

М. В. Петрова

Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова

## **ПОЭТИКА «ЗЛОВЕЩЕЙ ДЕТАЛИ» В АНАЛИТИЧЕСКИХ ФИЧЕ САБИНЫ РЮКЕРТ**

Документально точная деталь в журналистском расследовании может нести смысл, выходящий за пределы единичного случая. В текстах журналистки еженедельника «Die Zeit» Сабины Рюкерт такие детали фиксируют переход от обыденного к катастрофическому и в нашей работе получают определение «зловещей детали». Цель исследования — выявить и систематизировать функции «зловещей детали» в расследованиях Рюкерт о преступлениях. Эмпирическую базу составили публикации (2001—2010), представляющие два типа тематической организации жанра «фиче» — «как-темы» (развертывание события) и «тренд-темы» (анализ социальных явлений). Теоретическая рамка исследования соединяет в себе немецкую теорию журналистских жанров (М. Халлер, Ф. Вольф, Кр. Блеер, П. Линден), поэтику документального письма (Л. Я. Гинзбург, Е. Г. Местергази), нарратологический аппарат (событийность Лотмана, точка зрения Успенского, фокализация Женетта и Шмида) и уликовую парадигму К. Гинзбурга. В работе используются структурно-функциональный, контекстуальный и лингвопоэтический анализ, охватывающий лексический, семантический и прагматический аспекты. На основе сплошного анализа 32 смысловых единиц выделены три типа «зловещей детали». Предметные детали (медальон, наручники, хот-дог) обретают символическую связь с травматическим событием. Телесные детали (гематомы, шрам на ухе, застывшая поза ребенка) выступают документальными маркерами ущерба, страха, отчуждения. Вербальные детали (прямая речь, интертекстуальные отсылки) вводят в повествование чужой голос, расходящийся с фактической реальностью. Каждый из этих типов фиксирует момент пересечения семантической границы между нормой и ее нарушением. Выявлены три функции детали: визуализация абстрактного (конкретная подробность делает отвлеченную мысль зримой), выход за пределы частного случая (единичный факт обретает обобщающее значение) и формирование эмоционально-нравственной оценки через отбор и композиционное расположение деталей. В статье делается вывод о том, что аналитическая сила детали сохраняется лишь при условии ее документальной фиксации и контекстуальной привязки; избыточная выразительность ве-

дет к эстетизации насилия и разрушению обобщающей функции. Тем самым деталь обеспечивает оптимальный переход от единичного случая к социальной закономерности и служит важнейшим конститутивным признаком жанра «фиче».

**Ключевые слова:** зловещая деталь; Сабина Рюкерт; фиче; журналистское расследование; поэтика документального письма

## 1. Введение

Хот-дог, съеденный семнадцатилетним гимназистом перед убийством соседской пары. Золотой медальон с лицами мужа и сына, который заказчица убийства носит на шее. Спичечные кораблики, сделанные серийным убийцей в камере. В зарисовках Сабины Рюкерт, журналистки еженедельника «Die Zeit» и лауреата премии Эгона Эрвина Киша (2002),<sup>1</sup> подобные детали перестают быть просто бытовыми подробностями. Сохраняя документальную достоверность, они работают на обобщение, маркируя семантическую границу между привычным и необратимым, и вполне заслуженно называются «зловещими деталями».

В фокусе внимания Рюкерт — не сенсационность преступления, а его генезис: условия, формирующие готовность переступить черту, слепота окружающих, не замечающих очевидно. Ее тексты, написанные, согласно немецкой журналистской традиции, в жанре «фиче» (Feature), нацелены не на сопереживание событию, а на объяснение сложного явления через отбор типичных ситуаций. По выражению теоретика жанра Ф. Вольфа, фиче — это «история о сути явления для вдумчивого взрослого читателя» (WOLFF 2006: 192). В таких текстах документально точная деталь приобретает особую значимость: она оказывается способна нести смысл, выходящий за пределы единичного случая.

Актуальность исследования заключается в том, чтобы понять, как литературные приемы (прежде всего, выразительная деталь, выступающая в роли документальной улики) работают в документальном тексте, не разрушая, а усиливая его достовер-

---

<sup>1</sup> Престижная немецкая журналистская премия за лучший репортаж, учрежденная в 1977 г. Генри Нанненом (основателем журнала «Stern»), в честь классика репортажа Эгона Эрвина Киша.

ность. Эмпирическим материалом послужили работы Рюкерт в жанре немецкоязычного «фиче», признанные немецким профессиональным сообществом как образцовые.<sup>2</sup>

Цель исследования — выявить и систематизировать функции «зловещей детали» в текстах Рюкерт о преступлениях. С этой целью уточняется жанровая природа этих текстов, в том числе в контексте российской и немецкой жанровых классификаций, предлагается типология «зловещей детали» на основе анализа шести отобранных публикаций и, наконец, производится сравнительный анализ выявленных функций с теоретическими подходами к природе документального повествования.

## 2. Материалы и методы исследования

Материалом для анализа послужили шесть текстов Сабины Рюкерт, опубликованных в еженедельнике «Die Zeit» с 2001 по 2010 год. Корпус включает следующие публикации: *Die Mörderin* — историю женщины, заказавшей убийство своего мужа (RÜCKERT 2001); *Unrecht im Namen des Volkes* — расследование судебной ошибки (RÜCKERT 2002); *Gequält, begafft, vergessen* — анализ социального статуса жертв преступлений (RÜCKERT 2006); *Wie das Böse nach Tessin kam* — историю несовершеннолетнего, совершившего двойное убийство (RÜCKERT 2007); *Todfreunde* — историю отношений следователя и серийного убийцы (RÜCKERT 2009); *Schuldig auf Verdacht* — рефлексию резонансного уголовного дела телеведущего Йорга Кахельманна (RÜCKERT 2010). Общий объем проанализированного материала составил около восьми авторских листов (320 тыс. знаков).

Теоретическая рамка исследования опирается на три взаимодополняющих подхода. Во-первых, на немецкую и отечественную теории журналистских жанров: с одной стороны, работы М. Халлера, Ф. Вольфа, К. Блеера и П. Линдена, разграничивающие репортаж и фиче по функциональному критерию; с другой — труды А. А. Тертычного, А. В. Колесниченко, позволяющие соотнести анализируемые тексты с системой российских публицистических

---

<sup>2</sup> С. Рюкерт — лауреат премии имени Эгона Эрвина Киша (2002), премий Генри Наннена (2008), Немецкой репортерской премии (2009), премии имени Теодора Вольфа (1996) и премии Союза немецких уголовных следователей (2023).

