МИНОБРНАУКИ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Российский государственный гуманитарный университет»
(РГГУ)

На правах рукописи

Кириленко Наталья Натановна

ЖАНРОВЫЙ ИНВАРИАНТ И ГЕНЕЗИС КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА

Специальность 10.01.08 – Теория литературы. Текстология

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
д-р филол. наук В. И. Тюпа

Москва – 2016

Оглавление

ВВЕДЕНИЕ 4
ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ЖАНРОВ КРИМИНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 25
1.1. Специфика понятий «детектив» и «криминальная литература» 25
1.2. Метод описания жанра: ключевые аспекты 35
1.2.1. Описание инварианта классического детектива 35
1.2.2. Проблема исследования генезиса классического детектива 39
1.3. Композиционные формы речи: специфика лингвистического и литературоведческого подходов 49
ГЛАВА 2. ИНВАРИАНТ КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА 53
2.1. Традиция логического подхода к классическому детективу 53
2.2. Двойственная природа Дюпена и его метода расследования 57
2.3. Шерлок Холмс. *Неправильный* блюститель *нормы* 65
2.4. Агата Кристи: разные типы сыщиков – разные жанры 77
2.5. Пуаро – наиболее *классический* сыщик 85
2.6. Мисс Марпл как иной тип классического сыщика 99
2.7. «Авантюрное расследование» и классический детектив как два разных жанра 111
2.7.1. Арсен Люпен и *классические* сыщики: сходство и различие 111
2.7.2. Габорио – основоположник «авантюрного расследования» 115
2.7.3. «Загадка запертой комнаты» и тип героя в классическом детективе и других криминальных жанрах 120
2.8. Композиционные формы речи в классическом детективе 127
2.9. Предварительные выводы 140
ГЛАВА 3. ГЕНЕЗИС КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА. 146
3.1. Классическая драма как источник классического детектива 146
3.2. Классическая комедия как источник классического детектива 161
ЗАКЛЮЧЕНИЕ 173
БИБЛИОГРАФИЯ 178
Приложение 1. ЖАНР КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА В ЛИТЕРАТУРЕ (СХЕМА) 207

Приложение 2. СХЕМА ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ ЖАНРАМИ 208

Приложение 3. СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ПО ИНВАРИАНТУ (классический детектив, авантюрное расследование, полицейский роман, расследование жертвы) 209

Приложение 4. ПЕРВАЯ СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ПО ГЕНЕЗИСУ (классическая драма – классический детектив) 231

Приложение 5. ВТОРАЯ СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ПО ГЕНЕЗИСУ (классическая трагедия – классический детектив – классическая комедия) 233

Приложение 6. СПИСКИ ИСТОЧНИКОВ ПО ЖАНРАМ КРИМИНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ 236

ВВЕДЕНИЕ

К настоящему моменту литература о «детективе» не просто велика, она огромна, и новые работы как за рубежом, так и в отечественных литературоведении, лингвистике, критике появляются практически каждый месяц. Здесь и далее слово «детектив» я беру в кавычки, поскольку этим термином порой обозначают совершенно разные вещи. Более подробно об этом, равно как о классическом детективе и других жанрах криминальной литературы, будет сказано в первой главе. Не только рассмотреть, но даже просто перечислить все работы совершенно невозможно; имеет смысл выделить наиболее заметные явления и тенденции, в первую очередь те направления в критике, литературоведении, лингвистике и т. д. за рубежом и у нас, которые имеют отношение к проблеме жанра. Здесь и работы, посвященные целиком этой проблеме, и рассматривающие какие-то его аспекты. Насколько мне известно, классификация по тенденциям в критике, науке и паранауке[1] еще не проводилась. Интересные работы обзорного характера «Проблемы изучения детектива: опыт немецкого литературоведения» Н. А. Зоркой[2] и «Детектив глазами лингвистов» Э. Н. Герасименко[3] выполняют иные задачи. Другая работа Герасименко – «Детективный текст как объект филологических исследований»[4] – заявляет цель, на первый взгляд близкую моей работе: «представить проведенный нами анализ научной и критической литературы, посвященной произведениям детективного жанра, начиная с первых исследований XX в. и до наших дней. Выделить основные периоды исследования детективов в филологической науке разных

---

[1] Уточню, в каком значении использую здесь слово паранаука. Это работы не авторов, создающих свои произведения, и не филологов, а читателей, не обладающих специальными знаниями (не осознавая значения этих знаний и полагая их излишними).

[2] *Зоркая Н. А.* Проблемы изучения детектива: опыт немецкого литературоведения // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 65–77.

[3] *Герасименко Э. Н.* Детектив глазами современных лингвистов // Культура народов Причерноморья: Научный журнал. 2011. № 209. С. 123–125. (Вопросы духовной культуры – филологические науки).

[4] *Герасименко Э. Н.* Детективный текст как объект филологических исследований // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. Літературознавство. 2013. Вип. 3. С. 40–51.

стран и особенности их изучения литературоведами и лингвистами». По сути же классификация работ по пяти выделенным хронологическим периодам заслоняет сходство или различие их по принадлежности к критике, науке и паранауке, а также по форме. К тому же понимание Герасименко того, что такое «жанр», «теория детектива» и даже «литературоведческий характер работы» противоречит тому, что представлено в нашей работе. Таким образом, при схожих целях итоги работы не совпадают. Обзор для меня не самоцель, а способ выделить закономерные тенденции.

За рубежом о «детективе» пишут с начала XX века (эссе и предисловия Конан Дойля здесь учтены быть не могут, поскольку он писал главным образом об аспекте «Холмс и читатели»); известное всем специалистам эссе Г. К. Честертона “A Defense of Detective Stories” / В защиту детектива[5] вышло в 1901 г. А в 1906 г. Сесил Честертон, брат Гилберта, умерший в 1918 г., написал эссе «Искусство и детектив» (здесь это слово означает сыщика). Данная работа, как кажется, еще никогда у нас не учитывалась.

Особого рассмотрения заслуживает явление, которое можно назвать «авторы криминальной литературы о ней же». Вне всякого сомнения, наиболее значителен вклад группы английских писателей, которые на рубеже 20–30-х гг. XX в. основали Детективный клуб (Detection Club)[6]. Среди их работ прежде всего отметим эссе Остина Р. Фримена “The Art of the Detective Story” / Искусство детектива (1924)[7]; названное выше эссе “A Defense of Detective Stories” / В защиту детектива (1901)[8] и “How to Write a Detective Story” / Как написать детектив

---

[5] *Chesterton G. K.* A Defense of Detective Stories // The Defendant. London: R. B. Johnson, 1901. P. 157–62.

[6] См.: *Борисенко А.* Золотой век британского детектива // Только не дворецкий: Золотой век британского детектива. Антология. Сост. А. Борисенко, В. Соськин. М.: Астрель: Corpus, 2011; The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays / ed. Howard Haycraft. N. Y.: Simon and Schuster, 1946; The Cambridge Companion to Crime Fiction / ed. M. Priestman. Cambridge: Cambridge University Press, 2003; *Horsley L.* Twentieth-Century Crime Fiction. Oxford: Oxford University Press, 2005.

[7] *Freeman R. A.* The Art of the Detective Story [Electronic resource]. URL : http://bit.ly/2eXEwB1 (дата обращения 20.09.16).

[8] *Chesterton G. K.* Op. cit.

(1925)[9] Гилберта К. Честертона; предисловие к антологии “The Omnibus of Crime”[10] и эссе «Английский детективный роман»[11] Дороти Л. Сэйерс; а также “Ten Commandments of Detective Fiction” / Десять заповедей детективной литературы[12], часто называемые «Декалог» (1928, по другим сведениям 1929) Рональда Нокса.

Необходимо оговорить, что и в последующие годы члены клуба также писали не только художественные произведения – «детективы», но и критические работы и биографии предшественников. В 70-е среди наиболее цитируемых – монографии Джулиана Симонса: “The Detective Story in Britain” / Детектив в Британии[13] и “Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel: A History” / Кровавое убийство (1972)[14]. Традицию продолжили и малоизвестные у нас члены клуба. Например, Генри Р. Ф. Китинг стал редактором и автором популярных книг: «Агата Кристи: первая леди детектива» (1977), «Шерлок Холмс: человек и его мир» (1979), «Великие преступления» (1982), «Создание детективных произведений» (1986) и «Преступление и Тайна: 100 лучших книг» (1987)[15] и др.

Из американских писателей наиболее заметно то, что писал У. Х. Райт, он же Ван Дайн, который был очень близок к мыслям участников британского Детективного клуба. Это предисловие Райта к “Great detective stories” / Великим

---

[9] *Chesterton G. K.* How to Write a Detective Story // Best Seller Mystery Magazine. 1960. March. P. 125–132.

[10] *Sayers D. L.* Introduction to The Omnibus of Crime (1928) // The Art of the Mystery Story. P. 71–109.

[11] *Сэерс Д.* Английский детективный роман [Электронный ресурс]. URL: http://www.rulit.org/read/38 (дата обращения 22.08.13).

[12] *Knox R.* 10 Commandments of Detective Fiction [Electronic resource]. URL: http://bit.ly/2eP8CsG (дата обращения 22.08.13).

[13] *Symons J.* The Detective Story in Britain. L.: Longmans, Green and Co., 1962.

[14] *Symons J.* Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel: a History. Harmondsworth, GB: Viking, 1975.

[15] *Keating H. R. F.* Agatha Christie: First Lady of Crime. L.: Weidenfeld and Nicolson Ltd, 1977; *Keating H. R. F.* Sherlock Holmes: The Man and His World. L.: Thames and Hudson, 1979; *Keating H. R. F.* Great Crimes. N. Y.: Harmony Books, 1982; *Keating H. R. F.* Writing Crime Fiction. L.: A & C Black Publishers, 1986; *Keating*, *H. R. F.* Crime and Mystery: The 100 Best Books. N. Y.: Carroll and Graf, 1987.

детективам[16] и его “Twenty rules for writing detective stories” / Двадцать правил написания детективов[17], чье сходство с заповедями Нокса неоднократно отмечалось в специальной литературе.

Во Франции из авторов, писавших о «детективе», самый выдающийся вклад внесли Буало-Нарсежак[18]. В их книге “Le roman policier”, переводимой у нас как «Детективный роман», рассматривается в первую очередь французская криминальная литература. Авторы совместили типологический и исторический подход, проследив этапы французской криминальной литературы, что видно из названий глав («Предыстория жанра. Габорио», «Французский детектив с 1900 года по 1939 год» и т. д.).

Широко известны статьи и эссе Р. Т. Чэндлера и Ф. Д. Джеймс; а также авторов, которые не писали криминальную литературу, – Б. Брехта, К. Чапека, У. С. Моэма, Дж. Фаулза, У. Эко.

Что касается публикаций зарубежных критиков и филологов, в первую очередь англоязычных, уже в 20-х годах XX века их число огромно. При этом количество работ, имеющих значение для теории литературы, относительно общего объема ничтожно. Здесь я перечислю наиболее значимые и / или часто цитируемые работы, в основном монографии. Это «Виновность усадьбы викария: заметки о детективе» Уистона Хью Одена[19]; «Убийство для удовольствия: жизнь и эпохи детектива» Ховарда Хэйкрафта и «Искусство таинственной истории» под его редакцией[20]; «Развитие детективного романа» Альмы Элизабет Мёрч[21]; «Нежное искусство убивать: детективная литература Агаты Кристи» Эрла Ф.

---

[16] The Great Detective Stories: a Chronological Anthology / comp. and ed. W. H. Wright. N. Y.: Scribner’s Sons, 1927.

[17] *Van Dine S. S.* Twenty rules for writing detectives stories // The American Magazine. 1928. 3 Sept. Vol. 106.

[18] *Буало П.*, *Нарсежак Т.* Детективный роман // Как сделать детектив. М., 1990. С. 192–224; *Narcejac Th*. Esthétique du roman policier. P.: Le Portulan, 1947.

[19] *Auden W. H.* The Guilty Vicarage: Notes on the Detective Story // Harper Magazine. 1948. May. P. 406–412.

[20] *Haycraft H.* Murder for Pleasure: The Life and Times of the Detective Story. N. Y.: Biblo and Tannen, 1968; The Art of the Mystery Story…

[21] *Murch A. E.* The Development of the Detective Novel. L.: Peter Owen, 1968. Обращаю внимание коллег на то, что в отечественных работах фамилия данного автора иногда указывается неправильно – «*March*».

Багеннера[22]; «Талант вводить в заблуждение: признание Агаты Кристи» Роберта Барнарда[23]; «Полицейский процедурный» Джорджа Дава[24]; упомянутые выше «Кембриджский путеводитель по криминальной литературе»[25] под редакцией Мартина Пристмана и «Криминальная литература XX века» Ли Хорсли[26]; «Детективная литература» Чарльза Дж. Ржепки и «Путеводитель по криминальной литературе» с его и Ли Хорсли предисловием[27]; «Криминальная литература 1800–2000: расследование, смерть, своеобразие» и «Форма и идеология в детективной литературе» Стивена Найта[28]; «Пастухи Ватто: детективный роман в Британии 1914–1940 гг.» и «Предисловие к детективу» Лероя Л. Панека[29]; «Криминальная литература» Джона Скэгса[30] и др.

В тех случаях, когда в перечисленных книгах употребляется слово «жанр», оно смешивается с другими терминами. Так, известный авторитет по части полицейского романа Джордж Дав в названной выше и часто цитируемой книге «Полицейский процедурный» называет последний и жанром и субжанром, и типом и «разновидностью жанра классической литературы тайн» (a variation of the classical mystery fiction genre)[31]. Соответственно поддерживают эту неразбериху и авторы работ, которые на него ссылаются: Г. Хауслэйден[32], Дж. Скэггс[33] и др.

