

УДК 821.111(73)

ПОЭТИКА ЗАГЛАВИЯ И ЖАНРОВАЯ СТРУКТУРА ПОЛИЦЕЙСКОГО РОМАНА
(«РОЗЫ КРАСНЫЕ» И «ФИАЛКИ СИНИЕ» ДЖ. ПАТТЕРСОНА)

© 2014

О.В. Федунина, кандидат филологических наук, доцент кафедры теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории

Российский государственный гуманитарный университет, Москва (Россия)

Аннотация: В статье рассматривается особый характер взаимосвязи между заглавием и основным текстом в романах Дж. Паттерсона «Розы красные» и «Фиалки синие». Обозначенная проблема ставится в жанровом аспекте. Выявленные в ходе анализа особенности поэтики позволяют говорить о том, что Паттерсон в равной мере трансформирует черты и полицейского романа, и крутого детектива (hard boiled) как жанров криминальной литературы.

Ключевые слова: криминальная литература; полицейский роман; крутой детектив; заглавие; жанр; сюжет; герой-сыщик.

Если обратиться к жанровой традиции полицейского романа, заглавия всегда оказываются тесно связанными с основным текстом. В заглавии, как правило, выносятся следующие элементы (причем они могут сочетаться):

1) номинация главного героя-сыщика или других персонажей: а) самого сыщика, как в романах Ж. Сименона из цикла о Мегрэ («Мегрэ и одинокий человек», «Мегрэ сомневается», «Мегрэ и бродяга»); б) преступника («Личный враг полицейских», «Грабитель», «Мошенник», «Сбытчик», «Убийца леди» Э. Макбейна); в) жертвы («Розанна» П. Валё и М. Шёваль; «Имя потерпевшего – никто» А. Марининой);

2) место действия («Маяк» Ф.Д. Джеймс, «Шанхайский синдром» Цю Сяолуна, «Секреты Лос-Анджелеса» Дж. Элроя);

3) реже – какое-либо указание на время преступления, порой в завуалированной форме («Предраассветный час» и «Когда умерла Сэди» Э. Макбейна, «Когда красное становится черным» Цю Сяолуна);

4) какая-то особенность или деталь расследуемого преступления («Дело пестрых» А. Адамова, «Смерть эксперта-свидетеля» Ф.Д. Джеймс, «Маска смерти» А. Баантьера).

Предложенная классификация не претендует на то, чтобы быть исчерпывающей, но из нее хорошо видно, что для жанра полицейского романа характерна отчетливо проявленная связь между заглавием и системой персонажей или сюжетом произведения.

Однако сформированное этой традицией определенное читательское ожидание явно нарушается в 6-м и 7-м романах Дж. Паттерсона из цикла об Алексе Кроссе, которые образуют внутри цикла своего рода дилогию: «Розы красные» (2000) и «Фиалки синие» (2001). Вынесенные в заглавие строчки популярного в англоязычных странах стихотворения, связанного с празднованием дня св. Валентина (и составляющего основу для современных «валентинок»), с самим сюжетом романов никак, на первый взгляд, не соотносятся. Приведу текст этого стихотворения в его «каноническом» варианте. Особенностью его бытования в культурной среде является, в частности, то, что при сохранении первых двух строк третья и четвертая часто становятся предметом «творческого» дописывания:

Roses are red,
Violets are blue,
Sugar is sweet,
And so are you [1].

Розы красны,
Фиалки сини,
Сахар сладок,
Как и ты сладка.

Именно константные первые строки использует в качестве заглавий своих романов Паттерсон. Можно предположить, что он опирается здесь на традицию, у истоков которой стоит Агата Кристи, большая любительница использовать в качестве заглавий строки

из детских считалок. Однако если мы обратимся к ее произведениям, где заглавия построены по подобному принципу («Десять негрятят», «Раз-два – пряжку застегни», «Хикори-дикори» и др.), становится понятно, что все они так или иначе связаны с развитием криминального сюжета. У Паттерсона заглавия соотносятся с собственно текстом романов как-то иначе.

Таким образом, можно говорить о двух задачах, которые необходимо разрешить в ходе разговора о поэтике заглавия названных романов Паттерсона: 1) понять, в чем же заключается связь между заглавием и основным текстом; 2) поставить вопрос о жанровой принадлежности этих произведений в рамках криминальной литературы, так как наблюдаемая картина совершенно не типична для полицейского романа. Между тем, как отмечают В.Д. Черняк и М.А. Черняк, «жесткие жанрово-тематические каноны определяют клишированность заглавий произведений определенных жанров (детектив, триллер, боевик, мелодрама, фантастика, фэнтези, костюмно-исторический роман и др.). Именно заданные модели заглавий, часто вписывающиеся в серийные издательские проекты, должны удовлетворить “жанровые ожидания” читателя и побудить его осуществить читательский выбор» [2] (см. также соответствующий раздел в работе М.А. Черняк [3, с. 269–385]). Стало быть, разговор о поэтике заглавия в данном контексте представляется важным и с точки зрения жанра.

Источник заглавий в «дилогии» Паттерсона бегло упоминается лишь в первом из романов, «Розы красные», причем возникает он в сюжетной линии, связанной не с профессиональной, а с частной жизнью героя:

«Моя юная неугомонная дочь Дженни играла с рыжей кошкой Розы – водила ее на задних лапах, держа за передние. Они танцевали – я нередко заставлял их за этим развлечением.

– Розы красные, фиалки синие, – весело звучал мелодичный голосок Дженни. Картина эта навсегда запечатлелась в моей памяти» [4, с. 12].

Последняя фраза совершенно явно говорит о том, что для главного героя и рассказчика, Алекса Кросса, это незначительное, казалось бы, событие оказывается важным. Образ дочери героя, поющей «Roses are red», оказывается тесно связанным со столь важным для криминальной литературы вообще и для полицейского романа в частности понятием *нормы*, привычного течения жизни, которое нарушается преступлением. В самом деле, день крестин маленького сына Кросса, когда Дженни поет эту песенку, становится, по сути, последним нормальным днем в жизни героя, причем этот рубеж осознается самим рассказчиком: «Существует одна старая мудрая пословица, в справедливость которой я поверил, начав работать детективом: “Если вода спокойна, не думай, что в ней нет крокодилов”» [4, с. 12]. Вечером друг и коллега Кросса, Кайл Крейг из ФБР, сообщает ему о совершенном странном ограблении банка и немотивированных убийствах заложников. Таким образом, Кросс вовлекается в расследование целой череды подобных преступлений, за которыми, помимо непосредственных

исполнителей, стоит таинственный Вдохновитель.

Образы цветов в романе, а также цветовая лексика в целом соотносятся и с нормой, и с преступлением, нарушающим ее. Так, приехав в дом своей бывшей подруги Кристин, Кросс отмечает прекрасный сад около ее дома, засаженный именно *розами*, что заставляет его вспомнить время до расставания с Кристин и до похищения ее преступником: «Сад восхищал своим великолепием. Кристин сама сажала цветы и ухаживала за ними. Здесь росло несколько сортов роз: разновидность чайных, флорибунда, грандифлора. Они напоминали мне Кристин такой, какой она была до происшествия на Бермудах» [4, с. 135]. Таким образом, возникающий здесь образ роз снова отсылает к понятию нормы, нарушенной уже самим фактом преступления.

Прерывается нормальное течение жизни героя также и тем, что его дочь Дженни оказывается тяжело больна и попадает в больницу. Эта линия развивается параллельно собственно криминальному сюжету, причем Кросс снова возвращается к песенке о красных розах как своеобразному маркеру нормальной жизни до всего, что связано с расследованием и болезнью Дженни: «Я удерживал в воображении образ дочери, танцующей с кошкой Розы и напевающей “Розы красные”. Я прокручивал в памяти эту сцену снова и снова в течение всего того кошмарного дня в Сент-Энтони. По-моему, подобные ожидания в больницах сродни переходу в преисподнюю или, по меньшей мере, мукам чистилища» [4, с. 103]. Наконец, выздоровление Дженни и ее возвращение домой снова маркируется словами этой песенки, досочиненной применительно к обстоятельствам и отсылающей к заглавию романа: «Потом в течение волшебных пары минут они /Дженни и кошка/ танцевали, совсем как в день крестин маленького Алекса.

Дженни тихо напевала:

– “Розы красные, фиалки синие, я так рада, что снова дома, вы все – мои любимые”» [4, с. 208].

Третья отсылка к «Roses are red» знаменует собой восстановление нормы в той сюжетной линии, которая связана с частной жизнью Кросса.

Еще один момент, о котором нужно упомянуть: не цветы, но цвет в романе оказывается связанным не с нормой, но, напротив, с преступлением. Так, команда преступников, нанятая Вдохновителем для осуществления своего глобального замысла, берет в качестве псевдонимов названия цветов: «Они называли друг друга мистер Ред, мистер Уайт, мистер Блю и мисс Грин. Все как один длинноволосые, эти ребята – высокопрофессиональная и сплоченная команда – походили на исполнителей тяжелого рока» [4, с. 46–47]. Цветы и цвет в данном случае оказываются соотносенными с противоположными сферами, возможно, как природное, естественное и порожденное человеческим сознанием.

* * *

Если в романе «Розы красные» заглавие хоть как-то связывается с сюжетом (правда, не с криминальной его линией, а с частной жизнью героя), вторая часть дилогии – «Фиалки синие» – вовсе не проявляет эту связь на внешнем уровне. Источник заглавия вообще не упоминается, никаких отсылок к нему в тексте нет, однако при этом название последней, пятой части, в которой герою предстоит установить личность преследующего его Вдохновителя и вступить с ним в решающую схватку, повторяет общее заглавие романа. Таким образом, если предыдущая часть романа заканчивается поимкой главного вампира, непосредственно виновного в ужасных преступлениях, и замечательной фразой «Все закончилось», то часть под названием «Фиалки синие» демонстрирует очевидную ошибку главного героя на этот счет. Ошибочной оказывается и его сентенция, которая появляется в начале этой части: «Наверное, если бы нам удавалось узнавать об убийцах больше, дела никогда бы не заканчивались раскрытием преступлений» [5, с. 287]. Детективу Кроссу как раз предстоит узнать о настоящем

убийце, стоящем за всей этой запутанной цепью преступлений, больше, чем ему хотелось бы: это его давний друг и коллега, в том числе по данному расследованию. Но в чем же заключается, в таком случае, смысл заглавия всего романа в целом и этой конкретной части?

Предложу следующую гипотезу. Изображенные в этих романах преступления различны по своей сути (ограбления с убийствами и нападения вампиров), но объединены личностью стоящего за ними главного антагониста – Вдохновителя. Точно так же «розы красные» и «фиалки синие» различаются своим цветом, но не «цветочной» природой, и объединены в первых строчках источника.

Внешне различное, таким образом, оказывается сходным по своей природе. Однако так же и внешне схожее оказывается различным, что проявляется в характере взаимоотношений Алекса Кросса и Вдохновителя – коллег, которые в итоге оказываются противопоставленными как сыщик и преступник, стоящий по эту сторону морали и по другую, где эти нормы отрицаются: «Я могу сделать все, что мне заблагорассудится. Вы для меня – ничто. Я живу, как хочу» [4, с. 346]. Совершенно не случайны в таком случае мотивы двойничества и подмены, пронизывающие оба романа, о чем будет подробнее сказано ниже, взаимнообратимости преступника и жертвы (которой осознает себя Вдохновитель, когда его планы нарушаются), а также любви и ненависти, с позиции главного антагониста: «Любовь – все равно что ненависть, размышлял он. Странное утверждение, но какое справедливое!» [5, с. 130]. Получается, что тема парадоксального сочетания различных и сходных явлений, заложенная в заглавиях обоих романов, а также характер связи между заглавием и текстом выводит нас на важные аспекты поэтики этих произведений.

При этом, в отличие от «чистого» полицейского романа, связь между заглавием и текстом существует здесь на каком-то ином, скрытом уровне. Являются ли в таком случае эти произведения полицейским романом? Джоан Коткер без колебаний относит их к так называемому *police procedural*, с ее точки зрения, «поджанру детективной литературы, в которой загадка решается полицией в рамках своих профессиональных обязанностей» [6, р. 103]. Однако, как видно, уже поэтика заглавия заставляет усомниться в этом.

Обращаясь к обоим романам Паттерсона, можно заметить, что в них сохраняется лишь ряд основных структурных особенностей, характерных для полицейского романа как жанра криминальной литературы [7].

