

Научная статья

УДК 821.111(73)-312.4.09«19»

DOI: 10.25688/2076-913X.2024.54.2.04

**ТРАНСФОРМАЦИЯ ОБРАЗА СЫЩИКА
В ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ ДЕТЕКТИВЕ****Киреева Наталия Владимировна**Благовещенский государственный педагогический университет,
Благовещенск, Россия,kireeva@bgpu.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7354-5181>

Аннотация. Статья посвящена исследованию трансформации образа сыщика в произведениях создателей американского постмодернистского романа — Томаса Пинчона и Пола Остера. Актуальность исследования вызвана ростом интереса к жанровой специфике постмодернистской литературы, в которой игра с детективными конвенциями является одним из способов создания новых жанров. Материалом статьи становятся наиболее репрезентативные произведения, которые можно отнести к жанру постмодернистского детектива, — романы калифорнийского цикла Т. Пинчона («Выкрикивается лот 49», «Винляндия», «Внутренний порок») и «Нью-йоркская трилогия» П. Остера. Разработанная автором статьи типология детективного жанра позволяет проанализировать специфику постмодернистского детектива с точки зрения трансформации его базовых конвенций. В центре внимания в данной статье находится выявление особенностей трансформации такой конвенции детектива, как фигура сыщика. Обращаясь к образу сыщика в шести романах Томаса Пинчона и Пола Остера, автор доказывает, что ключевым фактором трансформации становится игра с конвенциями крутого детектива, который в литературе США стал одной из наиболее ярких разновидностей модернистского детектива и позволил сместить акцент с характерной для классического детектива семиотической модели интерпретации мира на герменевтическую, для которой характерно возрастание роли читателя. Опираясь на междисциплинарный подход, автор доказывает, что мастера постмодернистского детектива не только переосмысливают формулы крутого детектива, но и делают акцент на многовариантности моделей познания мира и человека в нем. Представленные в статье результаты позволяют продолжить исследование в выбранном направлении на материале произведений других национальных литератур.

Ключевые слова: американская литература, постмодернизм, жанр, конвенции, детектив, трансформация, Томас Пинчон, Пол Остер.

Для цитирования: Киреева, Н. В. (2024). Трансформация образа сыщика в постмодернистском детективе. *Вестник МГПУ. Серия «Филология. Теория языка. Языковое образование»*, 2(54), 53–64. <https://doi.org/10.25688/2076-913X.2024.54.2.04>

Original article

UDC 821.111(73)-312.4.09«19»

DOI: 10.25688/2076-913X.2024.54.2.04

**DETECTIVE'S IMAGE TRANSFORMATION
IN POSTMODERN DETECTIVE NOVELS****Nataliya V. Kireeva**Blagoveshchensk State Pedagogical University,
Blagoveshchensk, Russia,kireeva@bgpu.ru, <https://orcid.org/0000-0001-7354-5181>

Abstract. The article investigates the transformation of the detective's image in the novels of postmodernist writers Thomas Pynchon and Paul Auster — «The Crying of Lot 49», «Vineland», «Inherent Vice», «The New York Trilogy». The relevance of the work is due to studying the genre features of postmodern literature. One of the ways to create new genres in postmodernism is through playing with the conventions of popular literature genres. There is a convention for the detective genre which is the image of the detective. The author of the article analyzes the image of the detective in six novels by Thomas Pynchon and Paul Auster and proves that the main source of the game is the hardboiled detective formula. The United States literature sees the hardboiled detective became one of the most vivid varieties of the modernist detective novel. The author of the article uses an interdisciplinary approach and proves that postmodernist writers prefer not only to rethink the formulas of the hardboiled detective story. They create a model of postmodern detective novel in which the attention is on the image of the multiverse and on the person searching for their identity. The results of the study provide a basis for analyzing the transformation of the detective's image in the postmodern literature of other countries.

Keywords: American literature, postmodernism, genre, conventions, detective novel, transformation, Thomas Pynchon, Paul Auster.