жанров. Во-вторых, теоретические исследования в области поэтики документального письма и соотношения в нем факта и художественной условности (Л. Я. Гинзбург, Е. Г. Местергази). В-третьих, теоретический аппарат нарратологии и лингвистики текста, а именно категории *точки зрения* (Б. А. Успенский), понятия *событийности* (Ю. М. Лотман), теории *повествовательных инстанций* В. Шмида (включая разработанное Ж. Женеттом и М. Бал понятие фокализации). Все они позволяют определить роль и место «зловещей детали» как маркера смены угла зрения на происходящее, который фиксирует момент пересечения семантической границы и управляет читательским восприятием. Термин *зловещая деталь* («unheimliches Detail») происходит, вероятно, от психоаналитического понятия *das Unheimliche* ‘жуткое’, т. е. знакомое и привычное, но внезапно становящееся пугающим (FREUD 1919).<sup>3</sup>

В соответствии с поставленными задачами в работе применен комплекс методов качественного анализа. Структурно-функциональный анализ позволяет выявить место детали в композиции текста и ее роль в реализации авторской интенции. Контекстуальный анализ изучает окружение детали — от микрореконтекста (абзац) до макрореконтекста всего текста. Лингвопоэтический анализ включает три аспекта: лингвистический (языковые средства создания детали), семантический (актуализируемые значения) и прагматический (воздействующий потенциал детали). При отборе материала учитывались следующие критерии: деталь должна обладать чувственной достоверностью; фиксировать момент сопряжения обыденного с катастрофическим; нести смысловую нагрузку, выходящую за рамки номинативной функции, а именно: обеспечивать переход от единичного случая к обобщению, переводя читателя с уровня частного на уровень закономерности.

---

<sup>3</sup> Заметим, что устойчивого и общепринятого определения понятия «unheimliches Detail» не существует. В литературном анализе наряду с психоаналитическим *das Unheimliche* (З. Фрейд) используются описательные обороты вроде *unheimliches Motiv* или *unheimliches Element*. Ср. также англоязычное обозначение *uncanny detail* (например, в работах о готическом романе или об Эдгаре Аллане По).

### **3. Результаты исследования и их обсуждение**

#### **3.1. *Жанровая природа текстов Рюкерт и место детали в фиче***

Уточнение природы любого жанра необходимо для корректного функционального анализа «зловещей детали», поскольку именно жанр определяет, какую роль деталь выполняет в тексте. В репортаже деталь служит созданию «эффекта присутствия» и погружению читателя в уникальное событие (HALLER 2020: 114–125). Фиче, по определению Вольфа, ориентировано не на сопереживание, а на объяснение и увлекательность изложения. В таком тексте деталь приобретает иное значение — она переводит абстрактный тезис в наглядную плоскость (WOLFF 2006: 193).

В российской журналистике понятие «фиче» прочно вошло в научный обиход: Колесниченко включает его в группу жанров эмоциональной публицистики наряду с репортажем и портретом, определяя его как «историю, написанную от третьего лица, но дающую возможность пережить случившееся» (КОЛЕСНИЧЕНКО 2008). Отдельно выделяется жанр ньюс-фиче — «рассказ о тенденции, которую журналист подметил за единичными событиями» (ibid.). Как видно, определение Колесниченко акцентирует внимание на эмоциональном переживании («пережить случившееся»), тогда как немецкое — на аналитическом объяснении и фасцинативности. В настоящем исследовании мы следуем немецкоязычной жанровой типологии, поскольку она точнее соответствует задачам анализа текстов Рюкерт, нацеленных на объяснение сложных феноменов на основе типичных ситуаций, делая акцент на аналитической составляющей. В зависимости от избранной классификации тексты Рюкерт могут быть соотнесены либо с аналитическим очерком (ТЕРТЫЧНЫЙ 2014), либо, согласно жанровой системе Колесниченко, обнаруживают признаки ньюс-фиче и собственно фиче, оставаясь при этом аналитическими по своей основной коммуникативной задаче. Для нашего исследования принципиальным является не терминологическое размежевание, а функциональная доминанта: тексты Рюкерт строятся как аналитическое расследование, в котором деталь работает на обобщение, а не на создание «эффекта

присутствия».

К. Блеер отмечает, что фиче — одна из наиболее часто используемых повествовательных форм в немецкой журналистике, однако тексты этого жанра почти никогда не выходят под рубрикой «Фиче»; их можно найти под заголовками: «Досье» («Dossier»), «заглавная история» («Titelgeschichte») или «журнальная история» («Magazinstory») (BLENER & LINDEN 2015: 125). Для «журнальной истории» характерно объяснение сложных явлений через примеры, отчетливо выраженная авторская оценка, или даже публицистическая заостренность. Блеер подчеркивает:

Журнальная история живет преимущественно за счет жесткого исследовательского тона. Собственное расследование, нередко выполненное в команде, может становиться такой же темой для обсуждения, как и личная оценка автора. Так возникает масштабное персонализированное произведение с ярко выраженной авторской позицией (Tendenzstück) (ibid.: 199).

Это описание во многом соответствует текстам Рюкерт: они базируются на глубокой документальной проработке, но при этом не скрывают авторской интерпретации, а порой и открытой оценки.

По мнению Блеера, фиче решает три основные задачи: объяснение трудно постигаемых феноменов, представление трендов и формирование дискурса на основе «персонализированных тезисов» — обобщений, воплощенных в конкретных людях и ситуациях (ibid.: 125). В соответствии с этим он выделяет три разновидности жанра: объяснительное фиче («Erklär-Feature»), трендовое фиче («Trend-Feature») и тезисное фиче («Thesen-Feature»). В терминологии Вольфа эти разновидности соответствуют «как-темам» и «тренд-темам» фиче (WOLFF 2006: 192–195). Исходя из этого, тексты Рюкерт могут быть классифицированы как образцы объяснительного и трендового фиче: они не только описывают единичные случаи, но и вскрывают стоящие за ними социальные закономерности. Эту задачу — сделать сложное наглядным, превратить абстрактные проблемы в доступный для понимания текст — Вольф считает одной из главных в фиче, подчеркивая, что данный жанр «справляется с темами, которые в иной форме едва ли можно было бы читать с удовольствием» (ibid.: 194).

Еще один принцип фиче — это «типизация и наглядное представление» (BLENER & LINDEN 2015: 126). Фиче интересуется не столько судьбой уникальных героев, сколько показательными примерами, за которыми просматривается общее. Этот переход от конкретного к общему часто оформляется так называемым «мостиком» («F-Brücke»), который опосредует связь между единичным примером и более широким контекстом (ibid.: 177). В текстах Рюкерт такую роль «мостика» выполняет как раз «зловещая деталь»: оставаясь документальной по сути, она становится символически нагруженным носителем общего смысла — что будет подробно показано ниже в типологии (см. разд. 3.3–3.4).