Прежде всего, это некоторые особенности образа главного героя-сыщика – профессионала «с выдающимися (но не гениальными) способностями» [7, с. 24]. Ср.: «К тебе обращаются, потому что ты классный специалист. Твоя интуиция, твой уровень интеллектуального развития... Ты стоишь на ступень выше всех остальных копов» [5, с. 85]. Заметим, что о гениальности здесь все же речь не идет, а в расследовании участвует не только главный герой, но целая команда профессионалов.

До определенного момента игра, которую главный преступник, Вдохновитель, ведет с Кроссом, оценивается негативно. Этот мотив является сквозным для обоих романов, причем подчеркивается, что герой оказывается втянут в игру помимо своей воли и это причиняет ему страдания. Во втором романе дилогии преступник прямо называет Кросса своей любимой марионеткой: «Я прекрасно знаю и твое имя, и где ты находишься – у бедной, несчастной, жестоко убитой Бетси. Тебе случайно не кажется, что ты похож на марионетку на веревочках, а, детектив? Должно казаться, – проговорил Вдохновитель. – Ведь ты и есть марионетка. Признаться, моя любимая» [5, с. 10].

Имеется также обязательный для полицейского романа конфликт между профессиональной и частной жизнью героя-сыщика: помимо бытовых подробностей (невозможность вовремя поесть и выспаться), неодно-

кратно упоминается, что именно профессиональные обязанности Кросса стали причиной его неудавшейся личной жизни и расставания с матерью его младшего сына Кристина.

Наконец, субъектная организация обоих произведений соответствует характерной для полицейского романа: здесь вполне возможна постоянная смена носителей точки зрения, с позиции которых показаны события (рассказчик, Алекс Кросс, его антагонист Вдохновитель; в «Фиалках синих» к ним добавляются преступники, которых Вдохновитель использует в своих целях, а также их жертвы).

И этим, пожалуй, соответствие жанровой традиции исчерпывается. Помимо внешне оторванного от криминального сюжета заглавия, одно из важнейших отличий от нее этих романов заключается в характере изображаемых преступлений. С одной стороны, мы встречаем здесь привычные несколько «дел», которые, в конце концов, увязываются в одну цепочку. С другой же, эти преступления оцениваются самим героем-сыщиком как из ряда вон выходящие и уникальные, что совершенно противопоставлено полицейскому роману. Ср.: «Совершенные в банке убийства потрясли воображение и нагоняли страх» [4, с. 52]; «Успокоением для любого опытного полицейского служит убежденность, что все преступления так или иначе походят на те, с которыми он уже сталкивался в своей практике. Однако нынешние убийства отличались от мне известных беспорядочностью, жестокостью, продолжительным сроком совершения и вариативностью. К тому же, по нашим предположениям, совершал преступления не один человек, и не одна и та же группа людей, а разные убийцы, подчинявшиеся единому руководству» [5, с. 203].

Как видно из последней цитаты, причина уникальности дела, которое прямо называлось ранее «государственно важным» [5, с. 167], заключается и в характере преступлений, и в личности преступников (самых настоящих вампиров, пьющих кровь своих жертв), и в том, что непосредственные исполнители составляют несколько разных команд, объединенных только управляющим ими Вдохновителем. Не свойственно полицейскому роману как жанру нарочито чрезмерное нагромождение подмен, лже-Вдохновителей, которыми прикрывается истинный антагонист, а самое главное – отношения двойничества, связывающие главного героя-сыщика и преступника. В «Розах красных» о них говорится, что это «одно целое» (перевод Сюзанны Алукард). В «Фиалках синих» воображающий себя вампиром преступник кусает Кросса со словами: «Теперь ты такой же, как мы» [5, с. 172]. Наконец, идеалом антагониста-Вдохновителя – агента ФБР Кайла Крейга – как раз и является это объединение в одном лице сыщика и преступника, идеал, которого он, по собственному мнению, достиг: «Кайл был Вдохновителем – и вместе с тем принимал участие в операции по поимке тех людей, которых ошибочно за Вдохновителя принимали. Он загадывал загадки и сам искал пути их решения» [5, с. 302]. Тип «преступного полицейского» не редок в полицейском романе (вспомним хотя бы «Аквариум с золотыми рыбками» Л. Гоуфа и «Секреты Лос-Анжелеса» Дж. Эллроя), но такое акцентированное повторение мотива двойничества, которым объединены протагонист и антагонист, для этого жанра не характерно.

Более того, не свойственны ему и подчеркнута личные отношения между преступником и сыщиком, их личная вражда, выходящая за пределы чисто профессиональных обязанностей сыщика: «Все дело во мне и в нем, в наших отношениях. Я стал неотъемлемой частью его фантазии, сказки, которую он рассказывает самому себе каждый день. Ему хочется снова и снова доказывать мне, что я хуже его, глупее, что не сравним с Вдохновителем» [5, с. 300]. Герой полицейского романа обычно не является запланированной жертвой, на которую изначально направлены действия преступника.

Такой герой превращается в потенциальную жертву в процессе расследования, когда его действия становятся помехой для планов преступника. У Паттерсона принципиально иные взаимоотношения между протагонистом и антагонистом.

Наконец, следует сказать о развязках данных романов Паттерсона (как составной части криминальной линии сюжета [8, стлб. 154–155]), также выбывающих из жанровой традиции. В «Розах красных» не только не происходит никакого восстановления нормы в результате завершения расследования, но герою вообще не удается установить личность главного преступника – Вдохновителя, который убивает его подругу и напарницу Бетси Кавальерр. В «Фиалках синих» Кросс, узнав, что Вдохновителем является его друг и коллега Кайл Крейг, в ходе последней схватки берет на себя карательную функцию, что выходит за рамки полномочий полицейского. При этом герой сам осознает, что это может привести его личность к распаду: «Мне казалось, я – это больше не я. Кем я был? В кого превратился? Что сотворили со мной все эти жуткие убийства?» [5, с. 341]. Более того, Кросс с видимым удовольствием переигрывает преступника и даже злорадствует по этому поводу (тогда как обычно герой полицейского романа не испытывает никаких положительных эмоций от названной ему игры): «Все, в чем ты только что признался, записано на моем автоответчике. <...> Ты проиграл, сукин сын. Проиграл, *Вдохновитель*. <...> Вот таким его и увидел народ на фотографиях в газетах: великий Вдохновитель без передних зубов» [5, с. 346].

Можно возразить, что поведение Кросса здесь типично для героя «крутого детектива» (hard-boiled), где «полицейская процедура» как раз постоянно нарушается. Приведу, в частности, следующее остроумное определение Буало-Нарсежака: «Это отнюдь не обычный детектив, которому вписали дозу жестокости, у него особая структура, он утыкан лезвиями, как кактус колючками <...> Этот странный убийца, несущийся по жизни во весь опор, дьявол и дитя одновременно, трогает нас до глубины души. Таинственно само сознание преступника, остающееся непостижимым до конца» [9, с. 207–208]. При большом разнообразии заглавий в произведениях этого жанра источником может служить, в частности, детская считалка: примером может служить «Раз-два-три – нос утри» в «Раз-два-три» П. Кейна. Однако там, в отличие от романов Паттерсона, о которых идет речь, связь между заглавием и сюжетом проявлена в самом тексте: «Я вырубил Рейнза, Гард вывел из игры меня, нежная миссис Хили выключила Гарда. Раз, два, три – нос утри» [10].

Особенности художественного пространства, в котором Алекс Кросс перемещается чересчур легко для героя полицейского романа (хотя это не приближает его к установлению личности истинного Вдохновителя), скорее свойственно именно «крутому детективу». Более того, следует признать, что и характер развязки может идти именно от этой жанровой традиции: вспомним хотя бы, что в «Нет орхидей для мисс Блендиш» Чейза не только не происходит полного восстановления нормы после поимки преступников, но спасенная жертва кончает с собой, будучи не в состоянии вернуться к нормальному течению жизни.

Однако в то же время акцент на изображении внутреннего мира Кросса и его метода расследования (постоянная рефлексия над личностными особенностями преступника и удачная в итоге попытка понять мотивировку его действий, но также и работа в команде) – в структуру hard-boiled, где «удельный вес» расследования вообще сильно уменьшается, как представляется, не укладываются.

Как мы видели, нарушена в романах Паттерсона и структура полицейского романа. В финале «Фиалок синих» герой-рассказчик с удовольствием сообщает о своем намерении уйти из полиции, что также разруша-

ет традиционный образ «борца с преступностью»: «Что ожидает меня завтра? О! Завтрашний день сыграет в моей жизни очень важную роль. Я намеревался уволиться из полиции округа Колумбия» [5, с. 350]. Ср. с мотивировкой работы в полиции в «Розах красных», где на первое место ставится повышение уровня адреналина, а не борьба со злом: «А не именно ли поэтому я никак не находил в себе сил распрощаться со своей работой? Не из-за любви ли к повышению адреналина в крови <...> Не из-за доминирования ли над всем остальным темной стороны моей натуры?» [4, с. 77]. Симптоматично, что в заключительной части «диалоги» решение героя уйти из профессии и заняться своей личной жизнью становится «последним словом» произведения. (См. определение финала, предложенное В.И. Тюпой: «...заключительный, итоговый компонент литературного произведения, завершающий его композицию. <...> Само конечное положение финального компонента (быть последним словом данного “художественного мира” и “увенчивать” его “строение”, его целостность и внутреннюю целесообразность) предопределяет его итоговое значение» [11, стлб. 981]).

Таким образом, очевидно, что изменение характера связей между заглавием и основным текстом произведений тесно связано с изменением жанровой структуры в целом. Даже тип главного героя-сыщика, при видимом его соответствии традиционному, в итоге претерпевает изменения, что становится предметом рефлексии в самом тексте. Главное же заключается в том, что появляется губительная для полицейского романа чрезмерность: при внешнем соблюдении принципа командной работы эта команда разрастается до «всей полиции Вашингтона» плюс три или четыре сотни агентов ФБР; Вдохновитель обзаводится каким-то невероятным количеством подставных подопытных и т.д. Все это позволяет говорить о том, что мы едва ли можем относить рассмотренные романы Паттерсона к жанру полицейского романа. Очевидно, в «Розах красных» и «Фиалках синих»

Паттерсон сочетает черты полицейского романа и «крутого детектива», в то же время обыгрывая и пытаясь преодолеть их шаблоны.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Roses are red // Wikipedia, the free encyclopedia [Электронный ресурс]. URL: http://en.wikipedia.org/wiki/Roses_are_red
2. Черняк В.Д., Черняк М.А. Заглавия массовой литературы и речевой портрет современника // Мир русского слова. 2002. № 1 [Электронный ресурс]. URL: http://www.gramota.ru/biblio/magazines/mrs/28_298
3. Черняк М.А. Массовая литература XX века. М. : Флинта: Наука, 2009. 423 с.
4. Паттерсон Дж. Розы красные / пер. с англ. Ю. Волковой. М. : АСТ: АСТ МОСКВА, 2006. (The International Bestseller). 361 с.
5. Паттерсон Дж. Фиалки синие / пер. с англ. Ю. Волковой. М. : АСТ: АСТ МОСКВА: Транзиткнига, 2006. (The International Bestseller). 350 с.
6. Kotker J.G. James Patterson. A Critical Companion. Westport, Conn. : Greenwood Press, 2004. 177 p. (Critical Companions to Popular Contemporary Writers).
7. Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 17–32.
8. Калашников В.А. Развязка // Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти т. Т. 6. М. : Советская энциклопедия, 1971. Стлб. 154–155.
9. Буало-Нарсежак. Детективный роман // Как сделать детектив. М. : Радуга, 1990. С. 192–224.
10. Кейн П. Раз-два-три // Проклятый город / под ред. О. Пензлера. М., 2008. (Криминальное чтение) [Электронный ресурс]. URL: http://uzhasov.net/antologii/proklyatiy_gorod/
11. Тюпа В.И. Финал // Краткая литературная энциклопедия: В 9-ти т. Т. 7. М. : Советская энциклопедия, 1972. Стлб. 981–982.

THE POETICS OF THE TITLE AND GENRE STRUCTURE OF THE POLICE NOVEL (J. PATTERSON'S ROSES ARE RED AND VIOLETS ARE BLUE)

© 2014

O.V. Fedunina, candidate philological sciences, associate professor of the chair of theoretical and historical poetics Institute for philology and history
Russian State University for the Humanities, Moscow (Russia)

Annotation: The article views a special character of interaction between the title and the main text in J. Patterson's novels *Roses are Red* and *Violets are Blue*. The problem is viewed from the viewpoint of a genre. The peculiarities of the poetics singled out during the analysis show that Patterson transforms the features of both the police novel and the hard-boiled detective story as the genres of criminal fiction.

Keywords: criminal fiction; police novel; hardboiled detective story; title; genre; plot; a detective hero.