For citation: Kireeva, N. V. (2024). Detective's image transformation in postmodern detective novels. *MCU Journal of Philology. Theory of Linguistics. Linguistic Education*, 2(54), 53–64. <https://doi.org/10.25688/2076-913X.2024.54.2.04>

Введение

Проблема жанровой специфики постмодернистской литературы относится к числу наиболее актуальных, ведь в постмодернизме был заявлен декларативный отказ от категории жанра как способа создания упорядоченной модели мира. Неслучайно теоретики постмодернизма вели речь о вытеснении модернистского жанра постмодернистским текстом (Hassan, 1971). Тем не менее «жанровый подход эффективен применительно и к постмодернистской литературе, хотя требует обновления инструментария и форм работы с этой категорией» (Киреева, 2013, с. 6). Более 30 лет назад Р. Коэн показал, как можно эффективно интерпретировать постмодернистские тексты с помощью

инструментария жанрового подхода (Cohen, 1987). На наш взгляд, продуктивный путь анализа связан с использованием рецептивно-коммуникативного потенциала жанра, с изучением путей развития жанра под влиянием трансформации жанровых конвенций.

По мнению современных ученых, особый интерес писателей-постмодернистов вызывают жанры массовой литературы, в том числе детектива, имеющие заданный набор конвенций и позволяющие включать читателя в особую игру (Renovations and Innovations in Postmodern Writing, 1997). Трансформация конвенций таких жанров дает возможность создавать новые жанровые разновидности постмодернистской литературы, среди которых — постмодернистский детектив.

Проведя анализ подходов к рассмотрению детектива в западном литературоведении (Киреева, 2009) и опираясь на типологию детектива, предложенную М. А. Можейко (Можейко, 2001), мы выделили три ключевые модели детективного жанра в процессе его исторической эволюции: классический, модернистский и постмодернистский детективы. Данная типология позволяет соотнести жанр детектива с универсальной парадигмой развития культуры Нового времени, переданной с помощью триады «реализм – модернизм – постмодернизм» (Jameson, 1990). И каждая новая модель детектива в этой парадигме появляется под влиянием трансформации таких жанрообразующих конвенций, как фигура сыщика, процесс расследования и решение загадки (Herzogenrath, 1999).

Для модели постмодернистского детектива характерно разрушение жанрообразующих конвенций классического детектива и трансформация конвенций модернистского детектива. В постмодернистском детективе происходит смещение акцента с характерной для классического детектива эпистемологической проблематики на онтологическую, а ядром жанра становится актуализация проблем идентичности и поиска героями способов постижения собственной субъективности (Киреева, 2013, с. 185–187).

Ранее мы уже исследовали вопрос о том, как именно велась писателями-постмодернистами работа с формулами классического детектива — на примере романов Т. Пинчона «Выкрикивается лот 49» и П. Остера «Стеклянный город» (Киреева, 2008, с. 210–213; Киреева, 2013, с. 246–252, 301–305).

Но наиболее пристальный интерес создатели постмодернистского детектива в литературе США проявляли к трансформации конвенций такого национального варианта модернистского детектива, как крутой детектив (*hard-boiled detective novel*), который появляется в 1920–1930-е годы в творчестве Р. Чандлера, Д. Хеммета, Р. Макдональда. Особенностью этой жанровой модели является стремление сыщика добиваться справедливости любой ценой, даже нарушая закон и присваивая себе функции вершителя порядка. Это делает главного героя жанра уязвимым в той же мере, что и прочих персонажей, и выводит на первый план новую проблематику: не восстановление порядка и гармонии, как в классическом детективе, а решение вопроса о подлинной нравственности и чести (Cawelty, 1976, p. 142–143).

Методология исследования

Многообразный материал для изучения трансформации конвенций детектива в постмодернистской литературе дает творчество двух крупнейших писателей современной Америки — Томаса Пинчона и Пола Остера, особенно три романа калифорнийского цикла («Выкрикивается лот 49» («The Crying of Lot 49», 1963), «Винляндия» («Vineland», 1990), «Внутренний порок» («Inherent Vice», 2009)) Пинчона и три романа «Нью-йоркской трилогии» («Стеклянный город» («City of Glass», 1985), «Призраки» («Ghosts», 1986), «Запертая комната» («The Locked Room», 1986)) Остера.

С помощью историко-культурного и сравнительно-типологического методов исследования нам удалось восстановить контекст, в котором стали возможны преобразования в системе жанров постмодернистской литературы, а углубленный имманентный анализ текста и метод пристального чтения позволили тщательно проанализировать, как реализовывались жанровые новации в структуре литературного произведения.

В качестве теоретической основы для проведения исследования нами были использованы работы Ф. Джеймисона, И. Хассана, Ж.-Ф. Лиотара, И. Ильина, М. Можейко, посвященные анализу специфики постмодернизма как особого культурного феномена. Методология исследования жанра базировалась на работах Р. Коэна, Э. Хирша, Ж.-М. Шеффера, М. Бахтина, Ю. Тынянова. Специфика жанровых конвенций детектива рассматривалась с опорой на труды Ф. Джеймисона, Дж. Кавелти, У. Стоу, К. Уилкинс, Б. Дрисколл, Л. Флетчер, М. Можейко, А. Лобина, А. Мелихова, А. Зубова, Н. Б. Боевой-Омелечко. Кроме того, мы опирались на результаты исследования творчества Т. Пинчона и П. Остера, представленные в работах Б. Макхейла, Д. Диксона, Д. Хейнса, Б. Херцогенрата, У. Литгла, Л. Менанда, Р. Уилсона, А. Зверева.

Результаты исследования

В романах калифорнийского цикла Пинчона и «Нью-йоркской трилогии» Остера важную роль в создании постмодернистского детектива играет трансформация формул крутого детектива. При этом каждый писатель решает разные художественные задачи.

Так, Пол Остер делает формулы крутого детектива сюжетообразующими, затеяв игру с горизонтом читательских ожиданий. Неслучайно, комментируя свой замысел, автор подчеркивал: «Детективные романы всегда дают ответы, мое произведение задает вопросы» (Auster, 1997, p. 310). Поставив вопросы о специфике бытования и границах жанра в современной литературе, Остер обратился к трансформации такой жанрообразующей конвенции детектива, как образ сыщика. Все три персонажа «Трилогии» берутся за работу сыщика,

выполняют ее с той или иной степенью успеха, но при этом разрушают привычный «горизонт ожиданий» читателя детектива.

Например, герой первого романа Дэниел Квинн — создатель детективной литературы, не имеющий никакого опыта в проведении реальных расследований, поставлен перед необходимостью стать сыщиком. Поначалу он с энтузиазмом берется за эту работу, хотя не имеет «ни ключа к решению задачи, ни плана действий» (Остер, 2005, с. 133). А итогом его деятельности становится утрата связи со своим нанимателем, потеря социального статуса, жилья и даже привычного облика.

Сыщик Синькин из второго романа трилогии — полная противоположность Квинну. У него есть немалый опыт расследования преступлений, но новое дело вызывает у героя растерянность, подобную той, которую испытывал Квинн. А в довершение ко всему, разгадка тайны, найденная Синькиным, оказывается скрытой от читателя.

В третьем романе «Трилогии» функции сыщика берут на себя три героя. В первую очередь это рассказчик, который настойчиво ищет своего друга Феншо и сравнивает этот поиск с работой частного сыщика. Автор показывает, как под влиянием поиска разгадки личность рассказчика начинает меняться, как размывается его идентичность: вскоре перед нами предстает сыщик, готовый взвалить на себя бремя одновременно жертвы и преступника. Запутывая читателя, Остер вводит в роман еще одного героя, частного детектива, отправленного на поиски Феншо. А под конец сам Феншо выступает в роли сыщика.

Путь, который проходят герои трех романов «Нью-йоркской трилогии» в роли сыщиков, совпадает с моделями интерпретации, свойственными классическому (семиотическая модель) и крутому (герменевтическая модель) детективам (Stowe, 1987). Так, герой первого романа поначалу убежден в возможности найти смысл в «непролазной трясине улик и событий» (Остер, 2005, с. 27–28). Впоследствии Квинн начинает сомневаться в возможностях семиотической модели интерпретации, а значит, и в возможностях сыщика с помощью наблюдения и анализа обнаружить истину. Постепенно на первый план выходят формулы крутого детектива, в котором главный акцент сосредоточен на определении нравственной позиции сыщика. Эта переакцентировка проблематики выражена с помощью актуализации сюжетной схемы крутого детектива: в каждом из трех романов герой теряет связи со своим привычным окружением, становится одиночкой, подвергает сомнению формулы успеха — как и в романах создателей крутого детектива Р. Чандлера, Д. Хэммета, Р. Макдональда (Cawelty, 1976, p. 151, 157–160).

Наиболее полно формулы крутого детектива представлены в первом романе трилогии. Герой «Стеклянного города», пишущий детективные романы о Максе Уорке, выбирает созданного своей фантазией книжного персонажа в качестве объекта для подражания. Оптика крутого детектива заставляет Квинна моделировать его собственные этапы расследования в соответствии

с логикой сюжетных формул романов Чандлера и Хэммета: встречи с заказчиками, слежку и получение информации у посторонних людей, наблюдение за домом клиента. И в каждой из этих ситуаций его собственный «горизонт ожиданий» создателя и читателя крутого детектива разрушается.

Тем не менее погружение в роль сыщика изменяет Квинна, герой начинает разделять ценности, определяющие «кодекс чести» персонажей детективов Р. Чандлера и Д. Хэммета: чувство ответственности за людей, ценность нравственного долга, готовность отказаться от участия в жизни общества, запятнанного связью с преступниками. Остер доводит логику характера сыщика из крутого детектива до абсурда: «из создателя детективов, порвавшего почти все связи с миром в начале книги, он превращается в сыщика, утратившего представление о границах своего расследования, погруженного в творчество, ради которого доводит аскетизм своего существования до предела» (Киреева, 2013, с. 308). Подобный путь в роли сыщика проходят и герои двух других романов.

Тем самым мы можем убедиться, что, обращаясь к трансформации ключевого элемента детективного жанра — образа сыщика, — Остер стремится разрушить жанровые ожидания читателя и предлагает ему версию детектива, в котором привычные явления имеют двойное дно и вводят в заблуждение (Little, 1997). И хотя герои «Трилогии» Остера в роли сыщика оказываются малоэффективными, расследование, которое они проводят, помогает им приблизиться к разгадке своей идентичности. По нашему мнению, именно игра с детективными формулами дает писателю возможность ответить на экзистенциальные по своей природе вопросы о сущности и существовании человека.

Если для Остера формулы крутого детектива становятся возможностью «описать драму самопознания, предполагающую открытие другого (других?) в самом себе» (Зверев, 1997, с. 133), то для Пинчона в трех романах калифорнийского цикла на первый план выходит тема иллюзорности реального мира, для интерпретации которого важна творческая активность человека. Эта тема раскрывается в том числе благодаря игре писателя с конвенциями крутого детектива.

Зафиксированная в крутом детективе проблематичность прежнего представления о реальности позволяет, как мы показали ранее, вывести на первый план совершаемый сыщиком нравственный выбор. Неслучайно, по мнению создателей этого жанра, герой крутого детектива — «настоящий человек <...> Лучший из лучших в нашем мире» (Чандлер, 1944).

В первом романе калифорнийского цикла «Выкрикивается лот 49» главная героиня Эдипа Маас занимается расследованием тайн наследства строительного магната Инверэрита. Как и в произведениях Чандлера и Хэммета, важную роль в развитии сюжета приобретает изображение исторического и политического контекста, а также столкновение Эдипы с представителями различных социальных слоев, каждый из которых в той или иной мере «связан со своеобразным преступлением — преступлением против себя, приводящим

к изменению идентичности персонажа» (McHale, 1987, p. 22). Как и сыщики из крутого детектива, героиня Пинчона начинает понимать, что ее расследование напрямую влияет на судьбы людей: «Мой психоаналитик <...> сошел с ума; мой муж под действием ЛСД <...> все безнадежней уходит от того, что, как верилось мне, может сойти за любовь до гроба <...>; мой лучший проводник в Тристеро покончил с собой» (Пинчон, 2000, с. 166).

Эдипа переживает определенную трансформацию в роли сыщика, под влиянием которой меняется сама сущность героини — в первую очередь ее сознание и представления о мире. Эти изменения помогают Эдипе разглядеть ту реальность, которая все это время была скрыта за фасадом официальной Америки, — «Америку, зашифрованную в завещании Инверэрити» (Пинчон, 2000, с. 195).

Сюжет второго романа калифорнийского цикла «Винляндия», на первый взгляд, с детективными формулами совершенно не связан. Но благодаря введению темы поиска себя, своих пределов и возможностей в сюжетной линии Прерии — дочери кинорежиссера Френези Вратс и музыканта Зойда Коллеса, на страницах «Винляндии» появляются очень напоминающие героев крутого детектива персонажи — бывшая подруга матери Прерии Дэрия Луиз Чистегм и ее партнер Такэси Фумитота.

Представления Прерии о том, какими должны быть действия Такэси, сформированы массовой культурой. Она ожидает, что попадет в «контору частного сыскаря, как в старом кино, убогую и колоритную», а вместо этого оказывается в современном «делово-торговом комплексе небоскребов» (Пинчон, 2014, с. 285). Но противопоставление старого и нового, мира кино и мира реальности лишь усиливает главную характеристику сыщика крутого детектива, которая в полной мере присуща Такэси, — его чувство ответственности за судьбы других людей. Такэси Фумитота и Дэрия Луиз Чистегм берут на себя эту ответственность и помогают Прерии в ее поисках.

Наиболее последовательно формулы крутого детектива обыгрываются в третьем романе калифорнийского цикла, главным героем которого является бывалый сыскарь Лэрри (Док) Спортелло, напоминающий сыщиков Чандлера и Хэммета и их киноверсии в «целлюлозной реальности» голливудского нуара, который перенес формулы крутого детектива из литературы на экран. Сюжет «Внутреннего порока» строится как описание будней частного сыщика: встречи с заказчиками, разговоры со свидетелями, неприятности с полицией, смертельно опасные ситуации. По мнению критиков, сюжет этого романа Пинчона перекликается с перипетиями детектива Чандлера «Глубокий сон» («Big Sleep», 1939) (Menand, 2009). Завязкой детективной истории в романе «Внутренний порок» становится расследование Доком Спортелло дела о хищении строительного магната, что позволяет актуализировать такую особенность крутого детектива, как «стремление обвинить капиталистическую систему» (Haynes, 2014, p. 4).

Ведущим принципом включения детективных формул в структуру «Внутреннего порока» становится метатекстуальность. Как и герою первого романа «Нью-йоркской трилогии» П. Остера, Доку Спортелло хорошо известны законы детективного жанра: «Все эти великие сыщики — Филип Марлоу, Сэм Спейд, штемп штемпованный Джонни Стаккато, всегда умнее и профессиональнее легавых, вечно они распутывают преступление, а лягаши ходят не по тому следу и путаются под ногами» (Пинчон, 2013, с. 137). Но если знание формул жанра Квинном из «Стеклянного города» объясняется его статусом создателя детективной литературы, то во «Внутреннем пороке» средством экспликации этих формул становится индустрия кино.

Примечательно, что сыщик Пинчона отдает симпатии не своим экранным коллегам, а преступнику Фрэнку Чэмберсу из фильма «Почтальон всегда звонит дважды» (1946). Док по многу раз пересматривает фильмы с участием актера Джона Гарфилда, создавшего в нуаре многочисленные образы преступников, и даже мысленно советуется с ним в особенно запутанных случаях. В финальных эпизодах романа сыщик Пинчона надевает костюм, который он купил на распродаже. Этот костюм, который Джон Гарфилд надевал в фильме «Почтальон всегда звонит дважды», «сидел на Доке как влитой» (Пинчон, 2013, с. 476). Так проблематизируется еще одна особенность крутого детектива, формулы которого воплотил нуар: идентичность сыщика, жертвы и преступника начинает размываться и часто оказывается представлена в одном персонаже.

Создавая образ героя-сыщика, Пинчон обыгрывает узнаваемые черты такого героя из романов Чандлера и Хэммета в откровенно пародийном ключе. Во многом этому способствует изображение героя в совершенно ином, чем эпоха 1920–1930-х годов, историческом контексте. В реалиях «психоделических 60-х» бутылку бурбона — неизменный атрибут Филипа Марлоу — заменяет папироса, наполненная марихуаной, с которой Док Спортелло ведет свои расследования. Оправдывая свою увлеченность наркотиками, герой опирается на авторитет знаменитого сыщика из рассказов Конан Дойла, который «на кокаине все время сидел» (Пинчон, 2013, с. 136). Еще один штамп в изображении сыщика, над которым иронизирует Пинчон, — «нюх как у собаки». Док проверяет верность своих догадок по реакции носа: «потекло из носа — верный признак, он тут что-то нарыл» (Пинчон, 2013, с. 81). Откровенно пародийным выглядит и эпизод слезки за женой клиента, когда Док, взявший на задание марихуану, выкуривает сигарету, засыпает прямо на крыше и пропускает все важные события, в которых должен был принять участие. Не соответствуют образу жесткого, бескомпромиссного сыщика и такие черты Дока, как беспечность, доброта и сентиментальность.

Тем не менее пародируемый, но восстанавливаемый в своих правах сыщик Пинчона, в соответствии с законом жанра, возвращает гармонию в мир хаоса и распутывает все хитроумные узлы сюжета: похищенный магнат

Майкл Волкманн найден; бывшая возлюбленная Дока Шаста Фей снова поселилась в Гордита-Бич; музыканту Дику Харлингену удалось вернуться в семью; секретарша из соседней конторы светится от счастья, узнав о своей беременности; а дома героя ожидает чек на 10 000 долларов за выигранное пари.

И все-таки финальный эпизод постмодернистского детектива Пинчона оставляет в сознании читателя «блескучую мозаику сомнения» (Пинчон, 2013, с. 486). Роман завершается символической сценой возвращения Дока домой по дороге, оказавшейся в пелене тумана, с надеждой, что «в какой-то точке, у бульвара Хоторн или Артезия, он туман с себя сбросит» (Пинчон, 2013, с. 509).

Пинчон, обращаясь в трех романах калифорнийского цикла к образу сыщика и формулам крутого детектива, словно бы помогает читателям «выбраться из тумана». Финал каждой из трех книг, по сути, должен быть «дописан» читателем. Тем самым, несмотря на кажущуюся простоту восприятия событий, которую обеспечивают формулы детектива, привычный ход вещей ставится под сомнение, а реальность представляется пространством бесконечных вариантов развития.

Заключение

Подводя итоги исследования, необходимо отметить, что при проведении анализа жанров постмодернистской литературы продуктивно использовать рецептивно-коммуникативный аспект жанра и изучать трансформацию жанровых конвенций.

Для жанра детектива одной из ключевых конвенций выступает фигура сыщика. Именно поэтому, исследуя постмодернистский детектив, целесообразно анализировать эту жанрообразующую конвенцию. Обратившись к образу сыщика в шести романах Томаса Пинчона и Пола Остера, мы смогли убедиться, что для создания подобного персонажа писатели используют игру с формулами крутого детектива, который в литературе США стал одной из наиболее ярких разновидностей данного жанра и позволил сместить акцент с характерной для классического детектива семиотической модели интерпретации мира на герменевтическую, для которой свойственно возрастание роли читателя. Кроме того, включение формул крутого детектива в ткань постмодернистского романа помогает Пинчону и Остеру заострить вопрос о постижении героями-сыщиками границ собственной субъектности и решении ими проблемы нравственного выбора.

По нашему мнению, проанализированные романы занимают важное место в эволюции жанра постмодернистского детектива. Благодаря трансформации фигуры сыщика в этих произведениях происходит своего рода воспитание читателя, который готов воспринимать реальность, несводимую к одному-единственному варианту толкования и открытую к новым прочтениям.

Таким образом, проведенное исследование позволяет убедиться в том, что мастера американского постмодернистского детектива не только переосмысливают и трансформируют конвенции детективного жанра, но и идут дальше, делая акцент на многовариантности моделей познания мира и человека в нем. Представленные в статье результаты дают возможность продолжить исследование в выбранном направлении на материале произведений других национальных литератур.

Список источников

1. Боева-Омелечко, Н. Б. (2023). Жанр детектива как особый способ концептуализации действительности. *Когнитивные исследования языка*, 1(52), 466–473.
2. Зверев, А. (1997). «Существует быть». *Иностранная литература*, 6, 202–204.
3. Зубов, А. А. (2022). Формулы популярной литературы в кросс-культурном контексте: проблемные аспекты теории Дж. Г. Кавелти. *Labyrinth: теории и практики культуры*, 4, 19–28.
4. Киреева, Н. В. (2013). Постмодернистская литература США: особенности жанровой поэтики. Издательство БГПУ.
5. Киреева, Н. В. (2009). Приключения детектива: массовый жанр в зеркале западного литературоведения 2-й половины XX в. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*, 11(4–1), 200–204.
6. Киреева, Н. В. (2008). Роман Т. Пинчона «Выкрикивается сорок девятый лот»: особенности жанрового эксперимента в постмодернистском тексте. *Известия Волгоградского государственного педагогического университета*, 10(34), 209–213.
7. Лобин, А. М. (2022). Эволюция образа главного героя в цикле романов Б. Акунина «Приключения Эраста Фандорина». *Филологический класс*, 27(1), 154–165.
8. Мелихов, А. Г. (2021). Реконтекстуализация детектива: трансформация образа Э. Пуаро в романе С. Ханна «Убийства под монограммой». *Филологические науки. Вопросы теории и практики*, 14(5), 1430–1434.
9. Можейко, М. А. (2001). Детектив. *Постмодернизм* (с. 313–316). Энциклопедия. Интерпресссервис; Книжный дом.
10. Остер, П. (2005). *Нью-йоркская трилогия*. Эксмо; Домино.
11. Пинчон, Т. (2014). *Винляндия*. Эксмо.
12. Пинчон, Т. (2013). *Внутренний порок*. Эксмо.
13. Пинчон, Т. (2000). *Выкрикивается лот 49*. Симпозиум.
14. Чандлер, Р. (1944) *Простое искусство убивать*. (2024, 2 марта). <http://samlib.ru/d/detektiwklub/chandler.shtml>
15. Auster, P. (1997). *The Art of Hanger: Essays, Prefaces, Interviews and The Red Notebook*. Penguin books.
16. Cawelty, J. G. (1976). *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. The University of Chicago Press.
17. Cohen, R. (1987). Do Postmodern Genres Exist? *Genre: Forms of Discourse and Culture*, 20, 241–257.
18. Dickson, D. (2003). Pynchon's Vineland and «That Fundamental Agreement in What is Good and Proper»: What Happens When We Need to Change it? *American*

Postmodernity: Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon. Ian D. Copestake (Ed.). Peter Lang AG, European Academic Publishers.

19. Hassan, I. (1971). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. University of Wisconsin Press.
20. Haynes, D. (2014). Under the Beach, the Paving-Stones! The Fate of Fordism in Pynchon's Inherent Vice. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 55(1), 1–16.
21. Herzogenrath, B. (1999). *An Art of Desire. Reading Paul Auster*. Rodopi.
22. Jameson, F. (1990). The Existence of Italy. *Signatures of the Visible*. Routledge.
23. Little, W. G. (1997). Nothing to Go On: Paul Auster's City of Glass. *Contemporary Literature*, 38(1), 133–163.
24. McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. Routledge.
25. Menand, L. (2009). Soft-Boiled Pynchon's stoned detective. *The New Yorker*, July 27. (2024, 10 февраля). <https://www.newyorker.com/magazine/2009/08/03/soft-boiled>
26. Renovations and Innovations in Postmodern Writing. (1997). *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Ed. by H. Bertens, D. Fokkema. John Benjamins Publishing Company.
27. Stowe, W. W. (1983). From Semiotics to Hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. Ed. by Glenn W. Most and William W. Stowe. Harcourt Brace Jovanovich.
28. Wilkins, K., Driscoll, B., & Fletcher, L. (2022). *Genre Worlds: Popular Fiction and Twenty-First-Century Book Culture*. University of Massachusetts Press.
29. Wilson, R. (2010). On the Pacific Edge of Catastrophe, or Redemption: California Dreaming in Thomas Pynchon's Inherent Vice. *Boundary*, 2, 217–225.

References

1. Boeva-Omelechko, N. B. (2023). The detective genre as a special way of conceptualizing reality. *Cognitive Studies of Language*, 1(52), 466–473. (In Russ.).
2. Zverev, A. (1997). «There one can be». *Inostrannaya literatura*, 6, 202–204. (In Russ.).
3. Zubov, A. A. (2022). Formulas of popular fiction in the cross-cultural context: problematic aspects of J. G. Cawelti's theory. *Labyrinth: teorii i praktiki kul'tury*, 4, 19–28. (In Russ.).
4. Kireeva, N. V. (2013). *Postmodernism literature of the USA: genre poetics features*. Izdatel'stvo BGPU. (In Russ.).
5. Kireeva, N. V. (2009). The adventures of the detective story: the popular genre in the mirror of the contemporary literary criticism. *Izvestia of Samara Scientific Center of the Russian Academy of Sciences*, 11(4–1), 200–204. (In Russ.).
6. Kireeva, N. V. (2008). T. Pynchon's novel «The crying of lot 49»: genre experiment features in postmodernistic texts. *Izvestia of the Volgograd State Pedagogical University*, 10(34), 209–213. (In Russ.).
7. Lobin, A. M. (2022). Evolution of the image of the main character in B. Akunin's Fandorin cycle. *Philological class*, 27(1), 154–165. (In Russ.).
8. Melikhov, A. G. (2021). Recontextualisation of the detective: transforming H. Poirot's image in S. Hannah's Novel «The Monogram murders». *Philological Sciences. Issues of Theory and Practice*, 14(5), 1430–1434. (In Russ.).
9. Mozhejko, M. A. (2001). Detective. *Postmodernism* (pp. 313–316). Encyclopedia. Interpressservis; Knizhnyj dom. (In Russ.).
10. Oster, II. (2005). *The New York Trilogy*. Eksmo; Domino. (In Russ.).

11. Pynchon, T. (2014). *Vineland*. Eksmo. (In Russ.).
12. Pynchon, T. (2013). *Inherent vice*. Eksmo. (In Russ.).
13. Pynchon, T. (2000). *Crying the lot 49*. Simpozium. (In Russ.).
14. Chandler, R. (1944). *The simple art of killing*. (2024, 2 марта). (In Russ.). <http://samlib.ru/d/detektiwklub/chandler.shtml>
15. Auster, P. (1997). *The Art of Hanger: Essays, Prefaces, Interviews and The Red Notebook*. Penguin books.
16. Cohen, R. (1987). Do Postmodern Genres Exist? *Genre: Forms of Discourse and Culture*, 20, 241–257.
17. Dickson, D. (2003). Pynchon's *Vineland* and «That Fundamental Agreement in What is Good and Proper»: What Happens When We Need to Change it? *American Postmodernity: Essays on the Recent Fiction of Thomas Pynchon*. Ian D. Copestake (Ed.). Peter Lang AG, European Academic Publishers.
18. Hassan, I. (1971). *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature*. University of Wisconsin Press.
19. Haynes, D. (2014). Under the Beach, the Paving-Stones! The Fate of Fordism in Pynchon's *Inherent Vice*. *Critique: Studies in Contemporary Fiction*, 55(1), 1–16.
20. Herzogenrath, B. (1999). *An Art of Desire. Reading Paul Auster*. Rodopi.
21. Jameson, F. (1990). The Existence of Italy. *Signatures of the Visible*. Routledge.
22. Little, W. G. (1997). Nothing to Go On: Paul Auster's City of Glass. *Contemporary Literature*, 38(1), 133–163.
23. McHale, B. (1987). *Postmodernist fiction*. Routledge.
24. Menand, L. (2009). Soft-Boiled Pynchon's stoned detective. *The New Yorker*, July 27. (2024, February 10). <https://www.newyorker.com/magazine/2009/08/03/soft-boiled>
25. Renovations and Innovations in Postmodern Writing (1997). *International Postmodernism: Theory and Literary Practice*. Ed. by H. Bertens, D. Fokkema. John Benjamins Publishing Company.
26. Stowe, W. W. (1983). From Semiotics to Hermeneutics: Modes of Detection in Doyle and Chandler. *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. Ed. by Glenn W. Most and William W. Stowe. Harcourt Brace Jovanivish.
27. Wilkins, K., Driscoll, B., & Fletcher, L. (2022). *Genre Worlds: Popular Fiction and Twenty-First-Century Book Culture*. University of Massachusetts Press.
28. Wilson, R. (2010). On the Pacific Edge of Catastrophe, or Redemption: California Dreaming in Thomas Pynchon's *Inherent Vice*. *Boundary*, 2, 217–225.

Информация об авторе / Information about the author

Наталья Владимировна Киреева — доктор филологических наук, доцент, профессор кафедры русского языка и литературы Благовещенского государственного педагогического университета.

Nataliya V. Kireeva — D. Sc. (Philology), Docent, Professor of the Department of Russian Language and Literature of Blagoveshchensk State Pedagogical University.

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.

The author declares no conflict of interest.