### **3.2. Теоретические основания анализа: поэтика документального письма и нарратологические категории**

Прежде чем перейти к типологии «зловещей детали», необходимо обосновать сам подход. Ключевой вопрос заключается в том, почему к документальным журналистским текстам применимы понятия поэтики и нарратологического анализа, разработанные прежде всего для художественной литературы.

В широком смысле поэтика охватывает всю теорию литературы и не ограничена художественным вымыслом; она включает анализ языка, стилистики, формы и композиции текста независимо от его документальной или вымышленной природы (ГИНЗБУРГ 1999; МЕСТЕРГАЗИ 2007). Как показывают работы по поэтике документального письма, к такому тексту применимы те же подходы, что и к художественному, важно лишь учитывать его жанровую специфику. Классическое обоснование этой позиции дает Гинзбург в работе *О психологической прозе*. Исследовательница подчеркивает, что граница между художественной и документальной литературой не является непроницаемой:

Литература вымысла черпает свой материал из действительности, поглощая его художественной структурой; фактическая достоверность изображаемого <...> становится эстетически безразличной. Документальная же литература живет открытой соотнесенностью и борьбой этих двух начал (ГИНЗБУРГ 1999: 8),

давая тем самым «никаким искусством не возместимое переживание подлинности жизненного события» (ibid.: 9). Хотя Гинзбург рассматривает преимущественно мемуары, дневники и

письма, ее выводы вероятно применимы и к журналистским, и к художественно-публицистическим жанрам.

Методологическую опору для анализа того, как деталь формирует и организует нарратив и направляет читательское восприятие, дает исследование Н. Бернинг. В своей работе она использует категории структурной нарратологии для анализа немецкоязычных репортажей, адаптируя их к специфике этого текстового типа (BERNING 2011). На конкретном эмпирическом материале Бернинг подтверждает, что такие понятия как «фокализация», «тип нарратора» и «темпоральная структура» позволяют системно описывать документальный текст, не смещая его в область художественного вымысла (ibid.: 56–78). Кроме того, современный репортаж — это, без сомнения, гибридный тип текста, который стремится не только информировать, но и увлекать, фасцинировать читателя. В исследовании три нарратологических понятия взаимодополняют друг друга: событийность (Лотман), точка зрения (Успенский) и фокализация (Женетт, Бал, Шмид).

Понятие событийности, разработанное Лотманом, является ключевым для анализа рассматриваемых текстов. Событие в тексте он определяет как «значимое отклонение от нормы» (ЛОТМАН 1970: 282). В контексте криминальных сюжетов таким событием становится совершение преступления — радикальное нарушение этических, социальных и правовых норм. Это нарушение организует нарративную логику фиче: автор выстраивает повествование вокруг момента перехода от нормы к ее нарушению. «Зловещая деталь» в текстах Рюкерт как раз фиксирует момент пересечения «запрещающей границы» (ibid.: 288), либо его неотвратимые последствия.

Для анализа того, как именно автор управляет восприятием события читателем, необходимо обратиться к категории «точки зрения». Успенский выделяет четыре плана, в которых может проявляться точка зрения автора, рассказчика или персонажа: план оценки (идеологический), план фразеологии (языковой), план пространственно-временной характеристики и план психологии (УСПЕНСКИЙ 1970). Хотя автор разработал свою модель на материале художественной литературы и активно оперирует термином *персонаж*, в нашем исследовании она применяется к доку-

ментальному тексту, где на месте вымышленных персонажей находятся реальные люди — участники и жертвы описываемых событий. В текстах Рюкерт «зловещая деталь» становится местом, где указанные планы сталкиваются или сменяют друг друга.

В отличие от широкого понятия «точка зрения» у Успенского, фокализация отвечает на более узкий вопрос: чьими глазами читатель видит событие? Термин был введен французским теоретиком литературы Женеттом, который определяет фокализацию как «ограничение поля», т. е. отбор нарративной информации по отношению к тому, что традиционно называлось всеведением повествователя (ЖЕНЕТТ 1998: 206). Ключевое нововведение Женетта состояло, среди прочего, в разграничении двух вопросов: «Кто видит?» (фокализация) и «Кто говорит?» (голос повествователя) (*ibid.*: 208). На основе этого различения он выделяет три типа фокализации. Нулевая фокализация предполагает всеведущего повествователя, который знает больше, чем любой из персонажей; в документальной журналистике такой тип невозможен, поскольку автор-расследователь не обладает всеведением. Внутренняя фокализация означает, что нарративная информация ограничена тем, что воспринимает, знает и чувствует конкретное действующее лицо: читатель видит события его глазами. В журналистском тексте такая фокализация достигается за счет прямого цитирования или реконструкции внутренних монологов на основе интервью. Внешняя фокализация фиксирует только внешние действия, жесты и слова участников событий, вынуждая читателя интерпретировать их мотивы по внешним проявлениям. Женетт связывал внешнюю фокализацию с «бихевиористским» стилем, напоминающим работу кинокамеры; в журналистике этот тип соответствует более сдержанному, фактологическому изложению, при котором автор избегает прямого вторжения во внутренний мир героев (*ibid.*: 208–209).

Важно подчеркнуть, что данная типология была исходно разработана для анализа художественных текстов, где повествовательные инстанции являются конструктами автора. Однако в случае с журналистскими текстами справедливо будет говорить о функциональной аналогии: автор реконструирует внут-

ренный мир героя на основе его прямых реплик в интервью, и это создает эффект, функционально подобный внутренней фокализации, но, строго говоря, не тождественный ей. Когда же автор просто фиксирует внешние события, действия персонажей или документы, оставаясь за кадром, — это внешняя фокализация, при которой объем информации об объективном положении дел заметно превышает знание отдельных участников событий. В нашем случае понятие «фокализация» используется как средство описания технических приемов управления читательским восприятием, которыми пользуется автор-расследователь.

Фокализация, однако, не фиксирует авторской оценки, лексического выбора, пространственного приближения или эмоциональной окраски изображаемого. Эти аспекты позволяют «реализовать» на практике повествовательные планы Успенского — идеологический, языковой, пространственно-временной и психологический. В анализе «зловещей детали» оба подхода находятся рядом: первый фиксирует ценностные и пространственные сдвиги, второй отражает переключения между внешним и внутренним восприятием.