---

[22] *Bargainnier E. F.* The Gentle Art of Murder: the Detective Fiction of Agatha Christie. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1980.
[23] *Barnard R.* A Talent to Deceive: An Appreciation of Agatha Christie. L.: Collins, 1980.
[24] *Dove G. N.* The Police Procedural. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1982.
[25] The Cambridge Companion to Crime Fiction.
[26] *Horsley L.* Op. cit.
[27] *Rzepka Ch. J.* Detective fiction. Cambridge: Polity Press, 2005; A Companion to Crime Fiction / ed. Charles Rzepka and Lee Horsley. Chichester, West Sussex: Wiley–Blackwell, 2010.
[28] *Knight St.* Crime Fiction, 1800–2000: Detection, Death, Diversity. Basingstoke, N. Y.: Palgrave Macmillan, 2004; *Knight St.* Form and Ideology in Detective Fiction. Bloomington: Indiana University Press, 1980.
[29] *Panek L. L.* Watteau's Shepherds: The Detective Novel in Britain 1914–1940. Bowling Green: Bowling Green University Popular Press, 1979; *Panek L. L.* An Introduction to the Detective Story. Bowling Green, Ohio: Bowling Green University Popular Press, 1987.
[30] *Scaggs J.* Crime Fiction (The New Critical Idiom). L., N. Y.: Routledge, 2005.
[31] *Dove G. N.* Op. cit.
[32] *Hausladen G. J.* Places for Dead Bodies. Austin: University of Texas Press, 2000 (подраздел "The Police Procedural Genre").
[33] *Scaggs J.* Op. cit.

Если мы подходим к криминальной литературе с точки зрения теории литературы, очень важными представляются идеи *литературных формул* Джона Г. Кавелти[34] и *типологии детективной литературы* Цветана Тодорова[35].

Кавелти предложил деление литературы на миметическую, подражающую реальности, и формульную: «формулы – это способы, с помощью которых конкретные культурные темы и стереотипы воплощаются в более универсальных повествовательных архетипах»[36]. «Детектив» наряду с вестерном приводится им как типичный пример формульной литературы. В главе «Формула классического детектива» преимущественно на материале Э. По Кавелти выделяет следующие пэттерны: ситуация; действие; персонажи и их отношения; пространство (setting). Под «формулами» подразумеваются в основном мотивы, но иногда и другие аспекты произведения, например пространство[37].

В своей знаменитой работе «Типология детективной литературы» Ц. Тодоров полемизирует с Буало-Нарсежаком и настаивает на необходимости понятия «жанр» для «детективной литературы»[38]. Он подчеркивает, что не может быть общей нормы для высокого и массового искусства, и выделяет два жанра «детективной литературы»: классический детектив и триллер. В то же время Тодоров использует термины *whodunit* и *the classic detective fiction* как синонимы и в этом плане продолжает уже сложившуюся традицию. К тому же исследователь не может четко провести грань между названными им жанрами, в результате чего как пример классического детектива, *an incarnation of its genre, not a transcendence*, приводится роман Дж. Х. Чейза «Никаких орхидей для мисс Блендиш», где читателю прекрасно известно, «кто это сделал».

---

[34] *Кавелти Дж. Г.* Изучение литературных формул / пер. с англ. Е. М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64; *Cawelti J. G*. The Concept of Formula in the Study of Popular Literature // Popular Culture. Production and consumption. Oxford: Blackwell Publishing, 2001. P. 203–209.

[35] *Todorov Tzv*. The Typology of Detective Fiction // The Poetics of Prose. Ithaca, N. Y.: Cornell University Press, 1977. P. 42–52.

[36] *Кавелти Дж. Г.* Изучение литературных формул. С. 35.

[37] *Cawelti J. G*. The Formula of the Classical Detective Story. // Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1976. P. 106–110.

[38] *Todorov Tzv*. Op. cit.

Чрезвычайно популярная в России книга Тибора Кестхейи «Анатомия детектива» по уровню не соответствует исследованиям Тодорова и Кавелти. Основная причина, по которой я здесь ее называю, – глава «Характерология» из этой книги стала доступна у нас значительно раньше работ большинства зарубежных авторов по данной теме, и именно в отечественной среде Кестхейи имеет большое количество последователей.

Утверждая, что анализ структур показывает «кровное родство» «детектива» и сказки, Кестхейи берет положения из книги В. Я. Проппа «Морфология сказки», и накладывает на другой материал без учета его специфики. Сходным образом Кестхейи выстраивает другую схему по образцу в книге Е. М. Мелетинского «Герой волшебной сказки. Происхождение образа». К сожалению, за такого рода схемами теряются отдельные верные наблюдения: «И там, и здесь события изобилуют повторами, постоянными мотивами»[39]; «и тут, и там характерен мотив узнавания-изобличения»[40]. Достоинством книги является то, что она – своеобразный путеводитель по криминальной литературе. Из нее можно узнать про мало или вовсе не известных у нас авторов и персонажей.

Нельзя обойти вниманием такое явление, как гендерный подход к криминальной литературе, поскольку с 70-х гг. и по сей день гендерная тематика звучит все сильнее: «Сестры по преступлению: феминизм и криминальный роман» Морин Т. Редди[41]; «Сдержанные чувства: феминизм, массовая культура и викторианский сенсационализм» Анны Кветкович[42]; «Неправильная женщина: женский сенсационный роман и новая женская литература» Лин Пайкетт[43]; «Сеть беззакония: ранняя детективная литература американских женщин» Кэтрин Р.

---

[39] *Кестхейи Т.* Анатомия детектива. Следствие по делу о детективе. Будапешт: Корвина, 1989. С. 142.
[40] Там же. С. 143.
[41] *Reddy M.T.* Sisters in Crime: Feminism and the Crime Novel. N. Y.: Continuum Books, 1988.
[42] *Cvetkovich A.* Mized Feelings: Feminism, Mass Culture and Victorian Sensationalism. New Brunswick, N.J.: Rutgers University Press, 1992.
[43] *Pykett L.* The Sensational Novel: From the Woman in White to the Moonstone: Writers and Their Work. Plymouth: Northcote House, 1994.

Никерсон[44]; «От Агаты Кристи до Рут Ренделл: британские писательницы в детективной и криминальной литературе» Сьюзен Роулэнд[45] и др. Существует гендерный подход и в стилистике (*feminist stylistics*), например работы Урсулы Кларк: «Женщины, остерегайтесь женщин: детективная литература и стилистика критического дискурса»[46]; «Стилистика дискурса и детективная литература: исследование с примерами»[47] и др. Насколько проблему жанра полностью затмевает гендерная направленность, видно из сопоставления данной исследовательницей романов «Встреча выпускников» Д. Сэйерс и «Комната убийств» Ф. Д. Джеймс на том основании, что в этих романах «мы имеем дело с женщинами-писательницами, которые обе выбирают в качестве героя сыщика-мужчину»[48].

У нас в стране до 90-х гг. XX века о «детективе» писали мало, наблюдения писателей (как авторов криминальной литературы, так и других) не так массовы и интересны, как за рубежом. И все же отметим некоторые из них: «Мой любимый жанр – детектив» А. Адамова[49]; «Триллеры и чиллеры» и «О Шерлоке Холмсе» К. И. Чуковского[50]; «Детектив – серьезная игра» бр. Вайнеров[51]. В критике значительные явления, в отличие от Англии, отсутствовали; назовем «Зарубежный кинодетектив: Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры» Я. Маркулан[52]; «Детективную повесть в контексте приключенческих жанров» А. Ф. Бритикова[53] и «Поэтику детектива» А. Вулиса[54].

---

[44] *Nickerson C. R*. The Web of Iniquity: Early Detective Fiction by American Women. Durham: Duke University Press, 1998.

[45] *Rowland S*. From Agatha Christie to Ruth Rendell: British Women Writers in Detective and Crime Fiction. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2001.

[46] *Clark U*., *Zyngier S*. Women beware women: detective fiction and critical discourse stylistics // Literature and Stylistics. 1998. Vol. 7, № 2. P. 141–158.

[47] *Clark U*. Discourse Stylistics and Detective Fiction: a Case Study // Literature and Stylistics for Language Leaners. Theory and Practice. N. Y.: Palgrave Macmillan, 2007.

[48] *Clark U*. Discourse Stylistics and Detective Fiction … P. 73. Пер. с англ. мой.

[49] *Адамов А*. Мой любимый жанр – детектив. Записки писателя. М: Советский писатель, 1980.

[50] *Чуковский К.* О Шерлоке Холмсе // *Дойл А. К.* Записки о Шерлоке Холмсе: рассказы и повести. Л.: Дет. лит., 1980. С. 5–16; *Чуковский К.* Триллеры и чиллеры // Книжное обозрение. 1997. № 31.

[51] *Вайнер А*., *Вайнер Г*. Детектив – серьезная игра // Приключенческий фильм. Пути и поиски: сб. науч. трудов / отв. ред. А.С. Трошин. М.: ВНИИК,1980. С. 127–132.

Авторитетные ученые обращали внимание на криминальную литературу только «заодно» с другими, более «высокими» вопросами: Н. Я. Берковский в книге «Мир, создаваемый литературой»[55]; Ю. М. Лотман в статьях «Биография – живое лицо», «Логика взрыва» и «О дуэли Пушкина без „тайн“ и „загадок“: исследование, а не расследование»[56]; Е. М. Мелетинский в книге «Историческая поэтика новеллы»[57], С. С. Аверинцев в статье «Г. К. Честертон, или Неожиданность здравомыслия»[58], М. И. Бент в исследовании «Немецкая романтическая новелла»[59] и др. Даже если ставился важный вопрос, например о предсказуемости-непредсказуемости жанра[60], в целом криминальная литература была обойдена вниманием литературоведов.

В результате такого отношения филологов к криминальной литературе заметным явлением до недавнего времени была не имеющая ни к литературоведению, ни к критике никакого отношения школа ТРИЗ – теории решения изобретательских задач, представители которой используют «метод Шерлока Холмса»[61].

Одним из первых проявлений нового отношения к криминальной литературе стала библиографическая энциклопедия «Зарубежный детектив XX

---

[52] *Маркулан Я.* Зарубежный кинодетектив: Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. Л.: Искусство, Ленингр. отд-ние, 1975.
[53] *Бритиков А. Ф.* Детективная повесть в контексте приключенческих жанров // Русская советская повесть 20-30-х годов. Л.: Наука, Ленингр. отд-ние, 1976. С. 408–453.
[54] *Вулис А.* Поэтика детектива // Новый мир. 1978. № 1. С. 244–258.
[55] *Берковский Н.* Мир, создаваемый литературой. М.: Сов. писатель, 1989. С. 11–118.
[56] *Лотман Ю.* Биография – живое лицо // Новый мир. 1985. № 2. С. 228–236; *Лотман Ю. М.* Логика взрыва // Лотман Ю. М. Семиосфера. СПб, 2000. С. 106–107; *Лотман Ю. М.* О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок»: исследование, а не расследование // Лотман Ю. М. Пушкин. СПб., 1995. С. 375–388.
[57] *Мелетинский Е. М.* Историческая поэтика новеллы. М.: Наука, 1990.
[58] *Аверинцев С. С.* Г. К. Честертон, или Неожиданность здравомыслия // Писатель в газете: художественная публицистика. М.: Прогресс, 1984. С. 329–342.
[59] *Бент М. И.* Немецкая романтическая новелла: генезис, эволюция, типология. Иркутск: Изд-во Иркут. ун-та, 1987.
[60] *Лотман Ю. М.* Логика взрыва. С. 106–107.
[61] *Альтшуллер Г.* Шерлок Холмс и ТРИЗ [Электронный ресурс]. URL: http://www.altshuller.ru/triz/investigations5.asp (дата обращения 18.09.16); *Воробьев В. В.* Принципы Шерлока Холмса [Электронный ресурс]. URL: http://www.mirmafii.ru/article/195 (дата обращения 18.09.16).

века в русских переводах» С. П. Бавина[62], сразу ставшая чрезвычайно востребованной. В данном случае польза от информации, собранной и представленной автором, намного превосходит недостатки книги, связанные с непоследовательностью в использовании терминов.

После библиографии Бавина появилось еще несколько такого же рода работ по криминальной литературе[63].

Чрезвычайно интересна работа «К описанию структуры детективной новеллы» Ю. Щеглова. В ней ставится вопрос о том, «насколько реально создание аналогичных моделей [речь идет о схемах Проппа] для описания собственно литературных произведений»[64]. На материале «шерлокхолмсовских новелл» автор сделал большое количество чрезвычайно важных наблюдений, которые будут рассмотрены в данном исследовании.

В наше время наиболее объемным является вклад в изучение криминальной литературы отечественных лингвистов. С недавнего времени мы наблюдаем «взрыв» интереса лингвистов к криминальной литературе. Среди первых были работы И. А. Банниковой «О стилистическом контексте детектива и методах его исследования и приложения» и «Парадокс в стилистическом контексте детектива»[65], в которых сопоставляются заголовки произведений разных авторов: Гарднера, Френсиса, Ф. Д. Джеймс, Кристи. В начале нынешнего века появилось множество отечественных работ, в которых рассматриваются аспекты, имеющие отношение к речевым формам в криминальной литературе (при этом не всегда говорится именно о *композиционных формах речи*). Это работы: «Грамматика и

---

[62] *Бавин С. П.* Зарубежный детектив XX века в русских переводах: попул. библиогр. энцикл. М.: Кн. Палата, 1991.

[63] *Рейтблат А.* Материалы к библиографии русского дореволюционного детектива // De visu. 1994. № 3 / 4. С. 77–81; Современный отечественный детектив: библиогр. указатель / авт.-сост. И. В. Еремина, Е. В. Ярошенко. М.: Пашков Дом, 2006; *Пилиев Г. К.* Русский детектив: библиография 1857–1991. М.: Миллиорк, 2009.

[64] *Щеглов Ю. К.* К описанию структуры детективной новеллы // *Щеглов Ю. К.* Поэзия. Проза. Поэтика: избр. работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 86–107.

[65] *Банникова И. А.* Парадокс в стилистическом контексте детектива // Вопросы романо-германского языкознания. Вып. 11. Саратов, 1995. С. 17–23; *Банникова И. А.* О стилистическом контексте детектива и методах его исследования и приложения // Вопросы романо-германского языкознания. Вып. 10. Саратов: СГУ, 2002. С. 12–17.

поэтика детективного нарратива (на материале английских и русских коротких рассказов» Д. В. Чулкиной[66]; «Структура и семантика детективного нарратива на материале текстов английских и русских рассказов» Н. Ю. Филистовой[67]; «Особенности реализации лингвокультурного типажа ‘детектив’ в английском языке» А. В. Гвоздевой[68]; «Дискурсивное пространство детективного текста на материале англоязычной художественной литературы» И. А. Дудиной[69]; «Стратегия детективного дискурса» О. А. Мельничук и Т. А. Мельничук[70]; «Лексические и структурно-композиционные особенности психологического детектива» С. В. Лескова[71]; «Концептосферы текстов английских и русских детективов и их языковое представление» Р. Р. Теплых[72]; «Особенности функционирования прецедентных феноменов в детективном дискурсе на (материале английского и русского языков) Г. А. Завьяловой[73]; «Художественная деталь как средство создания образа персонажа в различных типах детективного текста», «Портретное описание протагониста в различных типах детективного текста» и «Текстологические характеристики англоязычного детектива XX века» и Е. А. Варлаковой[74]; «Когнитивная модель детективного дискурса»

---

[66] *Чулкина Д. В.* Грамматика и поэтика детективного нарратива (на материале английских и русских коротких рассказов). [Электронный ресурс] URL: http://bit.ly/2e7Lepl (дата обращения 18.02.2013).

[67] *Филистова Н. Ю.* Структура и семантика детективного нарратива на материале текстов английских и русских рассказов: автореф. дис. … канд. филол. наук. Тюмень, 2007.

[68] *Гвоздева А. В.* Особенности реализации лингвокультурного типажа ‘детектив’ в английском языке // Вестник ЧелГУ. 2008. № 30. С. 40–44. Также см.: *Она же*. Лингвокультурный образ *детектив*: дис. ... канд. филол. наук. Челябинск, 2009.

[69] *Дудина И. А.* Дискурсивное пространство детективного текста на материале англоязычной художественной литературы XIX-XX вв.: дис. … канд. филол. наук. Краснодар, 2008.

[70] *Мельничук О. А.*, *Мельничук Т. А.* Стратегии детективного дискурса (на примере романов А. Кристи) // Вопросы психолингвистики. 2012. № 15. С. 156–167.

[71] *Лесков С. В.* Лексические и структурно-композиционные особенности психологического детектива: автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2005.

[72] *Теплых Р. Р.* Концептосферы английских и русских текстов детективов и их языковое представление: автореф. дис. … канд. филол. наук. Уфа, 2007.

[73] *Завьялова Г. А.* Особенности функционирования прецедентных феноменов в детективном дискурсе (на материале английского и русского языков): дис. … канд. филол. наук. Кемерово, 2014.

[74] *Варлакова Е. А.* Художественная деталь как средство создания образа персонажа в различных типах детективного текста // Изв. С.-Петербургского ун-та экономики и финансов. 2010. № 3. С. 66–69; *Варлакова Е. А.* Портретное описание протагониста в различных типах детективного текста // Вестник Череповецкого государственного ун-та. 2011. № 4 (34). С. 49–58;

Т. Г. Ватолиной[75]; «Лингвоэвокационное исследование литературно-художественного жанра юридического триллера: на материале романа J. Grisham “The Runaway Jury” и его перевода на русский язык» Е. А. Савочкиной[76] и др. В вышеназванной работе Э. Н. Герасименко «Детектив глазами лингвистов» даны подробный обзор и классификация[77].

В конце прошлого – начале нынешнего века интерес к криминальной литературе возрос и у литературоведов. Количество работ настолько увеличилось, что все их перечислить невозможно. Остановимся лишь на диссертационных исследованиях, которых было осуществлено множество за короткое время (я учитываю и работы ближайшего зарубежья на русском языке, а также работы, в которых проводится сопоставление с криминальной литературой). Их тематику можно разбить на три группы:

1. Творчество отдельных авторов: «Национальная концептосфера в детективном романе А. Кристи, Ч. П. Сноу, Д. Френсиса» И. В. Белозеровой[78]; «Жанровая стратегия детектива в творчестве Питера Акройда» О. Ю. Ахманова[79]; «Цикл детективных новелл Эдгара Аллана По и его рецепция в России в XIX – начале XX вв.» Л. П. Дмитриевой[80]; «Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии» Н. Г. Бобковой[81];

Варлакова Е. А. Текстологические характеристики англоязычного детектива XX века: автореф. дис. … канд. филол. наук. СПб., 2012.

[75] *Ватолина Т. Г.* Когнитивная модель детективного дискурса: дис. … канд. филол. наук. Иркутск, 2011.

[76] *Савочкина Е. А.* Лингвоэвокационное исследование литературно-художественного жанра юридического триллера: на материале романа J. Grisham “The Runaway Jury” и его перевода на русский язык: автореф. дис. … канд. филол. наук. Барнаул, 2007. Также см.: *Сухина Е. В.* Спортивная и игровая метафора в тексте американского юридического триллера особенности их передачи на русский язык // Вестник Московского государственного областного университета. 2011. № 4. С. 178–183.

[77] *Герасименко Э. Н.* Детектив глазами современных лингвистов.

[78] *Белозерова И. В.* Национальная концептосфера в детективном романе А. Кристи, Ч. П. Сноу, Д. Френсиса: автореф. дис. … канд. филол. наук. Воронеж, 2006.

[79] *Ахманов О. Ю.* Жанровая стратегия детектива в творчестве Питера Акройда: автореф. дис. … канд. филол. наук. Казань, 2011.

[80] *Дмитриева Л. П.* Цикл детективных новелл Эдгара Аллана По и его рецепция в России в XIX – начале XX вв.: автореф. дис. … канд. филол. наук. Томск, 2010.

[81] *Бобкова Н. Г.* Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии: автореф. дис. … канд. филол. наук. Улан-Удэ, 2010.

«Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1900 – начала 2000-х гг.» А. В. Казачковой[82]; «Третий период творчества Уилки Коллинза» З. В. Антоновой[83].

2. Национальная криминальная литература: «Детективный жанр в азербайджанской литературе в контексте мировой литературы» С. А. Мир-Багировой[84]; «Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма» Н. В. Киреевой[85]; «Эволюция детектива в татарской литературе» Р. Р. Галиуллина[86]; «Эволюция детективного романа в американской литературе XX века» М. Г. Агеевой[87];

3. Отдельные темы и мотивы: «Мотив преступления как основа сюжетной интриги в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и романе Ч. Диккенса «Тайна Эдвина Друда» С. Ю. Сафоновой[88]; «Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе 1830 – 1900-х гг.» И. А. Матвеенко[89]; «Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы (Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева)» Т. Н. Амиряна[90].

Отдельного упоминания заслуживает исследование последнего автора «Три способа типологизации детективного жанра сегодня»[91], которое содержит по-

---

[82] *Казачкова А. В.* Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1900 – начала 2000-х гг.: автореф. дис. … канд. филол. наук. Нижний Новгород, 2015.

[83] *Антонова З. В.* Третий период творчества Уилки Коллинза: автореф. дис. … канд. филол. наук. Череповец, 2003.

[84] *Мир-Багирова С. А.* Детективный жанр в азербайджанской литературе в контексте мировой литературы: дис. ... канд. филол. наук. Баку, 2002.

[85] *Киреева Н. В.* Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма : автореф. дис. … д-ра филол. наук. М., 2011.

[86] *Галиуллин Р. Р.* Эволюция детектива в татарской литературе: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2007.

[87] *Агеева М. Г.* Эволюция детективного романа в американской литературе XX века: дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2014.

[88] *Сафонова С. Ю.* Мотив преступления как основа сюжетной интриги в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» и романе Ч. Диккенса «Тайна Эдвина Друда»: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2014.

[89] *Матвеенко И. А.* Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе 1830–1900-х гг.: дис. … д-ра филол. наук. Томск, 2011.

[90] *Амирян Т. Н.* Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы (Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева): автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2012.

[91] *Амирян Т. Н.* Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестник Пермского университета. Сер.: Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 3 (15). С. 146–154.

настоящему научный анализ подходов Дж. Кавелти, Цв. Тодорова и др. к криминальной литературе.

Также нельзя не отметить, что появилось огромное количество работ, посвященных массовой литературе, в которых, в частности, говорится и о криминальной: «Массовая культура: теория и практика» и «Массовая культура как феномен постиндустриального общества» А. В. Костиной[92]; «Массовая литература сегодня» Н. Г. Мельникова[93]; «Историко-литературные корни массовой беллетристики» Е. В. Жаринова[94]; «Массовая литература сегодня» Н. А. Николиной, М. А. Литовской и Н. А. Купиной[95] и др. Отметим изучение «детектива» как социокультурного феномена в статьях и монографиях М. А. Черняк, в которых, в частности, говорится и о криминальной литературе с акцентом на «социологии чтения»: «Массовая литература XX века», «Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики», «Новейшая литература и вызовы массовой культуры: к вопросу о синтезе „высоких“ и „низких“ жанров» и др.[96]. Особенно интересует автора «современный детектив», который «как часть массовой литературы стал универсальным социокультурным пространством для ассимиляции и распространения разнообразных идей, он по-

---

[92] *Костина А. В.* Массовая культура: теория и практика. М.: Институт молодежи, 1999; *Костина А. В.* Массовая культура как феномен постиндустриального общества. М.: Изд-во МГСА, 2003.

[93] *Мельников Н. Г.* Массовая литература // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. ред. и сост. А. Н. Николюкин. М.: ИНИОН РАН, 2001. С. 514–517.

[94] *Жаринов Е. В.* Историко-литературные корни массовой беллетристики. М.: ГИТР, 2004.

[95] *Николина Н. А., Литовская М. А., Купина Н. А.* Массовая литература сегодня: учеб. пособие. М., 2009.

[96] См.: *Черняк М. А.* «Наше все» Александра Маринина в зеркале современного иронического детектива // Творчество Александры Марининой как отражение современной российской ментальности. Материалы международной конференции 19-20 октября 2001, Институт славяноведения, Париж М., 2002. С. 69–83; *Она же.* Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики. СПб.: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005; *Она же.* Массовая литература XX века: учеб. пособие. М.: Флинта: Наука, 2009; *Она же.* От «глянца» к «антиглянцу»: остановка по требованию (к вопросу о новых маршрутах современной массовой литературы) // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России. Сост. И. Л. Савкина, М. А. Черняк. СПб: СПБГУТД, 2009. С. 64–73; *Она же.* Новейшая литература и вызовы массовой культуры: к вопросу о синтезе «высоких» и «низких» жанров // Вестник ННГУ. 2014. №2 (3). С. 340–346; *Черняк В. Д., Черняк М. А.* Массовая литература в понятиях и терминах: учеб. словарь-справочник. М.: Флинта: Наука: 2015; *Они же.* Массовая литература: опыт лексикографической интерпретации // Стереотипность и творчество в тексте. Межвуз. сб. статей. Вып. 19. Пермь, 2015. С. 179–186.

своему комментирует все аспекты современной жизни, формируя определенный контекст ценностей»[97]. Много внимания уделено исследовательницей, в частности, особенностям заглавий в массовой литературе[98].

Существует и направление, которое можно назвать «детектив и фантастика»: «Загадка фантастического детектива» Г. Г. Ануфриева и С. В. Солодовникова[99]; «Жанровые стратегии фантастики и детектива в цикле Г. Л. Олди „Фэнтези“» Е. Четвертных[100]; «Служба дни и ночи. Детективная фантастика» Б. Невского[101]. Здесь особняком стоят работы Е. Ю. Козьминой «Фантастическая криминальная литература: жанр полицейского романа» и «Классический и фантастический детектив», в которых рассматривается не некий *детектив вообще*, а особенности конкретных криминальных жанров в фантастике[102].

Среди теоретических работ о криминальной литературе в последние годы значительное место занимают исследования О. В. Федуниной: «Советская „милицейская“ повесть: мотив испытания и проблема жанра. («Дело „пестрых“» А. Адамова); К вопросу о функциях заглавия в детективе («Неподходящее занятие для женщины» Ф. Д. Джеймс в контексте традиции)»; «„Медные буки“ А. Конан

---

[97] *Черняк М. А.* Сказки для взрослых // Профиль. 2012. № 16/17. С. 77.

[98] См.: *Черняк В. Д.*, *Черняк М. А.* Заглавия массовой литературы и речевой портрет современника // Мир русского слова. 2002. № 1 (9). С. 33–39; *Они же.* Конфликтность и толерантность в заглавиях текстов массовой литературы // Культурные практики толерантности в речевой коммуникации / под ред. Н. А. Купиной и О. А. Михайловой. Екатеринбург: Изд-во Уральского университета, 2004. С. 432–445. А также: *Черняк М. А.* Поэтика заглавия в массовой литературе // Массовая литература XX века. С. 369–385.

[99] *Ануфриев Г. Г.*, *Солодовников С. В.* Загадка фантастического детектива // Обнаженное солнце / Сост. Г. Ануфриев, С. Солодовников. Минск, 1990. С. 3–16.

[100] *Четвертных Е.* Жанровые стратегии фантастики и детектива в цикле Г. Л. Олди «Фэнтези» // Пространство литературы: контексты и проблемы границ. Материалы научно-практической конференции словесников. Екатеринбург, март 2013.

[101] *Невский Б.* Служба дни и ночи. Детективная фантастика // Мир фантастики. 2006. № 10. Т. 38. С. 53–55.

[102] *Козьмина Е. Ю.* Фантастическая криминальная литература: жанр полицейского романа // Новый филологический вестник. 2011. № 1 (16). С. 141–148.; *Она же.* Классический и фантастический детектив // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 96–108; *Она же.* «Расследование» С. Лема: принцип имитации и разрушение традиционных структур // Новый филологический вестник. 2015, № 4 (35). С. 17–25. Также см.: *Козьмина Е. Ю.* Музей в художественном сознании: преступление, мистика, игра // Музей и символический капитал города: I Всероссийская научно-практическая конференция. Екатеринбург, 2011. С. 32–44.

Дойля: особенности субъектной организации и жанра»; «Кругозор героя в криминальном нарративе: жанровый аспект»; «„Следователь-жертва“ в криминальной литературе: к вопросу о типологии героя и жанра»; «Кругозор героев и жанр в криминальной литературе (постановка проблемы)»[103] и др. В этих исследованиях автор прошел путь, приведший к необходимости разграничения криминальных жанров, вследствие чего были выделены жанры с субъектом-жертвой, в том числе один из важнейших – «расследование жертвы».

Необходимо отдельно оговорить такую проблему, как недостаточное исследование генезиса криминальной литературы. В большинстве работ, посвященных «детективу», вопрос о происхождении этого жанра раскрывается в нескольких предложениях[104]. Мало книг, где есть соответствующие главы или разделы[105]. А специальных работ на данную тему даже за рубежом, если учесть, насколько давно там пишут о криминальной литературе, не так много[106].

В отечественном литературоведении, насколько известно, до недавнего времени вопрос о генезисе жанра был заявлен только в названии статьи

---

[103] *Федунина О. В.* Советская «милицейская повесть: мотив испытания и проблема жанра. («Дело „пестрых“» А. Адамова) // Новый филологический вестник. 2009. Т. 8. № 1; К вопросу о функциях заглавия в детективе («Неподходящее занятие для женщины» Ф. Д. Джеймс в контексте традиции) // Вестник РГГУ. 2011. № 7 (69). С. 59–66. (Филологические науки. Литературоведение и фольклористика); «Медные буки» А. Конан Дойля: особенности субъектной организации и жанра // Челябинский гуманитарий. 2011. № 3 (16). С. 39–46; Криминальный бестиарий А. Конан Дойля // Бестиарий и стихии. М.: Intrada, 2013. С. 118–126; Кругозор героя в криминальном нарративе: жанровый аспект // Narratorium: Междисциплинарный журнал. 2012. № 2 (4) [Электронный ресурс]. URL: http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2628912; «Следователь-жертва» в криминальной литературе: к вопросу о типологии героя и жанра // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 130–141; Кругозор героев и жанр в криминальной литературе (постановка проблемы) // Жанры в историко-литературном процессе: сб. науч. статей / науч. ред. Т. В. Мальцева. Вып. 5. СПб., 2013. С. 161–171.

[104] См.: *Гозенпуд А. А.* Детективная драма // Пути и перепутья: Английская и французская драматургия XX века. Л.: Искусство, 1967. С. 84–111; *Маркулан Я.* Указ. соч. С. 11.

[105] *Агеева М. Г.* Указ. соч.; *Мир-Багирова С. А.* Указ. соч.; *Cook M.* Edgar Allan Poe and the Detective Story Narrative // *Cook M.* Narratives of Enclosure in Detective Fiction: The Locked Room Mystery. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2011. P. 1–20; *Scaggs J.* Early Crime Narratives // *Scaggs J.* Op. cit. P. 7–13.

[106] *Panek L. L.* The Origins of American Detective Story. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2006; *Panek L. L.* Before Sherlock Holmes: How Magazines and Newspapers Invented the Detective Story. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2011; The Classical Origins of Detective Fiction: Sophocles's *Oedipus the King* and Ross Macdonald's *The Goodbye Look* // Cross-cultural Communication. 2011. Vol. 7, №. 3. P. 72–79.

Л. И. Чернавиной «Детективные новеллы Э. По (К вопросу об истоках детективного жанра)», однако в самой работе эта тема рассмотрена в одном абзаце[107]. Объем недавно появившейся работы Н. Ю. Георгиновой под названием «К вопросу о происхождении и определении детектива»[108], т. е. посвященной двум важнейшим научным вопросам сразу, совершенно недостаточен для серьезного исследования. (Это же замечание относится и к содержанию.) Работа О. Ю. Анцыферовой «Детективный жанр и романтическая художественная система»[109] более серьезна, но проведена на недостаточном материале. Проблемой является недооцененность драмы как литературного рода и полное игнорирование комедии при рассмотрении вопроса о генезисе криминальной литературы.

Таким образом, **актуальность** темы диссертационного исследования обусловлена все возрастающим интересом к криминальной литературе, несмотря на то что она не всегда считается достойным объектом для исследовательского внимания. Однако комплексный анализ поэтики с четко поставленной и отрефлексированной проблемой жанра применительно к этой области до сих пор не проводился.

Научная **новизна** работы состоит в исследовании малоизученных или вовсе не изучавшихся аспектов поэтики классического детектива, в принципиальном разграничении данного и иных криминальных жанров, часто с ним смешиваемых. Впервые в диссертационном исследовании классический детектив рассматривается в качестве самостоятельного жанра в понимании М. М. Бахтина; предлагается классификация, определяющая место криминальной литературы в целом и классического детектива в этой особой общности жанров; учитываются все структурные элементы произведения, начиная от типа героя и заканчивая

---

[107] *Чернавина Л. И.* Детективные новеллы Э. По (К вопросу об истоках детективного жанра) // Очерки по зарубежной литературе. Вып. 1. Иркутск, 1969. С. 36–54.

[108] *Георгинова Н. Ю.* // Материалы международной научно-практической конференции «Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы и тенденции развития». Новосибирск, 2013. С. 39–42.

[109] *Анцыферова О. Ю.* Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. Проблема жанра. Иваново, 1994. С. 21–36.

композиционными формами речи в их взаимосвязи; во введении дается систематизирующий обзор специальной литературы и определяются тенденции изучения криминальной литературы. В качестве источника классического детектива впервые подробно рассматривается классическая драма, в частности комедия.

Теоретическая значимость исследования состоит в том, что открывается перспектива дальнейшего изучения самостоятельных жанров криминальной литературы, а также сопоставления жанров криминальной литературы с близкими ей более ранними жанрами (плутовского и авантюрного романа и т. п.). Обозначена проблема соотношения ряда жанров криминальной литературы с *основными жанрами* (романом, повестью, новеллой, драматическими жанрами).

Практическое значение: результаты исследования, а также разработанные аналитические подходы применимы при изучении не только криминальной литературы, но и других литературных явлений, в частности драмы. Материалы диссертации могут быть использованы также при чтении специальных курсов, посвященных изучению авантюрной литературы, различных криминальных жанров, а также в рамках курсов по теории литературы и по истории мировой литературы XIX–XX вв.

Апробация диссертации. Основные положения диссертации докладывались на конференциях: «Белые чтения», РГГУ, октябрь 2014 г., октябрь 2015 г., октябрь 2016 г.; «Книжное дело: достижения, проблемы, перспективы», Уральский федеральный университет, апрель 2015 г.; Филологические чтения, ЯрГУ им. П. Г. Демидова, апрель 2015 г; Гуманитарные чтения, РГГУ, март 2016 г., а также на межкафедральном семинаре «Теория литературных жанров» (ИФИ РГГУ); на научном студенческом семинаре «Проблемы фантастической литературы» (УрФУ) и в рамках спецкурса «Жанры криминальной литературы» (ИФИ РГГУ, 2014/15 уч. г.).

Объектом данной диссертационной работы является жанр классического детектива; **предметом** – совокупность аспектов его поэтики, на основе которых можно выявить инвариант и проследить генезис данного литературного явления:

тип героя-следователя; хронотоп; комплекс мотивов; субъектная структура; композиционные формы речи.

Основная **цель** исследования – выявление жанрового инварианта и генезиса классического детектива.

Соответственно сформулированной цели **задачами** исследования являются:

1) разграничение путем сопоставительного анализа текстов собственно классического детектива и других криминальных жанров, часто смешиваемых с исследуемым;
2) выявление на основе жанровой концепции М. М. Бахтина характерных для жанра классического детектива черт, составляющих инвариант данного канонического жанра;
3) обоснование генетической родственности классического детектива с драмой как родом литературы;
4) сопоставление инвариантных признаков классического детектива с чертами, присущими жанрам классической трагедии и комедии.

Материалом при разработке темы являются несколько сотен произведений криминальной литературы, принадлежащих авторам, количество которых также превышает сотню. В первую очередь привлекаются произведения самых значимых авторов классического детектива: новелла «Убийство на улице Морг» Э. По, новеллы и повести А. Конан Дойля, романы и произведения малых жанров А. Кристи. При определении инварианта классического детектива произведения данных авторов будут сопоставляться:

1) с текстами, относимыми мною к жанру авантюрного расследования[110]. Это в первую очередь романы Э. Габорио «Преступление в Орсивале» и «Дело № 113»; роман Г. Леру «Тайна Желтой комнаты»; новеллы и романы М. Леблана; новеллы Г. К. Честертона и др. (Здесь и ниже см. *Приложение* 6.);

[110] См.: *Кириленко Н. Н.* «Авантюрное расследование» или классический детектив // Новый филологический вестник. 2012. № 2 (21). С. 80–95.

2) с текстами, относящимися к жанру полицейского романа[111]: «Петерс Латыш» Ж. Сименона, «Ненавидящий полицейских» Э. Макбейна; «Розанна» П. Валё и М. Шёвалль; «Петровка, 38» Ю. Семенова; «Эра милосердия» бр. Вайнеров и др.;

3) с текстами, относящимися к жанру «детективного ребуса»: «Тайна Мари Роже» Э. По, часть произведений сборника «Парадоксы мистера Понда» Г. К. Честертона, бóльшая часть произведений сборника «13 проблем Марпл» А. Кристи; «Table-talk 1882 года» Б. Акунина и др.;

4) с текстами, относимыми к жанру коллективного расследования: «Десять негритят» А. Кристи, «Чисто английское убийство» С. Хейра, «Конец королевы» Вл. Шубрта, «Телефон молчит» Э. Фишер и др.

Для «генеалогического» сопоставления привлекаются в первую очередь тексты, отвечающие пониманию классической драмы Н. Д. Тамарченко: «Агамемнон» Эсхила; «Ипполит» Еврипида; «Щит» Менандра; «Псевдол» Плавта; «Формион» Теренция; «Испанская трагедия» Т. Кида; «Алхимик» и «Варфоломеевская ярмарка» Б. Джонсона; «Гамлет», «Макбет», «Много шума из ничего», «Двенадцатая ночь» Шекспира; «Плутни Скапена» Мольера и др.

Методологической основой исследования являются «Эстетика» Гегеля; работы М. М. Бахтина, Б. О. Кормана, М. Ю. Лотмана, Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпы; классические труды по исторической поэтике О. М. Фрейденберг, В. Я. Проппа, С. С. Аверинцева, Е. М. Мелетинского, С. Н. Бройтмана; исследования специалистов по драме: «Драма» М. С. Кургинян, «Драма как род литературы» и «Драма как род искусства» В. Е. Хализева, «Драма и действие» Б. О. Костелянца.

В соответствии с поставленными задачами **структура диссертации** выглядит следующим образом: введение, три главы, заключение, приложения (три сравнительных таблицы по жанрам, две схемы, поясняющие место классического детектива в литературе, и списки литературы по жанрам) и общая библиография.

---

[111] См.: *Кириленко Н. Н.*, *Федунина О. В.* Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник. 2010. № 3 (14). С. 17–32.

Введение содержит в себе разъяснение темы и круга актуальных для нее проблем, обоснование ее значимости как предмета научного исследования и подробную характеристику истории вопроса, а также постановку цели и задач исследования.

В **первой главе** (теоретической) ставится проблема разграничения классического детектива с другими жанрами криминальной литературы.

Вторая глава посвящена анализу произведений классиков исследуемого и родственных ему жанров с целью определения жанрового инварианта классического детектива. В частности, выявлению характерных черт преступления, преступника и сыщика; разграничению особенностей сыщика классического детектива и сыщиков других криминальных жанров.

В **третьей главе** исследуемый жанр сопоставляется с аспектами классической драмы в целом и классической трагедии и комедии в частности.

В **Заключении** подводятся итоги исследования в целом, делаются выводы, определяются перспективы дальнейшего изучения криминальной литературы.

Для наглядности промежуточных и итоговых выводов прилагаются две **схемы**, поясняющие место жанра классического детектива в литературе, и три **сравнительные таблицы по жанрам (инвариант и генезис)**.

Библиография насчитывает 310 наименований. Каждый раздел библиографии разделен на два подраздела. Перечень источников включает сначала собственно криминальную литературу, а затем – тексты, необходимые для сопоставления по генезису. Из общего списка исследований научно-критического и справочного характера выделены те, которые посвящены криминальной литературе.

ГЛАВА 1. ПРОБЛЕМА САМОСТОЯТЕЛЬНЫХ ЖАНРОВ КРИМИНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1.1. Специфика понятий «детектив» и «криминальная литература»

На основании сделанного во «Введении» обзора основных тенденций в посвященной «детективу» литературе (не всегда здесь можно говорить об исследовании в научном смысле) можно сформулировать два ключевых представления о структуре «детектива»:

1. В первом случае «детектив» предстает в виде своеобразного дерева, от которого отходят ветви: классический детектив; крутой детектив; шпионский роман и т. д.

2. Во втором случае «детектив» наделяется способностью радикально менять свою структуру, приспосабливаясь к изменению социальных и прочих условий: был классический детектив, но наступили более «жесткие» времена, и он стал «крутым». *Классический детектив* сменяют «драматизм модернистского» и «трагизм постмодернистского детектива» (Можейко[112]), или «модель **классического** детектива» сменяют модели «**модернистского** детектива» и «**постмодернистского** детектива» (Киреева[113]). Как отмечалось выше, сходен подход Буало-Нарсежака, говоривших об исторических стадиях «детектива» (за исключением шпионского романа). Сюда же можно отнести метафору М. Тугушевой о «взорванной галактике»: «классический детективный роман очень изменился и породил другие разновидности»; «классический детектив – как бы взорвавшаяся галактика, и вот результат взрыва – „беззаконные“ кометы „в кругу расчисленных светил“»[114].

---

[112] *Можейко М. А.* Детектив // Постмодернизм: энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. Минск: Интерпрессервис; Кн. дом, 2001. С. 212-215; *Можейко М. А.* Детектив как художественный жанр и его трансформации в современной культуре // Керуен. 2009. № 1. С. 63–70.

[113] *Киреева Н. В.* Указ. соч. С. 22. Выделено автором. См. также ее недавно вышедшую монографию: *Киреева Н. В.* Постмодернистская литература США: особенности жанровой поэтики. Благовещенск: Изд-во БГПУ, 2013.

[114] *Тугушева М.* Под знаком четырех. М.: Книга, 1991. С. 272.

Классики исторической поэтики показали, что образование нового жанра – сложнейший процесс; с одной стороны, в структуру нового жанра каждый раз входят несколько составляющих, с другой – этот процесс проходит несколько этапов. Ни один жанр, следовательно, не может образоваться из другого под влиянием обстоятельств (хотя последние могут способствовать востребованности или невостребованности того или иного жанра). Точно так же ни при каких социальных, экономических и т. д. изменениях *классический* детектив не может переродиться в *крутой*, поскольку это **два разных жанра**, имеющих **различное происхождение**. Верно то, что, во-первых, различные криминальные жанры появляются и живут иногда параллельно, а иногда – последовательно; некоторые, как классический детектив, «умирают», другие, как полицейский роман, авантюрное расследование, «детективный ребус» – продолжают жить. В этом отношении жанры криминальной литературы ведут себя так же, как все литературные жанры, о чем писал С. С. Аверинцев: «жанры постепенно приобретают и накапливают свои признаки – необходимые и достаточные условия своей идентичности, затем „живут“, разделяя участь всего живого, то есть терпя изменения; иногда „умирают“, уходят из живого литературного процесса, иногда возвращаются к жизни, обычно в преобразованном виде»[115]. И классический детектив ушел «из живого литературного процесса», оставаясь каноном, образцом, а также основным объектом полемики, пародирования и т. п. для других жанров криминальной литературы.

Во-вторых, при том, что никакой жанр не может трансформироваться в другой, некоторые жанры способны к собственной трансформации, но классический детектив с его жесткой структурой – не способен. И это – основная причина его относительно короткой жизни: 1841 («Убийство на улице Морг») – 1971 («Немезида» А. Кристи).

Если добавить ко всем перечисленным выше еще одну проблему – в отечественных работах по теме словом «детектив» называют еще и героя-сыщика

---

[115] *Аверинцев С. С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации // Историческая поэтика: итоги и перспективы изучения. М.: Наука, 1986. С. 104.

(в англоязычных работах слово *detective* используется только для сыщика, а в остальных случаях, – “detective story”, “detective novel” и “detective fiction”), то наличие терминологической проблемы становится совершенно очевидным.

Таким образом, и первый, и второй подходы показали свою непродуктивность, которая проявилась, в частности, и в неразработанности понятийного аппарата для исследования криминальной литературы. За годы так и не описан инвариант *детектива вообще* ввиду полной расплывчатости того, что под этим подразумевают. Оба термина – и «детектив», и «инвариант» в ряде названных выше работ по криминальной литературе используются в разных значениях. Так, в диссертации Е. А. Варлаковой речь идет о «инварианте» и «варианте» в лингвистическом понимании: «Под инвариантом детектива в работе, соответственно, понимался такой вариант детектива, который максимально полно отражал содержание всех вариантов детектива, а именно – текстотип „аналитический детектив“ как наиболее ранний по времени своего появления»[116]. Исследовательница указывает, что здесь опирается на Н. Н. Альбекова, Н. Д. Арутюнову, А. В. Бондарко и др., а не на Бахтина. Ср. у Филистовой: «Сопоставительное исследование структуры и семантики выявляет лингвистическую специфику построения, инварианты и варианты концептосфер и сюжетов, открывает новые стороны смыслового наполнения анализируемых базовых концептов в английских и русских детективах»[117]. Непонятно, в каком смысле употребляет термин «инвариант» то в единственном, то во множественном числе Т. Амирян[118]. Нас же интересует исключительно литературоведческое понимание.

Вследствие описанных выше проблем невозможно и системное изучение генезиса, и прежде всего потому, что при исследовании жанра необходимо начинать с синхронии. На этом неоднократно настаивал Пропп; я специально привожу те фрагменты из главы «К истории вопроса» его «Морфологии сказки»,

---

[116] *Варлакова Е. А.* Текстологические характеристики англоязычного детектива XX века.
[117] *Филистова Н. Ю.* Указ. соч.
[118] *Амирян Т. Н.* Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы.

которые относятся не только к сказке: «Вряд ли можно сомневаться в том, что окружающие нас явления и объекты могут изучаться или со стороны их состава и строения, или со стороны их происхождения, или со стороны тех процессов и изменений, которым они подвержены. Совершенно очевидно также и не требует никаких доказательств, что о происхождении какого бы то ни было явления можно говорить лишь после того, как явление это описано»[119]; «Изучение формальных закономерностей предопределяет изучение закономерностей исторических» (17); «Но мы будем утверждать, что, пока нет правильной морфологической разработки, не может быть и правильной исторической разработки. <…> Историк, не искушенный в морфологических вопросах, не увидит сходства там, где оно есть на самом деле; он пропустит важные для него, но не замеченные им совпадения, и, наоборот, там, где усматривается сходство, специалист морфолог может показать, что сравниваемые явления совершенно гетеронимны» (19).

Применительно к литературоведению необходимость такой последовательности была сформулирована Н. Д. Тамарченко: «методологически правильно начинать с синхронии, с изучения *художественной системы*, рассматривается ли она в рамках отдельного произведения, целого жанра или художественного мира писателя. И лишь потом становится продуктивным прослеживание *исторической эволюции отдельных аспектов* произведения – сюжета, речевой и субъектной структур – или трансформации типов персонажей, смены форм авторства, а также жанров и стилей в рамках основных стадий эволюции словесно-художественного творчества»[120]; «характеристика структуры жанра в связи с его функцией в данной литературной (в первую очередь – жанровой) системе, т. е. в аспекте синхронии, < … > должна быть предпосылкой освещения этой же структуры в диахронической перспективе»[121].

---

[119] *Пропп В. Я.* Морфология сказки. М.: Лабиринт, 2001. С. 6–7. Далее при ссылках страницы издания указываются в тексте, в скобках после цитаты.
[120] Теория литературы. В 2 т. Т. 1 / под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Academia, 2004. С. 11. Оформление сохранено.
[121] Там же. С. 372.

Нарушение последовательности построения работы в широко известной книге, содержащей огромное количество ценных фактов, «Итальянская народная комедия: Commedia dell'arte» А. К. Дживелегова[122], является, с моей точки зрения, причиной ее неубедительности именно в тех разделах, где пишется об источниках жанра. Происходит это потому, что ученый предварительно не охарактеризовал структуру комедии дель арте; соответственно нет материала для сопоставления с предполагаемыми источниками. Морфология этого типа комедии, в частности виды ее масок, описывается не до, а после источников данного жанра.

За век с небольшим в истории литературы о «детективе» отчетливо обозначились **два полюса**. На **первом** – члены британского Детективного клуба, которые, как видно из их работ, в сущности, воспринимали то, что они называли «детективом» и «не детективом» («сенсационизм» и т. д.) как новую, в процессе становления, *систему жанров*. Основным ориентиром в данной системе становился классический детектив – единственный канонический жанр новой системы. Канон этот они пытались и создать и сохранить с помощью «правил» – нового критического нормативного жанра[123]. (Вопрос этот требует отдельного рассмотрения.) Четкому разграничению мешало как раз отсутствие понятийного аппарата; в результате отцы-основатели смешивали «детектив» и «классический детектив» и закладывали как традицию попыток разграничения жанров, так и традиционную путаницу.

На **другом полюсе** – поиски иного термина вместо дискредитировавшего себя слова «детектив», которые почти век спустя достигли своего предела во все более распространяющихся попытках заменить его для современной криминальной литературы (и не только) на «антидетектив»[124]. Дань таким

---

[122] *Дживелегов А. К.* Итальянская народная комедия: Commedia dell'arte. М.: Изд-во АН СССР, 1954.

[123] Благодарю Е. Ю. Козьмину, подсказавшую мне, что речь здесь идет именно о жанре.

[124] По-видимому, одно из первых отечественных исследований – работа студентки И. Мазур «Жанр антидетектива в романе Трумэна Кэпота „Самодельные гробики“» (1988, науч. рук. – Н. Д. Тамарченко). Также см.: *Жариков В. И.* Предисловие к роману Дэшила Хэммета «Проклятие Дейнов» // Хэммит Д. Проклятие Дейнов: гангстерский детектив. Минск: Мока-имидж, 1992; *Анджапаридзе Г.* Печальные антидетективы Себастьена Жапризо // Дама в очках и с ружьем в автомобиле / сост. Г. Анджапаридзе. М.: РИПОЛ-классик, 2003. С. 5–18;

попыткам отдал и автор данного исследования[125]. Результат – неутешительный: данным термином стали называть совершенно различные вещи по признаку «**не** классический детектив» и в «высокой», и в массовой литературе (произведения Набокова, Жапризо, Дюрренматта и др.).

Но так ли уж важна здесь определенность? Может быть, пусть существуют разные названия? На возражения такого рода резко и принципиально ответил Н. Д. Тамарченко – в связи с отсутствием традиции четко определять и адекватно использовать понятие «композиция». Ввиду особой важности для моей работы мнения ученого по данному вопросу приведу почти целиком этот фрагмент: «Иногда так и формулируют: композиция – синоним структуры. Синоним – не термин. Если это лишнее (синонимическое) обозначение понятия, которое можно обозначить и по-другому < … >, то мы должны выбрать из двух выражений более подходящее, чтобы не вносить путаницу. Если же мы хотим превратить выражение или слово в термин, то следует указать такой аспект произведения, который отражен *только* одним единственным понятием, которое связано с этим термином. Тогда термин и понятие станут по-настоящему необходимыми и практически полезными. < … > Дело, конечно, не в разнице вкусов, о которых не спорят, а в различной оценке возможностей нашей науки: может ли она достигнуть требуемой от всякой науки определенности и логической выверенности понятий или она вынуждена пользоваться не терминами, а словами с неопределенным или меняющимся значением. Такое словоупотребление в науке, конечно, не должно допускаться»[126].

Мельников Н. «Детектив, воспринятый всерьез…». Философские антидетективы В. В. Набокова // Вопросы литературы. 2005. Июль-август. С. 76–91; *Киреева Н. В.* Трансформация жанровых конвенций…; *Gregory S.*, *McCaffery L.* Major's Reflex and Bone Structure and the Anti-Detective Tradition // Black American Literature Forum. 1979. Vol. 13, № 2. P. 39–45; *Rosenstock M.* The Anti-detective Novel in German, English, and Swiss literature: Failures of Ratiocination in the Works of Ernst Junger, Peter Aackroyd, and Friedrich Durrenmatt: PhD diss. University of California, Santa Barbara, 2007; *Scaggs J.* Postmodernism and the Anti-detective Novel // Op. cit. P. 139–143.

[125] См.: *Кириленко Н. Н.* К вопросу об «антидетективе» // Новый филологический вестник. 2009. № 1 (8). С. 16–31.

[126] Теория литературы. Т. 1. С. 209–210.

Именно «указать такой аспект произведения, который отражен *только* одним единственным понятием, которое связано с этим термином», тем, кто пользуется словом «детектив», до сих пор не удалось.

Необходимо отметить, что, в отличие от отечественной, в англоязычной критике другой термин – “crime fiction” (криминальная литература) – давно не менее популярен, чем “detective fiction”. В то же время определение различия между этими терминами, по-видимому, вызывает большие трудности. Особенно хорошо это видно на примере «Кембриджского путеводителя по криминальной литературе», в котором заявлен научный подход к теме и в котором приняли участие такие известнейшие специалисты по теме, как Стивен Найт и Лерой Л. Панек. В аннотации говорится, что в данном издании охватывается британская и американская криминальная литература с XVIII (!) века по конец XX; «детективной» названа литература, которую представляют Конан Дойль, Агата Кристи и Реймонд Чэндлер. Говорится о «других видах литературы, где преступление играет основную роль, таких как триллер и шпионская литература (spy fiction)»; а также о «полицейской литературе» (police fiction) и постмодернистском использовании «детективной формы». В прилагаемой хронологии криминальной литературы помимо конкретных произведений По, Габорио, Конан Дойля, Кристи, Бентли, Эллери Куина, Спиллейна и многих других авторов, не вызывающих у меня возражений (список слишком длинен, чтобы приводить его здесь полностью), составители относят к ней романы «Молль Флендерс» Дефо (!), «Холодный дом» Диккенса, «Шпион» Купера, «Ким» Киплинга, «Святилище» Фолкнера и ряд других произведений, с принадлежностью которых к криминальной литературе я никак не могу согласиться. В предисловии Мартина Пристмана «Криминальная литература и детективная литература» разница между терминами так и не сформулирована[127], так же как и в предисловии Чарльза Дж. Ржепки «Что такое криминальная

[127] The Cambridge Companion to Crime Fiction. P. 1–6.

литература?» к другой известной книге («Путеводитель по криминальной литературе»)[128].

Прежде чем исследовать классический детектив, необходимо точно определить его место в качестве жанра криминальной литературы в пространстве литературы в целом. Это невозможно в рамках жанровой классификации, оперирующей только понятиями *рода* и *жанра*, поскольку понятие *криминальная литература* шире, чем жанр. К тому же важно соотношение данного понятия с понятием *авантюрная литература*. Для учета всех этих элементов необходима более детальная и более развернутая жанровая классификация. В то же время термин «жанровая генерализация», предложенный Вл. А. Луковым в качестве более общего (и для «высокой» и для массовой литературы), не кажется удачным[129]. Ориентирами могут быть *точные* (по выражению их авторов) жанровые классификации Б. И. Ярхо[130] и В. Я. Проппа[131], хотя автор данного исследования не воспроизводит их буквально. В силу специфики материала должна быть разработана особая классификация.

Соответственно криминальная литература рассматривается как *вид* авантюрной литературы, последняя является *областью* эпической литературы как рода. Жанр классического детектива относится к *подвиду* криминальной литературы – *криминальной литературе расследования*. Часть произведений криминальной литературы образует *систему жанров*, в которой все ее элементы (полицейский роман, авантюрное расследование и др.) так или иначе соотносятся с единственным каноническим жанром – классическим детективом. Также наряду

---

[128] A Companion to Crime Fiction. P. 1–9.

[129] См.: *Луков Вл. А.* История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней: учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений. М.: Академия, 2008; *Луков Вл. А.* Тезаурусные структуры понимания нового содержания: жанры, жанровые системы, жанровые генерализации // Гуманитарное знание: тенденции развития в XXI веке. В честь 70-летия Игоря Михайловича Ильинского / под общ. ред. Вал. А. Лукова. М., 2006. С. 580–593.

[130] *Ярхо Б. И.* Методология точного литературоведения. Избранные труды по теории литературы / под общ. ред. М. И. Шапира. М.: Языки славянской культуры, 2006. С. 50–51.

[131] *Пропп В. Я.* Принцип классификации фольклорных жанров // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи. М.: Наука, 1976. С. 34–45; *Он же.* Жанровый состав русского фольклора // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. С. 46–82.

с произведениями, принадлежащими к этим жанрам, криминальная литература включает и огромное количество текстов, которые можно определить как относящиеся к криминальной литературе расследования или другому подвиду криминальной литературы, но нельзя считать явлениями конкретного криминального жанра. В одних случаях можно сказать, что эти произведения полемичны по отношению к какому-либо жанру, но не являются каким-либо другим криминальным жанром. Так, «Купе смертников» С. Жапризо, «Запертая комната» П. Валё и М. Шёвалль и «Кутюрье смерти» Б. Обэр разрушают жанр полицейского романа, но не принадлежат ни к какому другому криминальному жанру и сильно отличаются друг от друга. В других случаях – это тексты, которые не продолжают и не создают традицию, но и не полемизируют с ней, а существуют сами по себе («Шерлок Холмс при смерти» Конан Дойля и т. п.). Жанры криминальной литературы далее могут и должны быть подразделены с использованием более узких понятий, например на *варианты*, что особенно перспективно в отношении авантюрного расследования и полицейского романа. Данная классификация произведена на основе анализа *постоянных структурных* элементов. Понятие *массовая литература* в нее включено быть не может, поскольку, во-первых, оно не имеет отношение к структуре текста, а во-вторых, представления о *массовой* и *высокой* литературе подвижны, «они легко и постоянно обмениваются признаками» (Ю. М. Лотман)[132].

В криминальной литературе[133] основной, подчиняющей все в повествовании, темой является **преступление и связанные с ним аспекты**:

– совершенное преступление и его расследование (или разгадка как теоретической задачи) различными типами следователей;

– совершенное преступление и месть за него;

---

[132] *Лотман Ю. М.* О содержании и структуре понятия «художественная литература» // *Лотман Ю. М.* Избранные статьи. В 3 т. Т. 1. Статьи по семиотике и топологии культуры. Таллин: Александра, 1992. С. 209.

[133] Следующие положения выработаны совместно с О. В. Федуниной.

– готовящееся преступление и усилия жертвы избежать или преступника – совершить его;

– становление преступника или борца с преступностью;

– повседневная жизнь преступника или борца с преступностью и т. д.

Именно преступление является основным *событием* в криминальной литературе. При этом оно может быть связано или не связано с тайной. Важный момент: основной темой произведение криминальной литературы практически исчерпывается, даже если есть другие сюжетные линии, они всегда подчинены теме преступления и второстепенны. В литературе такого рода причины и мотивы преступления, а также внутренний мир сыщика, преступника и жертвы, как правило, представляются достаточно односторонне и примитивно.

Таким образом, продуктивным направлением становится описание инвариантов конкретных жанров криминальной литературы: шпионского романа, полицейского романа, классического детектива, авантюрного расследования, расследования жертвы, с последующим исследованием их генезиса. Соответствующие шаги предприняты в работах О. В. Федуниной и автора данного исследования.

Аналогичная работа должна быть проделана в отношении «крутого детектива», таких распространенных и в то же время мало изученных криминальных жанров, как «детективный ребус» и «коллективное расследование», и совершенно не изученных жанров – криминального романа становления, жанров, в основе сюжета которых лежит борьба героя с преступной системой, ситуация побега или ограбления, и т. д.

Соответственно я буду рассматривать классический детектив как самостоятельный жанр криминальной литературы, что даст возможность описать его инвариант и исследовать его генезис. Но, прежде чем приступить к выполнению данных задач, необходимо оговорить метод работы.

1.2. Метод описания жанра: ключевые аспекты

1.2.1. Описание инварианта классического детектива

Исследование жанра классического детектива будет проводиться мною на основе концепции жанра как «трехмерного конструктивного целого» Бахтина. Необходимость именно *бахтинского* подхода к жанрам фантастики убедительно обосновала Е. Ю. Козьмина: «„Трехмерное конструктивное целое“, по Бахтину, включает в себя, во-первых, внутренний мир художественного произведения со всеми его элементами – персонажами, событиями, пространственно-временными условиями и т. д.; во-вторых, организацию „события самого рассказывания“, т. е. выбор субъекта речи, соотношение композиционно-речевых форм, направленность на адресата-читателя; и, наконец, в-третьих, „особый тип строить и завершать целое“ <…>, т. е. создавать смысловую границу между миром героя и миром автора и читателя.

Как видно, такая жанровая модель охватывает все аспекты художественного литературного произведения и потому оказывается продуктивной как в исследовании жанровой структуры конкретных произведений, так и в построении теоретической модели жанра…»[134].

Такой подход следует признать единственно продуктивным и при описании жанров криминальной литературы. В то же время необходимо оговорить и специфические аспекты при описании классического детектива как жанра криминальной литературы.

1. Криминальную литературу можно предварительно разделить на ту, основу сюжета которой составляет **расследование**, и всю остальную. Под расследование мы с О. В. Федуниной понимаем цепь до известной степени осознанных и активных поступков «следователя», направленных на

---

[134] *Козьмина Е. Ю.* Введение // *Козьмина Е. Ю.* Фантастический авантюрно-исторический роман (в рукописи). Благодарю автора за возможность ознакомиться с рукописью. Также см: *Козьмина Е. Ю.* Жанровый подход в изучении авантюрно-философской фантастики XX в. // Вестник РГГУ. Сер. История. Филология. Культурология. Востоковедение. 2016. № 5 (14). С. 43–56.

«установление личности преступника, его мотивов»[135], таких как осмотр места происшествия, сбор улик, поиск очевидцев и сбор свидетельских показаний (опросы, допросы), анализ имеющихся фактов, поиск доказательств вины.

2. Критериями отнесения конкретных произведений к тому или иному жанру не могут быть профессия главного героя (например, полицейский или журналист); его пол (пресловутый «женский детектив»); наличие «загадки запертой комнаты» (a “locked room” mystery), произведения с которой автоматически относятся или к некоему абстрактному *детективу вообще*, или к классическому детективу (как говорилось выше, часто эти понятия смешиваются) и т. п.

Будут учитываться все структурные элементы (тип героя-следователя, хронотоп, комплекс сюжетных мотивов и субъектная структура, а также особые композиционные формы речи) в их взаимосвязи. При этом основным критерием я полагаю тип героя-следователя; в криминальной литературе расследования выбор сыщика – это выбор жанра.

3. При этом необходимо учитывать соотношение жанров криминальной литературы с *основными* литературными жанрами, т. е. в данном случае с новеллой, повестью, романом и т. д.

4. Классический детектив будет рассматриваться как жанр-образец для криминальной литературы. В чем основное значение классических жанров для последующей литературы? По мысли Н. Д. Тамарченко, только на фоне классических, образцовых жанров можно выявить своеобразие новых: «Предшествующие жанровые системы, а также и сами жанры, составляющие классическую традицию, будут иметь при этом значение фона, на котором только и можно выявить своеобразие драматических жанров нового типа»[136]. Ученый говорил о драматических жанрах, но это правило и для отношений других классических жанров и приходящих им на смену. Классический детектив тоже

---

[135] *Тамарченко Н. Д.* Детективная проза // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагиной: Intrada, 2008. С. 55.
[136] Теория литературных жанров / под ред. Н. Д. Тамарченко. М.: Академия, 2008. С. 294.

выступает своего рода образцом, фоном, на котором видны особенности более поздних жанров криминальной литературы.

5. Как говорилось выше, понятийный аппарат для изучения криминальной литературы не был разработан. Мною для этой цели предлагается, во-первых, разделять жанры на *рациональные* и *нерациональные*. Эта характеристика связана, с одной стороны, с тем, исключается или нет при проведении расследования действие потусторонних сил. С другой – важно наличие / отсутствие в тексте *логических* рассуждений с выводами, имеющими принципиальное значение для результатов расследования.

Во-вторых, предлагаются два понятия: *норма* и *игра*. Особенностью моего подхода к классическому детективу является то, что помимо рационального, я усматриваю также *игровой* аспект поэтики данного жанра[137]. Подчеркнем, что, говоря об игре, игровом герое, игровом жанре, я всегда подразумеваю *игру* **внутри** мира художественного произведения, в частности поведение персонажей: в первую очередь сыщика и преступника, а также свидетелей и рассказчика-комментатора. Такое понимание не имеет ничего общего с «честной игрой» (fair play) с читателем, которую провозгласили Рональд Нокс, Дороти Сэйерс и др., писавшие о детективе как об интеллектуальной игре между автором «загадки» и читателем. Согласно их представлениям честный автор должен следовать определенным правилам: дать читателю шанс разгадать тайну самому, не вводить читателя в заблуждение и т. д. Я вообще **не имею здесь в виду игровые отношения автора и читателя** и не называю особенности жанра классического детектива «правилами игры»[138]. *Игра*, имеющая отношение к поведению персонажей, проявляется в состязании между преступником и сыщиком, переодеваниях, подменах, ловушках, шуточных диалогах и т. д.

Другое понятие, предлагаемое мною для описания жанров криминальной литературы, – *норма*. В процессе исследования была установлена особая роль

---

[137] *Кириленко Н. Н.* Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 27–47.

[138] Ср.: *Лаврин А.* Правила игры // Загадка миссис Дикинсон: антология. М.: Пресса, 1992. С. 3–6.

этого понятия для классического детектива и для криминальной литературы в целом. Преступление выступает как нарушение *нормы*; жанры различаются по возможности или невозможности ее восстановить, по соответствию или несоответствию *норме* поведения персонажей и т. д.

6. При описании инварианта классического детектива необходимо подробнее сопоставить данный жанр с *авантюрным расследованием*, жанром родственным, но не идентичным классическому детективу с целью разграничения данных жанров криминальной литературы, наиболее часто смешиваемых (подробнее об этом будет сказано в соответствующем разделе).

7. Должна быть выявлена специфика классического детектива на уровне композиционных форм речи.

8. При исследовании инварианта любого жанра криминальной литературы необходимо привлечение **очень широкого материала**. Выводы должны подтверждаться не пятью-шестью, а сотнями текстов. Соответственно необходимой составной частью исследования является **составление списков криминальной литературы по жанрам**. Это не менее важно, чем, например, составление перечней сказок и т. п. для исследователей фольклора.

Оговорив, таким образом, метод описания инварианта классического детектива, обратимся к проблеме исследования его генезиса.

1.2.2. Проблема исследования генезиса классического детектива

Во Введении кратко говорилось о неудачных попытках исследования генезиса жанра. Основная проблема, конечно, не в объеме той или иной работы. Вопрос о том, какие явления можно считать «истоками жанра», его генезисом или генеалогией, требует отдельного, основательного и – в свете существующих гипотез – критического изучения и описания.

Так, представляются несостоятельными попытки вывести **происхождение любого литературного жанра**, в том числе и жанров криминальной литературы, из реальной действительности, из социально-экономических предпосылок. Показательна в этом отношении широко известная в отечественной критике глава из книги киноведа Янины Маркулан «Зарубежный кинодетектив: Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры», в которой, после слов «генезис» и «история», читаем: «Детектив, возникший в середине XIX века, был порожден конкретными реальными обстоятельствами жизни, он – производное капиталистического строя – отражает буржуазные отношения, типичные конфигурации добра и зла в определенной общественной формации. Быт большого капиталистического города, образование новых социальных групп, создание охранительного аппарата буржуазной власти и собственности – вот координаты и почва возникновения детектива»[139].

В работе Н. В. Бугорской «Научный „подтекст“ в литературном тексте: философия науки и жанр детектива» заявлено «стремление расширить рамки обсуждения проблемы происхождения жанров», что само по себе не вызывает возражений. Но если в качестве истоков литературного жанра называются не более ранние жанры, а философское течение («… жанр детектива производен от сциентистского мировоззрения»)[140], то возражения, и принципиальные, возникают.

---

[139] См.: *Маркулан Я.* Указ. соч. С. 12.

[140] *Бугорская Н. В.* Научный «подтекст» в литературном тексте: философия науки и жанр детектива // Филология и человек. 2013. № 3. С. 98–107.

Я полагаю, что теоретическое осмысление проблемы происхождения литературного жанра должно проводиться без привлечения чужеродных, лежащих вне области *слова*, элементов. В качестве истоков литературного жанра могут рассматриваться, во-первых, уже давно сформировавшиеся к моменту его появления и во многих случаях уже и «застывшие» литературные жанры. А во-вторых, на ранних стадиях словесности, по концепции В. И. Тюпы, – *протожанры*: «Рассмотрение генезиса литературных жанров и заключается в выявлении протолитературных „первофеноменов“, в которых можно усмотреть некоторые принципиальные для последующей жанровой эволюции стратегии тематизации действительности, авторства и адресации»[141]. Именно поэтому непродуктивным кажется мне и смешение понятий «основатель(-ли) жанра» и его «истоки», что наблюдается в ряде работ[142].

Как показывают наблюдения над обширным материалом, необходимо:

– рассматривать происхождение не некоего *детектива вообще*, а конкретных жанров криминальной литературы, которые имеют различные источники. Например, от авантюрного романа тянется нить к жанру авантюрного расследования, но не к классическому детективу и не к полицейскому роману;

– различать литературные и нелитературные (но также словесные) источники жанра, т. е. протожанры, например фольклорные;

– учитывать экономические условия, философские течения и т. п. как способствующие востребованности того или иного жанра, но не рассматривать их в качестве источников;

– исследовать каждый из источников отдельно.

---

[141] *Тюпа В. И.* Генезис литературных жанров // Дискурс / жанр. М: Intrada, 2013. С. 36. Также см.: *Тюпа В. И.* Проблема генезиса // Теория литературных жанров. С. 25–41.

[142] *Гучетль З. Х.*, *Жажиева Р. С.* Парадигмы адыгейского детективного жанра // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2: Филология и искусствоведение. 2013. № 3 (126). С. 151–156; *Демьяненко Ю.* Иронический детектив в контексте современной литературы. Речевые штампы как конструктивные элементы в женском ироническом детективе на примере романов Дарьи Донцовой [Электронный ресурс]. URL: http://www.proza.ru/2010/06/15/1485 (дата обращения 02.09.2014).

Я сосредоточусь на самом важном источнике классического детектива – на драме. Необходимо оговорить, почему я исключаю из источников готику, которая часто рассматривается как источник «детектива»[143], в том числе и как источник классического детектива в одной из моих работ[144].

Как говорилось в предыдущем разделе, самое главное для нас – тип героя; он учитывается и в сопоставлении при определении источников жанра. Герой готики – жертва, и мнение О. В. Федуниной о том, что готика – источник «расследования жертвы», совершенно убедительно. Герой же классического детектива – Великий сыщик, который ничего общего с героем-жертвой не имеет; наоборот, он спасает конкретных персонажей, и с ними мир в целом. Там, где появляется Великий сыщик, ужасы заканчиваются. Герой готики никак не может покинуть опасное пространство, классический сыщик легко покидает любое пространство. Он находится в опасном пространстве добровольно, и оно не представляет для него никакой угрозы. Принципиально важно, что в классическом детективе пространство замкнутое всегда, а в готике, хоть оно и значимо, но чередуется с разомкнутым (особенно очевидно это в «Удольфских тайнах»). В готике преобладает медленное время, что подчеркивает невозможность героя преодолеть напасти, а в классическом детективе время быстрое.

Сходство готики с классическим детективом ограничивается тем, что характерное время преступлений – ночь, а также особую роль играют уединенные усадьбы и т. п. Но это не структурные элементы, а второстепенные. Здесь правильно говорить не о *генезисе*, а о *влиянии*, что не одно и то же.

---

[143] См.: *Ахманов О. Ю.* Указ. соч.; *Завьялова Г. А.* Межжанровые связи в классическом английском детективе (на материале романа А. Кристи “Ten Little Niggers”) // Сибирский филологический журнал. 2010. № 3. С. 109–113; *Рычагова А. В.* Традиции готического романа в творчестве Агаты Кристи: дипломная работа. Иркутск, 2005; *Ascari M.* A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational (Crime Files). Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2007.

[144] См.: *Кириленко Н. Н.* К вопросу об истоках жанра классического детектива (заметки) // Вестник РГГУ (Филологические науки. Литературоведение и фольклористика). 2012. № 18. С. 25–31.

Предположение, что одним из источников классического детектива является драма, высказывалось неоднократно. При этом всегда имелись в виду исключительно трагедии; чаще всего назывались «Эдип» и «Гамлет», либо вместе[145], либо по отдельности[146]. О. Ю. Анцыферова пишет: «Возможно, первым в европейской литературе, кто использовал характерную для детектива „аналитическую“ композицию, был Софокл. В своей трагедии „Эдип-царь“ < … > он вводит нас в круг трагических событий в Фивах и только потом знакомит с причинами, по которым боги наслали на город кару»[147].

Между тем Джон Кавелти, как верно указывает Анцыферова, в русле психоанализа разводил трагедию Софокла и «детектив»[148]. Рональд Нокс высказал сомнение в том, «что у подобных историй могли быть литературные предшественники до XIX века. *Царь Эдип* Софокла мог бы быть детективом, если бы читатель не знал сюжета заранее, но это условие не выполнялось в то время, когда создавалась трагедия»[149]. Смехотворными назвал «попытки вывести генеалогию жанра из „Царя Эдипа“ Софокла и „Гамлета“ Шекспира» А. А. Гозенпуд[150].

Насколько мне известно, только Уистон Х. Оден в часто цитируемом эссе «Виновность усадьбы викария» (1948) сопоставлял «детектив» и трагедию как жанры. Поэтому остановлюсь на его работе подробнее. Оден отмечал сходство между названными жанрами: «Как и в аристотелевской характеристике трагедии

---

[145] *Кузнецов П.* Pulp fiction, скука жизни и «тайны истории» [Электронный ресурс] URL: http://bit.ly/2fmjY5p (дата обращения 16.01.2013); *Black J.* Crime Fiction and Literary Canon / A Companion to Crime Fiction. P. 88; *Bukowiecka A.* Detecting the Detective's Mind: Investigators and Investigations in British and American Novels. Wien, 2011. P. 14; *Cook M.* Op. cit. P. 2; *Scaggs J.* Op. cit. P. 9-11.

[146] Так Жак Барзен называет Эдипа. См.: *Barzun J.* Detection and the Literary Art // The Delights of Detection / Ed. Jacques Barzun. New York: Criterion, 1961. P. 9–23. Также см.: Le roman policier : un genre en constante évolution. D'après les articles des Encyclopédie Hachette&Universalis. [Электронный ресурс]. URL: http://bit.ly/2eJkQA3 (дата обращения 21.01.2013). В то время как Дороти Сэйерс – Гамлета. См.: *Сэйерс Д.* Английский детективный роман.

[147] *Анцыферова О. Ю.* Указ. соч.

[148] *Cawelti J. G.* Adventure, Mystery, and Romance ... P. 133.

[149] *Нокс Р. А.* Таинственные истории [Электронный ресурс]. URL: http://bit.ly/2eosgHU (дата обращения 21.01.2013).

[150] См.: *Гозенпуд А. А.* Указ. соч. Также мнение, что ни Гамлет, ни Эдип не являются героями «детектива» см.: *Зупанчич А.* Эдип или изгой Означающего [Электронный ресурс]. URL: http://kcgs.org.ua/gurnal-014.shtml (дата обращения 21.01.2013).

[в детективе – *Н. К.*], есть Тайна (невинный выглядит виновным и виновный выглядит невинным) и Узнавание (приведение к узнаванию подлинной вины). Также есть перипетия, в данном случае не превратность судьбы, а двойной перелом – от мнимой вины к невинности и от мнимой невинности к вине»[151].

В то же время он подчеркивал и различие между анализируемыми жанрами: в то время как в «греческой трагедии зрители знают правду, участники – нет», а в современной «зрители знают не меньше и не больше, чем самый знающий из участников, в «детективе зрители не знают правду вовсе; один из участников, убийца – знает; и детектив [здесь имеется в виду сыщик, а не жанр – *Н. К.*] по собственной воле раскрывает и разоблачает то, что убийца по собственной воле старается скрыть». При этом Оден подчеркивает, что, говоря о сходстве, он имеет в виду именно греческую трагедию: «У греческой трагедии и детектива есть одна общая характерная черта, которой они отличаются от современной трагедии, а именно: персонажи не меняются в ходе или в результате своих поступков; в греческой трагедии потому, что их действия предрешены судьбой, в детективе – потому, что решающее событие (убийство) уже произошло. < … > В результате детективу, наверное, следует, и обычно он это делает, подчиняться классическим единствам [времени, места и действия – *Н. К.*], в то время как современная трагедия, в которой персонажи раскрываются со временем, может делать это исключительно в качестве проявления технического совершенства».

Чрезвычайное значение проведенного Оденом сопоставления в том, что он подчеркнул соотнесенность драматических категорий трех единств, перипетии и др. со структурой «детектива».

Позже о сходстве «детектива» с драмой писала Я. Маркулан; судя по названным в ее работе авторам, она также подразумевала трагедию. Прежде всего, как она полагала, у драмы и «детектива» один и тот же эстетический

---

[151] *Auden W. H.* Op. cit. Здесь и далее ссылки на это издание. Пер. мой.

предмет[152]. Также отмечено сходство композиционной структуры, к последней Маркулан относила завязку и развязку и qui pro quo: «И то и другое [драма и детектив – *Н. К.*] строится на действии, деятельности, фабуле, диалоге, ибо диалог в детективе почти непрерывен. < … > Связь читателя с произведением здесь особого рода, она близко подходит к специфическим особенностям восприятия зрителем драмы. < … >

В основе детектива лежит загадка, но как часто именно загадка является пружиной действия и в драматическом произведении (от Эсхила к Софоклу, а потом к Шекспиру, Шиллеру, Корнелю, а от них – до наших дней)»[153].

Несмотря на ряд терминологических неточностей автора-киноведа (элементы сюжета – завязка, развязка – называются композиционной структурой и т. п.), мнение о сходстве завязки и развязки драмы с «детективом», а также об особой роли в нем диалога вполне убедительны при условии, что мы говорим именно о классическом детективе.

В то же время в работе Я. Маркулан не установлено соответствие между данным сходством и генезисом жанра и, как говорилось выше, жанр «детектива» определен как производное «капиталистического строя».

Выскажу несколько иную точку зрения: классический детектив, на мой взгляд, имеет очень много общего прежде всего с драмой как родом литературы. И, далее, с жанром не трагедии, а комедии в ее классическом варианте.

Поскольку речь идет о генезисе жанра, для нас актуальна именно **классическая драма**; необходимо пояснить подробно, с какой драмой будет проводиться сопоставление. Под *классической* здесь понимается не драма классицизма и не драматические произведения разных периодов, считающиеся к данному моменту *классикой*, а *классическая* драма в противоположность *новой*. Я опираюсь на разграничение этих видов драмы, сформулированное

---

[152] Здесь приведена следующая цитата – «эмоционально-волевые реакции человека, выражающиеся в словесно-физических действиях». См.: *Блюменфельд В. М.*, *Соловьева И. Н.* Драма // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1964. Т. 2. С. 778.

[153] *Маркулан Я.* Указ. соч. С. 12.

Н. Д. Тамарченко в главе «Драма» в «Теории литературы»[154] и, более подробно, в главе «Теории литературных жанров», которая так и называется «Классическая драма»[155]. Согласно данному пониманию «исторические различия между классической и неклассической или „новой“ драмой (разделяющий их рубеж – XVIII век) важны в не меньшей степени, чем разница между эпопеей и романом. Неучет этих различий, попытки увидеть в драматургии XIX–XX вв. ту же художественную логику, на которой строилась драма древности, Средневековья и эпохи классицизма, ведут к неадекватным трактовкам»[156].

Классическое противопоставляется ученым *неклассическому* следующим образом: «Понятие „классический“ по отношению к художественному творчеству всегда предполагает „образцовый“ характер созданных произведений. < … > С этой точки зрения наши представления о жанрах и особенно о жанровой системе классической драмы могут и должны опираться на литературное самосознание всего „периода Возрождения, классицизма, барокко“, который в целом „можно рассматривать как переходный“»; «к ней [к классической драме – *Н. К.*] в одинаковой мере относится драматургия Шекспира и Кальдерона, с одной стороны; Мольера и Корнеля или Расина – с другой. Можно предположить, что искомая общность заключалась в принципах *единства действия* и *неизменности характера* героя (в их органической взаимосвязи)»[157]. То есть, по мысли ученого, «„новые“ комедия и трагедия соотносятся друг с другом иначе, нежели классические образцы аналогичных жанров, сложившихся и развивавшихся в период так называемого „рефлективного традиционализма“ (С. С. Аверинцев)»[158]. (Принципы классической трагедии и комедии сформулированы в «Теории литературных жанров» отдельно, В. И. Тюпой и Н. Д. Тамарченко соответственно.)

---

[154] См.: Теория литературы. В 2 т. Т. 1. С. 305. Здесь же см. главу «Классическая и неклассическая драма». С. 408–431.
[155] Теория литературных жанров. С. 295–332.
[156] Теория литературы. В 2 т. Т. 1. С. 305.
[157] Теория литературных жанров. С. 295–296. С выдержками из следующей книги: Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М.: Наследие, 1994. С. 32. Оформление сохранено.
[158] Теория литературных жанров. С. 294.

В сущности, по мысли Н. Д. Тамарченко, не только классическая, но и новая драма (добавим, в перспективе и новейшая) представляют собой *макропериоды*, включающие несколько периодов; так, классическая, как сказано выше, включает античную, ренессансную, драму классицизма и барокко. Между этими макропериодами существуют переходные этапы; в один из таких этапов между классической и новой драмой в XVIII в. происходило формирование неклассического *жанра драмы* и, более того, новой «родовой основы» разных жанров[159]. Здесь Н. Д. Тамарченко опирался на мнение одного из самых глубоких отечественных теоретиков драмы М. С. Кургинян: «Правда, и трагедия и комедия занимают в драматургии Просвещения немалое место (достаточно назвать имена Вольтера, Лессинга, Бомарше, Шеридана). Но новаторство этой эпохи заключается главным образом не в обновлении и развитии старых жанровых структур, а в формировании нового жанра, который был так необходим в данной исторической ситуации, что даже в тех произведениях, которые формально сохраняли комедийную или трагедийную основу, происходило как бы „прорастание“ новой структуры сквозь старую»[160]. Кургинян подчеркивала закономерность того факта, что «все драматурги Просвещения были вместе с тем и теоретиками драмы» (296).

Такое объединение историко-литературных периодов в макропериоды, в том числе представление о классической драме как макропериоде, включающем несколько периодов[161], не всем кажется допустимым. Однако, обратившись к вариантам периодизации исторической поэтики, под которыми С. Н. Бройтман подразумевал «выявление больших стадий или исторических типов

---

[159] См.: Теория литературных жанров. С. 332–364.

[160] *Кургинян М. С.* Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении. Роды и жанры. М.: Наука, 1964. С. 296. Далее при ссылках страницы издания указываются в тексте, в скобках после цитаты. Об этом также см. у С. П. Лавлинского, опирающегося на концепцию Н. Д. Тамарченко: *Лавлинский С. П.* «Действие как проблема» в теории драмы / Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. Вып. 4. Кемерово: КемГУ, 2013. С.14–15.

[161] «Генерализующий подход к классической драме», как назвала это явление В. Б. Зусева-Озкан, специалист по метароману.

художественных целостностей»[162], мы видим полное соответствие между макропериодами в концепции Тамарченко и периодами у классиков исторической поэтики.

Прежде всего, его представление о классической драме как макропериоде соотносится с тем, что Аверинцев писал об *аристотелевском цикле*, в который он включал два периода, дорефлективный традиционализм и рефлективный традиционализм; он также полагал, что традиционализм обоих периодов полностью сменился именно к концу XVIII века. Аверинцев подчеркивал, что различие между «аристотелевским» циклом и антитрадиционализмом в литературе – «явление иного порядка, чем различие между сколь угодно контрастирующими эпохами, как то между античностью и средневековьем или средневековьем и Ренессансом. Перед лицом глубины этого различия те контрасты необходимо выявляют известное родство – родство в рамках „аристотелевского“ цикла»[163]. Соответствующие стадии выделены и в вариантах периодизации исторической поэтики других ее классиков – Э. Р. Курциуса (период «личного творчества» и его преодоление в XVIII веке), О. М. Фрейденберг[164] и С. Н. Бройтмана («эйдетическая поэтика» до сер. XVIII в. в Европе в противовес «поэтике художественной модальности»)[165].

Материалом для моего исследования будут, с одной стороны, тексты трагедий и комедий, соответствующие вышеизложенному понятию классической драмы. С другой – тексты, которые, согласно своей концепции, я отношу к классическим детективам. (См. *Приложение* 6 и работы автора по теме.)

Чтобы обосновать мою позицию, логично сначала сопоставить структурные признаки классического детектива с общими для драматических жанров, *родовыми* признаками, а затем с конкретными драматическими жанрами –

---

[162] Теория литературы. В 2 т. Т. 2. С. 12.
[163] *Аверинцев С. С.* Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы. М., 1981. С. 7–8.
[164] См.: *Фрейденберг О. М.* Поэтика сюжета и жанра. М., 1997. С. 288.
[165] См.: Теория литературы. В 2 т. Т. 2. С. 12.

трагедией и комедией. Последние, обладая общими родовыми свойствами, в то же время как жанры являются антагонистами.

При сопоставлении классического детектива с драмой как родом литературы будут учитываться, с одной стороны, такие важнейшие для драмы аспекты, как «три единства», ибо Гегель пишет о *единстве драмы* в отличие от эпоса и лирического произведения; далее – катастрофа и перипетия; узнавание и разоблачение. С другой стороны, рассмотрим хронотоп и сюжет; а из речевых форм – описание и диалог и отчасти вставные тексты.

Сопоставление классического детектива с трагедией и комедией будет проведено в отдельном разделе. Сопоставим классический детектив с классической трагедией и комедией там, где они выступают антагонистами: это диалог и тип героя. Также должно быть проведено сопоставление жанров в отношении функции тех понятий, которые были определены как важнейшие в ходе работы над инвариантом классического детектива: это понятия *рациональности*, *игры* и *нормы*. Способы бытования игры и нормы в жанре-источнике и классическом детективе предположительно должны быть схожи.

1.3. Композиционные формы речи: специфика лингвистического и литературоведческого подходов

Поскольку последний из разделов второй главы будет посвящен композиционным формам речи в классическом детективе, необходимо остановиться на том, в чем суть литературоведческого подхода.

В вышеназванном обзоре Э. Н. Герасименко «Детектив глазами лингвистов» автор, подчеркивающий разницу между подходами, упрекает литературоведов в пренебрежении речевым аспектом: «Известные ученые-литературоведы из самых разных стран и самых разных национальностей < … > изучали историю возникновения и эволюцию детектива, особенности его жанра и структуры, правила написания детективных историй. Вопросы языка и стиля детективных произведений очень редко становились предметом исследования, что объяснялось (тут Герасименко приводит цитату из статьи И. А. Банниковой[166] – *Н. К.*) „усредненностью стиля детектива, шаблонностью его языка, запрограммированностью его персонажей и сюжетных ходов“»[167].

В работах лингвистов зачастую ставится проблема жанра, например, задача обозначить «то типологическое, что определяет жанр детективного романа или рассказа»[168].

Проблема жанра иным исследователям-лингвистам «проблемой» вовсе не кажется, судя по тому что ее можно решить заодно с еще несколькими, достаточно серьезными. Именно такой подход мы видим в работе Р. Р. Теплых: «В **первой главе „Текст детектива и его составляющие“** дается обзор литературы о современном состоянии исследования текста, а именно современные подходы и трактовки, понимание многоаспектности феномена „текст“, освещается проблема классификации и типологии текстов, описываются основные характеристики текста вообще и текста детектива в частности. Кроме

---

[166] *Банникова И. А.* Парадокс в стилистическом контексте детектива.
[167] *Герасименко Э. Н.* Детектив глазами современных лингвистов.
[168] *Дудина И. А.* Указ. соч.

того, раскрывается литературоведческая специфика жанра „детектив“, а именно: определение, признаки, функции, структура и классификация детективов»[169].

На мой взгляд, работы лингвистов имеют ряд существенных недостатков. Прежде всего это неразличение понятий некоего *детектива вообще* и собственно классического детектива (впрочем, как говорилось выше, это встречается не только в лингвистических работах), иногда подменяемое разграничением по «национальному» признаку: «английский детектив (рассказ)» – «русский детектив (рассказ)»[170].

Результат такого смешения проявляется прежде всего в том, что относится к **типу героя**: «Эркюль Пуаро, Мисс Марпл, Шерлок Холмс ради частных расследований жертвуют созданием своей собственной семьи. Задача сыщика – расследование, а не создание семьи. Таким образом, у английских авторов любовь и семья – это своего рода табу для детектива – мастера»[171]. (При этом английские авторы, не вписывающиеся в эту схему, такие как Рут Ренделл с ее *семейным* инспектором Уэксфордом, игнорируются.) Заметно это и на уровне собственно речевых форм: «Анализ зон характеризации свойств денотата сыщика в английских и русских текстах детективов позволил выявить следующие закономерности: описание внешности, личности, характера и манер имеет место как в английских, так и в русских текстах детективов. Например, упоминание имени Шерлок Холмс моментально вызывает образ худощавого джентльмена с тросточкой или трубкой во рту, в сдвинутой шляпе, с лупой в руке.

Что касается описания советских оперативников (инспектор Лосев, следователь Тихонов, полковник Гуров), в зонах характеризации подобные ассоциации они у читателя не вызывают»[172]. Из приведенной цитаты видно, что различия на уровне характеристики героев все-таки осознаются, однако они объясняются не разницей жанров, а национальной спецификой.

---

[169] *Теплых Р. Р.* Указ. соч. Сохранено оформление цитируемого текста.
[170] Там же. Также см.: *Филистова Н. Ю.* Указ. соч.; *Чулкина Д. В.* Указ. соч.
[171] *Теплых Р. Р.* Указ. соч.
[172] Там же.

Другим недостатком вышеназванных работ является вольное обращение с *основными жанрами*: это не только весьма распространенное смешение понятий «новелла» и «рассказ» (например, новеллы «Трагедия в Эбби-Грейндж» Конан Дойля и «Трагедия в Масдон Мэйнор» Кристи называются рассказами[173]), но, более того, «Убийства по алфавиту» Кристи, несомненный роман, также называется рассказом[174].

Характерным явлением стало неоправданное сужение или расширение материала. В первом случае, как в работе О. А. Мельничук и Т. А. Мельничук «Стратегия детективного дискурса», рассматриваются только три романа единственного автора – Агаты Кристи («Сверкающий циианид», «Убийство в Месопотамии» и «Смерть на Ниле»), из которых, на наш взгляд, классическим детективом в чистом виде является лишь последний. Таким образом, и выводы вызывают сомнение. С другой стороны, такое расширение материала, как в диссертации Дудиной, делающей свои выводы на материале 17 новелл Э. По, бóльшую часть которых («Лигейя», «Элеонора», «Падение дома Эшеров» и др.) традиционно не причисляют к криминальной литературе (выше говорилось, что я отношу к ней «Убийство на улице Морг», «Тайну Мари Роже», «Похищенное письмо» и «Ты муж, сотворивый сие»), также неубедительно. Поэтому, несмотря на то что Дудиной проделана большая работа по выделению в текстах именно речевых форм, в частности описаний и диалогов, а также на то, что данный автор, единственный из вышеперечисленных, использует понятие «композиционно-речевые формы», и ее работа мало что дает с точки зрения жанра.

И наконец, самое главное – это собственно специфика лингвистического подхода к художественному тексту, при котором, как подчеркивал Бахтин, художественный текст не воспринимается как *высказывание* и может использоваться в качестве примера[175]. Соответственно для примера используется

---

[173] *Дудина И. А.* Указ. соч.
[174] *Теплых Р. Р.* Указ. соч.
[175] См. *Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 281–307.

и жанр: «дальнейшее исследование концептов „преступление“, „расследование“, „наказание“ возможно в диахронии сравниваемых языков, а также с применением данных ассоциативного эксперимента и в сопоставительном рассмотрении особенностей объективации исследуемых концептов на материале большего количества языков, например в славянской группе языков»[176].

Следствие такого подхода – полное безразличие как к тому, кому принадлежит *слово* (повествователю, рассказчику или персонажу, или использованы фрагменты чужих текстов), так и к тому, кому оно адресовано (персонажу или читателю). По нашему убеждению, не принимая во внимание *субъект высказывания*, решить проблему любого жанра, в том числе и классического детектива, невозможно.

Именно с опорой на *субъекта высказывания* осуществлена классификация основных типов композиционных форм речи Н. Д. Тамарченко[177]. Я буду проводить исследование, исходя из данного понимания композиционных форм речи.

---

[176] *Чулкина Д. В.* Указ. соч. Характерна в этом смысле работа У. Кларк в учебнике для изучающих язык. Невозможным с точки зрения литературоведа выглядит задание переписать параграф романа Дороти Сэйерс, заменив третье лицо на первое. См.: *Clark U.* Discourse Stylistics and Detective Fiction … P. 71. Также см.: *Lin S.* Teaching Detective Fiction in a University classroom. Tunghai, 2008.

[177] *Тамарченко Н. Д.* