интрига организована как рациональная реконструкция эмпирически не наблюдавшихся событий (преступления). Собственно, и этимология слова «детектив» отсылает к английскому detect («открывать», «обнаруживать») от латинского detectio («раскрытие»).

Главным героем сюжета детектива (сriminal) выступает, таким образом, субъект решения интеллектуальной задачи (расследования), а именно детектив (detectiv) в самом широком диапазоне его персонафикационного варьирования: частный сыщик (вариант Шерлока Холмса у А.К. Дойля), официальный следователь-полицейский (вариант Мегрэ у Ж. Сименона), частное лицо, случайно оказавшееся на месте преступления (вариант мисс Марпл у А. Кристи), или вовсе безымянный виртуоз интерпретации сообщенных фактов («старичок в уголке» у баронессы Оркси). Статус персонажа в данном случае не является существенно важным, – всеми ими, как и первым в истории жанра великим сыщиком в романе философа-анархиста У. Годвина «Калек Уильямс» (1794 г.), *движет любопытство*. В силу этого внешний сюжет детектива выстраивается как история раскрытия преступления, а внутренний – как когнитивная история решения логической задачи. По оценке У. Эко, в сущности, основной вопрос философии (и психоанализа) – это и основной вопрос детектива, а именно – «кто виноват?» [1, с. 105–113].

Подлинным героем детектива, таким образом, выступает познающий субъект, трактовка которого в классическом детективе оказывается практически изоморфной той сугубо гносеологической артикуляции сознания, которая была характерна для классической философии (вплоть до традиции философии жизни): субъект трактуется в первую очередь как носитель интеллекта и познавательных возможностей. Не случайно традиционная литературная критика, обвиняя детектив (причем далеко не всегда справедливо) в недостатке внимания к личностным характеристикам персонажей, называла героев детектива (начиная от кавалера С. Огюста Дюпена у Э. По и профессора Ван Дьюсена у Ж. Футрелла) *думающими машинами*. Психологизм, аналитика социальных причин преступности, лирические линии и т. п., безусловно, присутствуют в детективных произведениях, но не они определяют его как жанр (как отмечал С. Моэм, «может быть, любовь и движет миром, но отнюдь не миром детективных романов», этот мир она движет явно не туда [2]). Эта презумпция была сформулирована еще в 1928 г.: детективная история «должна быть игрой в прятки, но не между влюбленными, а между детективом и преступником», и потому, с программной точки зрения С.С. Ван Дайна, в детективе «не должно быть любовной линии» [3].

Классически признанный основатель жанра Э. По называл свои детективные новеллы *рассказами об умозаключении*; согласно С.С. Ван Дайну, «детективный роман – это своего рода интеллектуальная игра», где «преступник должен быть обнаружен дедуктивным путем – с помощью логических умозаключений» [3] и где, по определению Р. Нокса, и общий ход рассуждений, и каждое частное умозаключение должны быть «добросовестно выверены» [4]. В соответствии с этим спецификой детектива как жанра является инспирирование у читателя интереса к собственному расследованию, т. е. в итоге к попытке собственной интеллектуальной реконструкции картины преступления, подобно тому как сентиментальный роман заставляет читателя моделировать психологическую сферу, примеряя на себя те или иные эмоциональные состояния персонажей (что М. Дессуар называет «эстетическим переживанием»). Это связано с тем, что, как правило, по ходу разворачивания детективного повествования в когнитивном распоряжении читателя оказываются те же данные, что и в распоряжении следователя: ситуация чтения моделируется для читателя как интеллектуальное состязание со следователем, а в итоге – и с автором детектива (не случайно детектив является признанным жанровым фаворитом в рамках круга развлекательного чтения интеллектуалов).

Так называемый *перевернутый детектив* сосредоточен не на поиске преступника (он может быть известен с самого начала повествования), но на способах аргументации его виновности, что тоже погружает читателя в сферу логического приключения.

Этапы эволюции детектива могут быть обозначены как детективная классика (вплоть до середины XX в.), детективный модернизм (50–70-е гг. XX в.) и детективный постмодернизм (с середины 70-х гг. XX в.).

**Классический детектив** строится по законам классической философской метафизики, фундированной презумпцией наличия онтологического смысла бытия, объективирующегося в феномене логоса, открытого реконструирующему его когнитивному усилию. Применительно к детективу это означает, что повествование неукоснительно базируется на имплицитной презумпции того, что существует объективная (в терминологии детектива – *истинная*) картина преступления, в основе которой лежат действия субъекта-преступника. Собственно, последний выступает своего рода демиургом детективного универсума, ибо задает логику свершившихся событий и приписывает им смысл, который сыщик должен расшифровать.

То обстоятельство, что эта логика неизвестна ни читателю, ни сыщику как главному интеллектуальному герою детектива, ничуть не ставит под сомнение ее онтологическую достоверность, – речь идет

лишь о полноте ее реконструкции по уликам и свидетельствам. Все они в системе отчета детектива выполняют функцию, конгруэнтную функции эмпирических фактов в научном познании: задавая эмпирический базис исследования, их массив, тем не менее, не являются самодостаточным для построения теории, – факты нуждаются в интерпретации. Коллизия детектива разворачивается именно в интеллектуальном пространстве познавательного процесса: драматизм следствия в том, что ключевые факты до поры остаются неизвестными (традиция М.Р. Райнхарт, получившая название по ключевой фразе каждой из ее новелл: «Если бы знать тогда...») либо поначалу неверно интерпретируются (доминирующая традиция в диапазоне от А.К. Дойля до А. Кристи).

Наряду с презумпцией наличия объективной картины преступления, задающей обстоятельствам единый смысл и объединяющей их общей логикой, второй незыблемой презумпцией детектива является презумпция справедливости: последняя неизменно торжествует в финале детектива. Юридически артикулированный закон выступает в данном случае не только как феномен правовой сферы, но и (возможно, в первую очередь) как гарант нравственного и – в самом широком смысле слова – социального порядка, ибо только в упорядоченном пространстве социального космоса возможно нарушение порядка, квалифицируемое как преступление. Закон в данном случае есть та критериальная матрица, на основе которой вообще можно отличить социальный хаос от космичной упорядоченности социума и обосновать тем самым правомерность наказания за преступление.

В рамках так называемого *зеркального детектива*, где симпатии автора и, соответственно, читателя, моделируются как направленные на героя, преступающего закон, действует та же норма, меняется лишь адресат ее аппликации, и закон моральный, если он приходит в противоречие с правом, ставится выше закона юридического (например, в романах Э.У. Хорнунга).

Именно имманентно логичная и космически упорядоченная структура классического детектива делает возможным создание своего рода метазакон построения жанра: история детектива знает многочисленные своды эксплицитно сформулированных правил, согласно которым надлежит создавать детективные произведения: «Двадцать правил для писания детективных романов» американского прозаика и критика У.Х. Райта, пишущего под псевдонимом С.С. Ван Дайн (1928 г.) [3], «Десять заповедей детективного романа» писателя, богослова и религиозного деятеля монсеньора Р. Нокса (1929 г.) [4], «Присяга Детективного Клуба» [5] и т. д.

Несмотря на подчас юмористическую форму выражения этих норм<sup>1</sup>, их соблюдение имплицитно предполагается. Так, например, наиболее ранним правилом является *правило А.К. Дойля*, согласно которому преступника нельзя делать героем детектива, и, несмотря на то, что после выдвижения этого требования было сформировано целое направление жанра, программно его нарушающее (уже упоминавшийся зеркальный детектив), после опубликования романа «Убийство Роджера Экройда», где повествование ведется от лица милейшего доктора, в итоге и оказывающегося убийцей, А. Кристи едва не исключили из британского «Клуба детективистов».

В отличие от классического детектива *детектив модернистский* ставит под сомнение презумпцию незыблемости социокосмического порядка, фиксируя тем самым свой антитрадиционализм и антинормативизм. Идеал классической культуры (гармония человека и мира) в условиях культуры неклассической не просто подвергается сомнению, – в фокусе внимания искусства оказывается возможность выживания человека в условиях его фундаментального конфликта с бытием: в парадоксальной гармонии с дисгармонией мира оказывается имманентная дисгармония разорванного сознания. В этом культурном контексте детектив эпохи модерна утрачивает незыблемость своих исходных презумпций (однако известную формулировку С. Моэма, констатирующую «упадок и разрушение детективного романа» [2], следует относить не к жанру в целом, но лишь к классической его версии).

Следуя модернистской презумпции поиска новых (и непременно плюральных) языков культуры, способных выразить новые способы организации социокультурного пространства, модернистский детектив постулирует радикально альтернативную детективной классике презумпцию невозможности исчерпывающе обоснованного (а потому – и гарантированно адекватного) познания свершившихся событий, т. е. в данном случае абсолютно точной реконструкции картины преступления. А поскольку (опять-таки в силу общих установок модернистской культуры) субъект повествования оказывается растворенным в потоке событийности (ср. с экзистенциалистской литературой *потока сознания*), онтологическая недостоверность бытия оборачивается субъективной недостоверностью личностного существования.

<sup>1</sup> Например: «...исключается действие сверхъестественных или потусторонних сил. Разгадать детективную тайну при помощи подобных средств – это все равно что выиграть гребную гонку на реке с помощью спрятанного мотора» [4]; «Обещаете ли вы соблюдать приличествующую сдержанность и не слишком увлекаться бандами, преступными сговорами, лучами смерти, призраками, гипнозом, люками-ловушками, китайцами, архипреступниками и сумасшедшими, а также... не прибегать к загадочным ядам, неизвестным науке?» [5].

Так, не имея возможности восстановить правильную картину преступления, героиня «Ловушки для Золушки» (С. Жапризо) может с равным успехом идентифицировать себя и с жертвой, и с преступницей, утрачивая подлинность имени, судьбы и личности; аналогично, не понимая подлинного смысла событий, герой «Волчиц» (П. Буало, Т. Нарсежак) не может определить, преступник он или жертва преступления; не зная подоплеки событий, Дани Лонго («Дама в очках и с ружьем в автомобиле» С. Жапризо) утрачивает чувство реальности и едва не теряет рассудок; сделав целью своей жизни месть и обнаружив ошибочность своих подозрений и преследования *не тех* людей, героиня «Убийственного лета» (С. Жапризо) лишается смысла существования: жизнь оказывается выстроенной неправильно и прожитой напрасно.

Таким образом, если в рамках классического детектива интерпретация фактов контекстно подразумевалась в структуре расследования, то детективный модернизм помещает ее в центральный фокус интеллектуальной интриги, делая интерпретационный процесс едва ли не главным содержанием детективного сюжета. Если классический детектив представлял собой своего рода пазл, где модули мозаики (улики) достаточно было лишь правильно разместить друг относительно друга, чтобы сложилась истинная картина событий, то в рамках модернистского детектива детали общей картины не только разрознены и перемешаны, но еще и каждая из них дана читателю и героям в неправильном фокусе, деформирующем истинные контуры событий. Строясь (в соответствии с установками модернизма) в качестве *открытого произведения*, детектив подобного рода включает читателя в творческий процесс, делая его субъектом финального принятия решения о том, что же произошло на самом деле.

Незыблемой, таким образом, остается для модернистской версии детектива презумпция наличия (за всеми возможными интерпретационными наслоениями) подлинной картины событий: проблема лишь в невозможности ее реконструкции, из которой и проистекают все экзистенциальные утраты героев. Для читателя же всегда остается возможность принять ту или иную версию событий (подчас автор даже делает едва уловимый, но все же вполне определенный намек на правильную трактовку, подобно едва уловимому аромату мужского одеколona в «Ловушке для Золушки» С. Жапризо).

Что же касается *постмодернистской версии детективного жанра*, то согласно ее презумпциям детектив строится как коллаж интерпретаций, каждая из которых в равной степени может претендовать на онтологизацию при условии программного отказа от исходно заданной онтологии событий и соответственно от так называемой *правильной* их интерпретации.

Так, например, фабула детективных романов П. Модiano («Площадь звезды», «Утраченный мир», «Августовские воскресения», «Смягчение приговора» и др.) принципиально отличается от фабулы как классического, так и модернистского детектива, поскольку движущее героем стремление обрести какую бы то ни было картину событий атрибутивно бесплодно, а поиск истины изначально обречен на неудачу. Безуспешность восстановления правильного хода событий не связана в данном случае с субъективной ментальной неспособностью героя решить предложенную ему жизнью интеллектуальную головоломку, но обусловлена самой природой событийности.

Более того, понятие правильности также оказывается радикально переосмысленным: под «правильной» конфигурацией событий понимается не та единственная, которая имела место в действительности, но лишь возникающая в интерпретативном усилии и тем самым придающая некий интегральный смысл разрозненным событиям, каждое из которых само по себе этого смысла лишено. Подобный подход может быть оценен как практически изоморфный общей постмодернистской установке на отказ от метафизической презумпции наличия пронизывающего бытие универсального смысла (постмодернистская «метафизика отсутствия» [6, с. 463–464]). В свете отказа от логоцентризма философия постмодернизма трактует событие как обретающее свой контекстный, окказиональный смысл лишь в процессе его интерпретации.

Трагизм постмодернистского детектива в отличие от драматизма детектива модернистского заключается не в невозможности правильно выбрать адекватную версию трактовки событий из нескольких возможных, но в абсолютном отсутствии якобы *правильной* версии как таковой. Так называемые факты (события) есть не более чем повод для упражнения автора и читателя в «интерпретативном своеволии» (Ж. Деррида), заключающемся в бесконечном умножении истолкований того, что в принципе не существует как данность (ср. с постмодернистской идеей *симулякра* как копии того оригинала, который никогда не существовал [7, с. 131]). Интерпретация сменяется Ж. Делезом перманентной нефинальной *экспериментацией* [8, с. 934].

Соответственно само расследование превращается в деятельность по приданию событиям той или иной (и еще, и еще иной) целостности, таящей в себе возможность семантической определенности, что фактически изоморфно деятельности означивания в ее постмодернистском истолковании, т. е. релятивного и по определению плюриального наделения текста смыслом.

Кроме того, если допостмодернистская культура может быть определена как «культура больших нарративов» (Ж.-Ф. Лиотар), выступающих в качестве определенных социокультурных доминант, своего рода

властных установок, задающих легитимацию того или иного (но обязательно одного) типа рациональности, стиля мышления и языка, то культуру постмодернистскую Ж.-Ф. Лиотар называет культурой «заката метанарраций» [9, с. 140–158]. Сосуществование в едином культурном пространстве аксиологически взаимоисключающих друг друга традиций порождает – в качестве своего рода аннигиляционного эффекта – то, что К. Лемерт назвал «невозможностью единого зеркала мира» [10, р. 54–69]. Коллаж превращается в постмодернизм из частного приема художественной техники (типа *мерцизма* К. Швиттерса в дадаизме) в универсальный принцип построения культуры.

В этих условиях в детективе постмодернистского типа оказывается размытой и исходно присутствующая детективному жанру ориентация на торжество справедливости и нормы, ибо постмодерн характеризуется отказом от идеи предпочтительности какой бы то ни было парадигмы поведения в качестве универсально принятой и потому общеобязательной.

Столь же значимой оказывается для трансформаций детективного жанра в контексте современной культуры и постмодернистская презумпция «смерти субъекта»: собственно, детективный сюжет часто аксиологически сдвигается в сферу поисков героем самого себя, реконструкции своей биографии и личностной идентичности.

Типичным примером может служить в данном контексте Ги Ролан из романа П. Модиаго «Улица темных лавок», имя которого может рассматриваться как классический случай постмодернистского «пустого знака», ибо за ним не стоит никакой достоверности: оно дано ему, утратившему память, лишь для инструментально-операционного употребления, не несет в себе ни грана экзистенциального содержания. Ги Ролан пытается воссоздать свою судьбу, проникнув в прошлое, но в итоге оказывается ни с чем, ибо в равной мере может оказаться и русским князем-эмигрантом, и доверенным лицом американского актера, и сотрудником латиноамериканского посольства – и так до бесконечности, до полной невозможности каким бы то образом укорениться в реальности. Воссоздаваемое содержание прожитой жизни не складывается в целостную судьбу, за которой просматривалась бы целостная личность, но, напротив, предстает «хаотичным и раздробленным... Какие-то лоскутки, обрывки чего-то...». *Смерть субъекта* как такового оказывается финальным итогом детективного поиска самости: «Кто знает? Может, в конце концов, мы... только капельки влаги, липкая сырость, которую не удастся стереть рукой с запотевшего окна» (П. Модиаго).

Таким образом, постмодернистские детективы не завершаются традиционным открытием тайны (как оно было *на самом деле*), – искомый продукт оказывается растворенным в самой процессуальности поиска.

Следует заметить, что подобное построение постмодернистского детектива реализует и одну из важнейших программных задач постмодернизма, а именно задачу освобождения подлинной сущности человека от насилия со стороны его интерпретации, диктуемой культурной и языковой нормами.

Современный детектив, таким образом, не просто несет на себе печать специфики культуры постмодерна, но и выступает специальным жанрово-семантическим полем реализации его программных ценностных установок.

1. Эко У. Заметки на полях «Имени розы». М. : Астрель : CORPUS, 2012. 160 с.
2. Моэм С. История упадка и разрушения детективного романа [Электронный ресурс]. URL: <https://lit.wikireading.ru/920> (дата обращения: 28.02.2019).
3. Ван Дайн С.С. Двадцать правил для писания детективных романов [Электронный ресурс]. URL: <https://lit.wikireading.ru/911> (дата обращения: 28.02.2019).
4. Нокс Р. Десять заповедей детективного романа [Электронный ресурс]. URL: <https://lit.wikireading.ru/913> (дата обращения: 28.02.2019).
5. Присяга Детективного Клуба [Электронный ресурс]. URL: <https://lit.wikireading.ru/914> (дата обращения: 28.02.2019).
6. Можейко М.А. Метафизика отсутствия // Постмодернизм : энциклопедия. Минск : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. С. 463–464.
7. Джеймисон Ф. Постмодернизм, или Логика культуры позднего капитализма // Философия эпохи постмодерна. Минск : Красико-принт, 1996. С. 118–137.
8. Можейко М.А. Экспериментация // Всемирная энциклопедия. Философия, XX век. М. : АСТ ; Минск : Харвест, Современ. литератор, 2002. С. 934.
9. Лиотар Ж.-Ф. Постмодернистское состояние : докл. о знании // Философия эпохи постмодерна. Минск : Красико-принт, 1996. С. 140–158.
10. Lemert C. Postmodernism is not What You Think . L. ; Oxford : Clarendon Press, 1997. 185 p.

УДК 130.31

*Н.Н. Ростова, доктор философских наук, старший преподаватель кафедры философской антропологии философского факультета Московского государственного университета имени М.В. Ломоносова*

## КАК МЫСЛИТЬ ПРОБЛЕМУ ЧЕЛОВЕКА СЕГОДНЯ?

Приведу два примера, чтобы обозначить суть проблемы. Совсем недавно протестантский мир праздновал 500-летие Реформации. В честь этого события организовывались различные праздничные мероприятия. В Германии евангелическая церковь Гессе и Нассау на выставке в Виттенберге, посвященной этой дате, представила в качестве экспоната работа-священника под названием Bless U-2 («Благослови»). Робот,