Перечисленные нарратологические категории позволяют лучше понять, как деталь организует повествование и как она управляет восприятием. Однако остается вопрос, почему именно незначительные, на первый взгляд, подробности могут быть столь значимыми. Ответ на него дает так называемая «уликовая парадигма» (*evidential paradigm*), предложенная К. Гинзбургом. В работе *Приметы. Уликовая парадигма и ее корни*, ставшей методологической вехой, он описывает гуманитарный метод познания, уподобляя его работе детектива, врача-диагноста или искусствоведа. Так, Гинзбург приводит в пример метод Джованни Морелли — итальянского искусствоведа, который по незначительным, на первый взгляд, деталям (форме ушей, строению ногтей, контуру пальцев) определял подлинность картин великих мастеров, распознавая их среди копий и подделок. «Мелкие подробности, обычно считающиеся незначительными или даже “низкими”, недостойными, — пишет Гинзбург, — оказывались ключами, дающими доступ к самым возвышенным творениям

человеческого духа» (ГИНЗБУРГ 1994: 51). Согласно этому подходу, ключом к пониманию глубинных, системных явлений служат периферийные детали — «улики», и этот метод напрямую соотносится с манерой письма Рюкерт, которая извлекает значимые смыслы из незначительных, на первый взгляд, деталей, зафиксированных в документах и протоколах.

Перечисленные категории будут подробно описаны ниже применительно к «зловещим деталям» из текстов Рюкерт.

### ***3.3. Типология «зловещей детали»***

Под «зловещей деталью» в нашем исследовании понимается документально зафиксированная, чувственно воспринимаемая подробность, которая отмечает момент пересечения семантической границы между привычным и необратимым, несет смысловую нагрузку сверх номинативной и служит опорой для аналитического обобщения.

Для выявления устойчивых типов «зловещей детали» использовались следующие критерии. Первый — чувственная достоверность: отобранные смысловые единицы должны обладать конкретностью, визуальной осязательностью, т. е. опираться на чувственно воспринимаемые детали, зафиксированные в документах, протоколах, интервью или авторских наблюдениях. Вторым критерием выступила фиксация момента, когда обыденное оборачивается катастрофическим, что является ключевым для фиче, т. е. обеспечивает переход от единичного случая к обобщению, в терминологии Блеера и Линдена, — «F-Brücke». Третий критерий — смысловая нагрузка, выходящая за рамки номинативной функции, и связанная с ней способность к обобщению. Деталь не просто называет предмет или признак, но служит проводником обобщающего смысла, переводя читателя с уровня единичного случая на уровень закономерности. Теоретической опорой здесь служат понятия «открытой соотнесенности» факта и художественного осмысления (ГИНЗБУРГ 1999: 8), а также положение Местергази о художественности в документальном тексте, которая создается отбором, композицией и смысловым акцентированием материала (МЕСТЕРГАЗИ 2007).

На основе сплошного анализа текстов (RÜCKERT 2001; 2002; 2006; 2007; 2009; 2010) были выявлены 32 смысловые единицы,

каждая из которых удовлетворяла всем трем критериям. Группировка отобранных единиц проводилась по предметно-референциальному принципу, т. е. по тому, к какой сфере действительности относится деталь: материальные объекты, телесные характеристики человека или речевые / текстовые феномены.

В результате сформировались три кластера: предметные детали (14 единиц) — вещи, артефакты, предметы быта (медальон, наручники, спичечные кораблики, хот-дог, кухонные ножи); телесные детали (10 единиц) — физические признаки человека: следы на теле, жесты, позы (гематомы, шрам на ухе, застывшая поза ребенка); вербальные детали (8 единиц) — единицы, относящиеся к сфере языка и речи: прямая речь героев, письменные тексты, интертекстуальные отсылки, авторски маркированные реплики.

Объединение вербальных деталей и интертекстуальных отсылок в один тип требует своего пояснения. Прямая речь действительно дает читателю ощущение непосредственного присутствия в описываемой сцене, тогда как отсылка к чужому тексту — через цитату, пересказ или аллюзию — вплетает этот текст в общую смысловую ткань повествования. В анализируемом материале обе разновидности выполняют единую функцию: они вводят в документальное повествование «чужой голос», создавая тем самым смысловое напряжение с документальной реальностью. Именно это сходство по функции, а не только по формальному признаку, позволило объединить их в один типологический класс.

Дальнейший анализ каждого типа в свете нарратологических категорий представлен в подразделах 3.3.1–3.3.3.

### **3.3.1. Предметные детали**

Предметные детали — это наиболее частотный тип в текстах Рюкерт. Обыденные вещи обретают символическую связь с травматическим событием, фиксируя его в зримой, осязаемой форме. Так, в статье *Die Mörderin* (RÜSKERT 2001) фигурирует золотой медальон: его носит на шее Валери Люке, заказавшая убийство собственного мужа. Это тот же медальон, который был на муже в день его смерти. На одной стороне медальона выгравировано лицо их общего сына, на другой — ее собственное. Рюкерт описывает украшение нейтральной лексикой, не используя эмоциональной оценки: *um den Hals* («на шее»),

umhing («носила»), eingegrägt («выгравировано»). На этом фоне резко выделяется фраза: Man gehört zusammen («Они принадлежат друг другу»), звучащая как приговор. Эта оценка автора, вплетенная в описание, обнажает центральный парадокс истории: убийство не разорвало связь между заказчицей и жертвой, а навсегда скрепило ее. Рюкерт не объясняет это противоречие, а представляет его через наглядное воплощение — медальон. С точки зрения категории событийности Лотмана, такая деталь фиксирует результат уже совершенного пересечения границы: убийца и ее жертва оказываются неразрывно связанными через вещь, принадлежавшую погибшему.

Наручники в статье *Todfreunde* (RÜCKERT 2009) фиксируют вынужденный характер отношений между обвиняемым и следователем. Рюкерт использует описание фотографии:

Große Schwarz-Weiß-Abzüge, auf denen man Jöris und Debisch aneinandergekettet zu Tatorten gehen und von Tatorten kommen sieht. Крупные черно-белые снимки, на которых видно, как Йорис и Дебиш, прикованные друг к другу, идут к местам преступлений и возвращаются оттуда.

Наручники запечатлены на снимках, сделанных после ареста, во время совместных выездов следователя и обвиняемого на места преступлений. В этом контексте они перестают быть лишь технической деталью, а становятся зримым воплощением неразрывных, но пока еще вынужденных отношений. Их эволюцию — от физического принуждения к добровольной человеческой привязанности — раскрывают другие предметные детали.

Позже, во время следствия, Дебиш, обвиняемый в серийных убийствах, мастерит в камере спичечные кораблики и дарит их Йорису на память. Рюкерт фиксирует контраст между возвышенной эстетикой поделок (herrliche Segelschiffe «великолепные парусники») и шокирующим контекстом их появления: изящные модели кораблей созданы в тюремной камере руками серийного убийцы, ожидающего суда за зверские преступления. Благодаря этому контрасту спичечные кораблики превращаются в полифонический символ. В нем заключен кропотливый труд, терпение, попытка упорядочить хаос, но одновременно это жест привязанности, обращенный к конкретному человеку. Дебиш спустя чет-

верть века помнит каждую деталь их совместной жизни, а Йорис хранит кораблики на своем служебном шкафу. Эти хрупкие поделки — свидетельство неразрывной, уже добровольной связи между преступником и следователем. Деталь позволяет увидеть в Дебише человеческое начало, не снимая с него вины: читатель видит в нем не только разрушительное начало, но и потребность в созидании и привязанности, которая находит отклик у следователя.

Понятие фокализации уточняет нарративную перспективу. Читатель видит кораблики с внешней позиции (внешняя фокализация) — Рюкерт не вторгается в сознание Дебиша. Как отмечает К. Ааре, эмпатия в литературной журналистике возникает из сложного взаимодействия голоса и точки зрения, а не определяется исключительно выбором фокализации (AARE 2016). В данном случае даже внешняя позиция наблюдателя предоставляет читателю материал для самостоятельной интерпретации внутреннего мира персонажа — через наблюдаемые действия и их контекст, а не через прямое описание чувств.

Спустя 25 лет связь между преступником и следователем обретает уже бытовое, почти семейное измерение. Во время встречи в психиатрической клинике Дебиш приходит к Йорису с термосом кофе, молоком, сахаром и даже приносит собственную посуду в большом красном рюкзаке:

Er schenkt aus der Thermoskanne nach, Milch und Zucker, selbst das Geschirr hat er in seinem großen roten Rucksack hergeschleppt. Он разливает кофе из термоса, молоко и сахар, даже посуду он принес с собой в большом красном рюкзаке (ibid.).

Этот жест гостеприимства показывает, что он воспринимает их встречу не как формальное свидание, а как дружеское чаепитие. Так, наручники, кораблики и термос образуют цепочку предметных деталей, которая показывает развитие вынужденной связи в глубокую человеческую привязанность.

Иной принцип — фиксацию мгновенного разрыва между обыденным и зловещим — иллюстрирует пример с хот-догами в тексте о Феликсе (RÜCKERT 2007). Рюкерт описывает обычный семейный ужин: Es gibt Hotdogs, und die Kinder greifen mit gutem Appetit zu («Сегодня хот-доги, и дети набросились на них

с большим аппетитом»). Затем она замечает, что подростки вызываются мыть посуду и наводят образцовый порядок, и лишь из прямой речи отца читатель узнает истинную причину этого усердия: они хотели остаться на кухне одни, чтобы взять ножи (*um an die Messer zu kommen*). В терминах Лотмана, деталь маркирует момент, предшествующий пересечению границы: лексический контраст между бытовой идиллией (*greifen zu, mit gutem Appetit*) и прямым названием орудия убийства фиксирует переход от обыденного к катастрофическому.

### **3.3.2. Телесные детали**

В статье *Schuldig auf Verdacht* (RÜCKERT 2010) речь идет о деле телеведущего Йорга Кахельманна, обвиненного в изнасиловании. Ключевой уликой были гематомы на внутренней стороне бедер заявительницы, которые, по версии обвинения, возникли в результате нападения. Защита обратилась к независимому эксперту-криминалисту Бернду Бринкманну, который усомнился в достоверности этих следов. В ходе экспертного самоэксперимента сотрудница Бринкманна окрасила свои кулаки, нанесла удары по собственным бедрам и получила отпечатки, идентичные предъявленным обвинением. С. Рюкерт приводит этот эксперимент в нейтральном, протокольном изложении:

In einem Selbstversuch mit eingefärbten Fäusten ist es einer Mitarbeiterin des Sachverständigen Brinkmann ohne Weiteres gelungen, ähnliche Abdrücke auf ihren eigenen Schenkeln hervorzurufen. В ходе самоэксперимента с подкрашенными кулаками сотруднице эксперта Бринкманна без труда удалось вызвать похожие отпечатки на собственных бедрах.

Телесное повреждение, которое обвинение считало следствием нападения, оказывается инсценировкой. Читатель видит, что такие гематомы можно воспроизвести самостоятельно. Рюкерт подкрепляет этот аргумент еще одной фактологической деталью: по показаниям самой заявительницы, накануне она приняла аспирин — антикоагулянт, усиливающий образование гематом, что сделало самодельные кровоподтеки более обширными. Применяя категорию «точки зрения» Успенского, в этом эпизоде можно увидеть столкновение двух идеологических планов: обвинение (гематомы как следствие насилия) и защита (ге-

матомы как симуляция). При этом Рюкерт использует внешнюю фокализацию, последовательно приводит аргументы эксперта и предоставляет читателю самому сделать вывод о симулятивном характере улики. Лингвистически автор контрастирует осторожные формулировки судебно-медицинского института (*mochte sich nicht festlegen* «не могла определиться») с категоричными выводами Бринкманна (*legt sich fest* «заявляет определенно», *hält es für unmöglich* «считает невозможным»), подводя читателя к выводу, что улики, представленные обвинением, несостоятельны, а их происхождение объясняется самоповреждением.

В статье *Wie das Böse nach Tessin kam* (RÜSKERT 2007) шрам на ухе Феликса — след пластической операции — для самого подростка становится знаком уродства: *Ich bin verkrüppelt!* («Я искалечен!»). Сам по себе шрам — мелкий дефект, заметный разве что при близком рассмотрении, но Феликс реагирует на него как на чудовищное уродство. Это пример психологического плана «точки зрения» по Успенскому: деталь показана через внутреннее восприятие участника событий. В этом контрасте между реальной незаметностью шрама и его гиперболическим переживанием проявляется глубокое ощущение Феликсом собственной ущербности. Убежденность в своем ничтожестве, по версии автора, становится движущей силой преступления. Шрам здесь не причина, а симптом: внешний знак внутреннего разлада, который никто из взрослых не заметил или не придал ему значения.

Застывшая поза маленького Волкера в статье *Die Mörderin* (RÜSKERT 2001) — пример телесной детали, когда травматическое состояние показывается не через повреждение тела, а через неподвижность. Ребенок дни напролет стоит на одном месте, ожидая арестованную мать. Рюкерт формулирует эту сцену скупой, почти протокольной фразой:

Als sie die Mutter holten, stand er klein am Zaun und wartete: den ganzen Samstag, den Sonntag, den Montag. Am Dienstag sagte ihm jemand, dass die Mama nicht wiederkommen wird. Когда за матерью пришли, он стоял маленький у забора и ждал: всю субботу, все воскресенье, весь понедельник. Во вторник кто-то сказал ему, что мама не вернется.

Лингвистически эффект «растянутого времени» достигается анафорическим перечислением дней («den ganzen Samstag, den Sonntag, den Montag») в сочетании с глаголами, обозначающими длительное состояние (stand, wartete), которые фиксируют длительное, статичное состояние без указания на его завершение. Повествование останавливается, имитируя отсутствие временной границы ожидания. Эта неподвижность выражает отказ принять случившееся, надежду, которая не может исчезнуть, и одновременно полную беспомощность. С точки зрения категорий Успенского, здесь доминирует пространственно-временной план: автор выбирает крупный план (ребенок, забор, ожидание) и растягивает время, перечисляя дни. Понятие фокализации помогает уточнить механизм читательского восприятия: внешняя фокализация показывает ребенка со стороны, но временная протяженность, организованная повествователем, создает эффект субъективного переживания — мы словно сами ждем вместе с ним.

Во всех трех представленных случаях телесная деталь выступает как знак в семиотическом смысле: она указывает на нечто иное, чем она сама (ПИРС 2000). Рюкерт активно использует телесные детали как документальные маркеры ущерба, страха, отчуждения.

### **3.3.3. Вербальные детали**

Третий тип — вербальные детали, которые включают прямую речь действующих лиц (зафиксированную в протоколах допросов, интервью или письмах) и интертекстуальные отсылки к фильмам, компьютерным играм, книгам, библейским сюжетам и т. п. Такие детали служат документальными свидетельствами скрытых мотивов, самообмана или подмены реальности вымыслом.

Один из видов интертекстуальных деталей — отсылки к компьютерным играм. В статье *Wie das Böse nach Tessin kam* (RÜCKERT 2007) кодовое слово «Reno» имя персонажа игры Final Fantasy VII — становится для двух подростков сигналом к нападению:

„Reno“, sagt Felix, das ist ein Name aus Final Fantasy und das Codewort zum Losschlagen. „Reno“, — говорит Феликс, — это имя из Final Fantasy и кодовое слово для нападения.

Рюкерт фиксирует эту отсылку как доказательство того, как игровая логика подменяет собой реальность: для подростков граница между виртуальным сценарием и реальным поступком стерта. Деталь усиливает авторский тезис о том, что жестокие игры формируют иную систему ценностей, замещающую социальные нормы. Именно из этих игр подросток черпал «мужские образцы для подражания, которые были полной противоположностью его отца». Так под влиянием игр и положения аутсайдера в школе «из Феликса-трусишки вырос Феликс-убийца».

Другой пример интертекстуальной детали — отсылка к *Тайному дневнику Лоры Палмер* («Das geheime Tagebuch der Laura Palmer») в расследовании судебной ошибки *Unrecht im Namen des Volkes* (RÜCKERT 2002). Автор цитирует соседку Амели по палате в психиатрической клинике, которая видела у нее эту книгу, и развернуто описывает ее содержание:

Es ist der alptraumhafte, erotikgeladene Ich-Erzählung eines jungen Mädchens, das seit dem zwölften Lebensjahr vom Vater sexuell heimgesucht und schließlich ermordet wird. Это кошмарный, эротизированный монолог молодой девушки, которая с двенадцати лет подвергалась сексуальному насилию со стороны отца и в конце концов была убита им.

Эта, казалось бы, незначительная деталь указывает на один из возможных литературных источников выдуманной Амели истории изнасилований.

Наряду с интертекстуальными отсылками важную роль играет прямая речь героев статей. В *Die Mörderin* (RÜCKERT 2001) описывается сцена домашнего конфликта: Валери, постоянно терпящая угрозы и унижения от мужа, в какой-то момент хватается за кухонный нож. В ответ муж кричит:

Bevor du zustichst, lang ich dir eine, und dann wird es dunkel. Прежде чем ты ударишь ножом, я врежу тебе и тогда станет темно.

Это лишь одна из многих угроз, которые представлены в этом тексте:

Du kommst mir nicht vom Hof! Du kommst in den Teich mit einer Gehwegplatte am Fuß. Ты не сойдешь с моего двора! Ты окажешься в пруду с бетонной плитой на ноге.

Ich lass dich abknallen, das kostet mich 10 000 Mark — und ein Lächeln. Я прикажу тебя пристрелить, это обойдется мне в десять тысяч марок — и улыбку.

Слова выступают средством контроля и запугивания. Основной вербальной деталью в этой сцене является ответная реплика Валери: Pass auf, dass ich dir nicht zuvorkomme («Смотри, как бы я тебя не опередила»). Рюкерт комментирует ее как «жалкую угрозу», «чахлую шутку» (eine läppische Drohung, ein schwindsüchtiger Scherz).

Идеологический план «точки зрения» (авторская оценка) вторгается таким образом в изображение, подсказывая читателю интерпретацию. И эта оценка неожиданная: ведь читателю с самого заголовка («Убийца») известно, что Валери в конце концов найдет в себе силы на решительные действия. Однако автор не предвосхищает будущее, а фиксирует реальность бытового конфликта: в тот момент, лицом к лицу с мужем, Валери беспомощна, ее «сопротивление» — лишь жалкая шутка. Именно это бессилие в открытой схватке и заставляет женщину в итоге прибегнуть к скрытому, радикальному способу — заказному убийству.

Наконец, вербальная деталь может прозвучать как обличительный вывод, вынесенный всей истории. Описывая семейное прошлое, мать убийцы с горечью признает:

Wir waren eine ganz normale Familie, jedenfalls haben wir das geglaubt. Мы были совершенно нормальной семьей, по крайней мере, мы так думали.

Эта фраза показывает, что «нормальность» семьи была лишь видимостью.

Указанные примеры демонстрируют, как Рюкерт с помощью задокументированных слов позволяет читателю самостоятельно увидеть скрытую логику происходящего — подмену реальности вымыслом, бессилие спрятано под маской угрозы, а благополучие иллюзорно.

Таким образом, предметные, телесные и вербальные детали фиксируют катастрофическое, но все они реализуют движение от конкретного к типическому, формируя важнейший конститутивный признак жанра «фиче».

### 3.4. Функции «зловещей детали»

В ходе анализа были выявлены три основные функции «зловещей детали»: визуализация абстрактного, обобщение (выход за пределы частного случая) и формирование эмоционально-нравственной оценки.

Первая функция — визуализация абстрактного — согласуется с концепцией «деления образа» П. В. Палиевского (ПАЛИЕВСКИЙ 1962). Художественный образ, по мысли ученого, строится как сложная система взаимоотражений, в которой отдельные детали подсвечивают друг друга, делая зримым скрытый смысл реальности (*ibid.*). В аналитических текстах Рюкерт эту роль берет на себя «зловещая деталь»: она высвечивает абстрактную мысль через столкновение конкретных, противопоставленных друг другу подробностей. Так конкретная деталь превращает отвлеченную идею в нечто осязаемое. Например, в статье *Gequält, begafft, vergessen* (RÜCKERT 2006) Рюкерт описывает, как жертва изнасилования невольно связывает солнечную погоду с мыслью о своем обидчике:

Scheint die Sonne, fragt Silvia sich unwillkürlich, ob er jetzt vielleicht Hofgang hat. Когда светит солнце, Сильвия невольно спрашивает себя, не на прогулке ли он сейчас.

Парадоксальная связь между хорошей погодой и вопросом героини показывает, как травма перекраивает восприятие жертвы: безобидный солнечный день становится неотделимым от мысли о тюремном режиме насильника. Читатель видит это не в виде теоретического рассуждения, а через деталь — случайную связь погоды и вопроса, которая выдает глубокое нарушение нормального восприятия.

Вторая функция — обобщение — опирается на концепцию «открытой соотнесенности» Л. Я. Гинзбург (ГИНЗБУРГ 1999). Единичный факт обретает значение, выходящее за рамки частного случая, и начинает означать нечто общее. В статье *Schuldig auf Verdacht* (RÜCKERT 2010) эксперимент с подкрашенными кулаками описан нейтральным, протокольным языком. Само по себе описание — это фиксация того, как сотрудница эксперта воспроизвела гематомы на собственных бедрах. В контексте некомпетентного обвинения и медийного давления оно демон-

стрирует не только конкретный случай возможной фабрикации улики, но и всю логику системы, в которой правосудие оказывается уязвимым для подобных инсценировок. Документально точная деталь работает как обобщающее свидетельство. Через единичный случай она позволяет читателю увидеть более широкую проблему: как легко сконструировать ложное обвинение, поставив под удар судьбу невиновного человека.

Третья функция — формирование эмоционально-нравственной оценки — реализуется через композицию и отбор речевого материала. Согласно Местергази, художественность в документальном тексте создается не вымыслом, а отбором, композицией и смысловым акцентированием (МЕСТЕРГАЗИ 2007). В статье *Unrecht im Namen des Volkes* (RÜCKERT 2002) Рюкерт описывает, как персонал психиатрической клиники пытался задокументировать гематомы на теле пациентки Амели — улики, которые должны были подтвердить рассказ об ее изнасиловании. Первая серия снимков на Polaroid не удается (все черное). На следующий день главный врач приносит свою любительскую камеру, снимки получаются пересвеченными и сделанными непрофессионально. Полиция формирует из них досье, однако позже в суде путают фотографии, сделанные в разное время. Рюкерт перечисляет эти факты сухо, без комментариев, но сам их отбор — некомпетентность, любительщина, путаница — заставляет читателя увидеть, как системная ошибка следствия и суда разрушает судьбы людей. Деталь работает как наглядное свидетельство, не требуя от автора прямого морализаторства.

Таким образом, три функции «зловещей детали» находят теоретическое обоснование в концепциях Палиевского, Гинзбург и Местергази. Документальная точность детали не ослабляет, а усиливает ее смысловую нагрузку. Именно многослойность «зловещей детали» и позволяет автору выполнять главную жанровую задачу — объяснять сложное через наглядное.

### **3.5. Ограничения исследования**

Проведенное исследование имеет ряд ограничений, которые следует учитывать при интерпретации его результатов и которые определяют направления для дальнейших изысканий. Во-первых, корпус ограничен шестью текстами одного автора, что не позво-

ляет сделать вывод о природе жанра «фиче» в целом; полученные выводы релевантны прежде всего для работ Рюкерт и требуют проверки на более широком материале. Во-вторых, анализ синхроничен, так как охватывает период 2001—2010 гг. и не прослеживает возможную эволюцию метода за пределами этого временного отрезка. В-третьих, в работе отсутствует сравнительный анализ с текстами других немецкоязычных авторов, работающих в жанре «фиче» (например, лауреатов премии Эгона Эрвина Киша), что оставляет открытым вопрос о месте «зловещей детали» в текстах Рюкерт в описываемой жанровой традиции. Все эти ограничения задают направления для будущих исследований: расширение корпуса, диахронический анализ и компаративистика.

#### **4. Заключение**

Проведенное исследование показало, что «зловещая деталь» в журналистских расследованиях Рюкерт служит осознанным аналитическим приемом, органично вписанным в жанровую природу фиче. На материале шести текстов (RÜSKERT 2001; 2002; 2006; 2007; 2009; 2010) выделены три типа деталей (предметные, телесные и вербальные), каждый из которых фиксирует переход от обыденного к катастрофическому. Выявлены три функции: визуализация абстрактного (Палиевский), обобщение (Гинзбург) и эмоционально-нравственная оценка через композицию (Местергази).

«Зловещая деталь» выступает неотъемлемым элементом аналитического фиче: она переводит отвлеченные рассуждения в плоскость документально подтвержденных фактов, и именно конкретность этих фактов делает их убедительными для читателя.

Однако избыточная выразительность детали несет в себе риск эстетизации насилия, а ее отрыв от аналитического контекста превращает обобщение в сенсационную подробность, работающую на эмоциональное потрясение, а не на понимание причин явления. Тексты Рюкерт остаются на аналитической стороне этой границы благодаря сдержанной лексике и тому, что деталь почти всегда включена в смысловой контекст, а не существует сама по себе. Осознание подобных ограничений необходимо главным образом для различения аналитического расследования и сенсационной журналистики.

**Список литературы / Zitierte Literatur / References**

- Гинзбург К. Приметы: уликовая парадигма и ее корни // Новое литературное обозрение. 1994. № 8. С. 32—61. [Ginzburg, Carlo. (1994) *Primety: ulikovaya paradigma i yeyo korni* (Clues: Roots of an Evidential Paradigm). *Novoye literaturnoye obozreniye*, 8, 32—61. (In Russian)].
- Гинзбург Л. Я. О психологической прозе. М.: Intrada, 1999. [Ginzburg, Lidiya Ya. (1999) *O psikhologicheskoy proze* (On Psychological Prose). Moscow: Intrada. (In Russian)].
- Женетт Ж. Фигуры. Работы по поэтике: В 2 т. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. [Genette, Gérard. (1998) *Figury. Raboty po poetike* (Figures: Works on Poetics). In 2 vols. Moscow: Sabashnikov Publishing House. (In Russian)].
- Колесниченко А. В. Прикладная журналистика. М.: МГУ, 2008. [Kolesnichenko, Aleksandr V. (2008) *Prikladnaya zhurnalistika* (Applied Journalism). Moscow: Moscow State University. (In Russian)].
- Лотман Ю. М. Структура художественного текста. М.: Искусство, 1970. [Lotman, Yuriy M. (1970) *Struktura khudozhestvennogo teksta* (Structure of the Literary Text). Moscow: Iskusstvo. (In Russian)].
- Местергази Е. Г. Документальное начало в литературе XX века. М.: Флинта: Наука, 2007. [Mestergazi, Elena G. (2007) *Dokumental'noye nachalo v literature XX veka* (Documentary Principle in 20<sup>th</sup> Century Literature). Moscow: Flinta: Nauka. (In Russian)].
- Палиевский П. В. Внутренняя структура образа // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Кн. 1. М.: Изд-во АН СССР, 1962. С. 72—114. [Palievskiy, Petr V. (1962) *Vnutrennyaya struktura obraza* (Internal Structure of the Image). In: *Teoriya literatury: Osnovnye problemy v istoricheskom osveshchenii* (Theory of Literature: Main Problems in Historical Perspective), Vol. 1. Moscow: USSR Academy of Sciences, 72—114. (In Russian)].
- Пирс Ч. С. Избранные философские произведения. М.: Логос, 2000. [Peirce, Charles S. (2000) *Izbrannyye filosofskiye proizvedeniya* (Selected Philosophical Writings). Moscow: Logos. (In Russian)].
- Тертычный А. А. Жанры периодической печати. М.: Аспект Пресс, 2014. [Tertychny, Aleksandr A. (2014) *Zhanry periodicheskoy pechati* (Genres of Periodical Press). Moscow: Aspekt Press. (In Russian)].
- Успенский Б. А. Поэтика композиции. М.: Искусство, 1970. [Uspenskiy, Boris A. (1970) *Poetika kompozitsii* (Poetics of Composition). Moscow: Iskusstvo. (In Russian)].
- Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003.

- [Schmid, Wolf (2003) *Narratologiya* (Narratology). Moscow: LRC Publishers. (In Russian)].
- Aare, Cecilia. (2016) A Narratological Approach to Literary Journalism: How an Interplay between Voice and Point of View May Create Empathy with the Other. *Literary Journalism Studies*, 8 (1), 106—139.
- Bal, Mieke. (2009) *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*. 3<sup>rd</sup> ed. Toronto: University of Toronto Press.
- Berning, Nora. (2011) *Narrative Means to Journalistic Ends: A Narratological Analysis of Selected Journalistic Reportages*. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.
- Bleher, Christian & Linden, Peter. (2015) *Feature: Theorie und Praxis*. Köln: Herbert von Halem Verlag.
- Freud, Sigmund. (1919) Das Unheimliche. *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften*, Bd V, Heft 5/6, 297—324.
- Haller, Michael. (2020) *Die Reportage: Theorie und Praxis des Erzähljournalismus*. Köln: Herbert von Halem Verlag. (Praktischer Journalismus; 8).
- Wolff, Volker. (2006) *Das Feature. Eine Einführung in Theorie und Praxis*. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft.

**Список источников / Quellenverzeichnis / List of Sources**

- Rückert, Sabine. (2001) Die Mörderin. *Die Zeit*, 26.07.2001.
- Rückert, Sabine. (2002) Unrecht im Namen des Volkes. *Die Zeit*, Nr. 19/2002. 02.05.2002.
- Rückert, Sabine. (2006) Gequält, begafft, vergessen. *Die Zeit*, Nr. 47/2006. 16.11.2006.
- Rückert, Sabine. (2007) Wie das Böse nach Tessin kam. *Die Zeit*, Nr. 26/2007. 21.06.2007.
- Rückert, Sabine. (2009) Todfreunde. *Die Zeit*, Nr. 40/2009. 24.09.2009.
- Rückert, Sabine. (2010) Schuldig auf Verdacht. *Die Zeit*, Nr. 26/2010. 24.06.2010.

Maria V. Petrova  
Lomonosov Moscow State University

**Poetics of the “Sinister Detail”  
in the Analytical Features by Sabine Rückert**

A documentary precise detail in journalistic investigation can convey a meaning that goes beyond the individual case. In the texts of Sabine Rückert, a journalist for the weekly “Die Zeit”, such details mark the transition from the ordinary to the catastrophic and are defined in this study as “sin-

ister details”. The aim of the research is to identify and systematize the functions of the “sinister detail” in Rückert’s crime reports. The empirical basis comprises six publications (2001—2010), representing both types of thematic organization of the feature: “how-topics” (Wie-Themen) and “trend topics” (Trend-Themen). The theoretical framework combines German journalistic genre theory (Haller, Wolff, Bleher, Linden), the poetics of documentary writing (L. Ginzburg, E. Mestergazi), narratological apparatus (Lotman’s eventfulness, Uspensky’s point of view, Genette’s and Schmid’s focalization) and Carlo Ginzburg’s evidential paradigm. The study employs structural, functional, contextual and linguopoetic analysis, covering a wide range of lexical, semantic and pragmatic aspects. On the basis of a comprehensive analysis of 32 meaningful units, three types of “sinister details” are identified. Object details (locket, handcuffs, hot dog) acquire a symbolic connection with a traumatic event. Corporeal details (haematomas, scar on the ear, frozen posture of a child) act as documentary markers of damage, fear and alienation. Verbal details (direct speech, intertextual references) introduce a foreign voice into the narrative, diverging from factual reality. Each type records the moment of crossing the semantic boundary between the norm and its violation. Three functions of detail consider revealing: visualization of the abstract (concrete detail makes an abstract idea visible), generalization (single fact can transcend the individual case) and formation of emotional and moral assessment through the selection and compositional arrangement of details. The analytical power of a detail is preserved only if it is documented and contextually anchored; excessive expressiveness leads to an aesthetization of violence and destroys the generalizing function. Thus, the detail ensures the transition from the individual case to social regularity — a constitutive feature of the feature genre.

**Keywords:** sinister detail; Sabine Rückert; feature; journalistic investigation; poetics of documentary writing

*Для цитирования:*

Петрова М. В. Поэтика «Зловещей детали» в аналитических фиче Сабины Рюкерт // Русская германистика: Ежегодник Российского союза германистов. 2026. № XXIII. С. 201—226.

DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2026-23-201-226.

*To cite this Article:*

Petrova, Maria V. (2026) Poetika “Zloveshchey detali” v analiticheskikh fiche Sabiny Ryukert (Poetics of the “Sinister Detail” in the Analytical Features by Sabine Rückert). *Russkaya germanistika: Yezhegodnik Rossiyskogo soyuza germanistov*

(Germanic Philology in Russia: Yearbook of the Russian Union of Germanists), 23, 201—226. (In Russian).

DOI: 10.47388/2782-2605/lunn2026-23-201-226.

*Статья поступила в редакцию 11.05.2026; принята к публикации 10.06.2026*

*The article was submitted 11.05.2026; accepted for publication 10.06.2026*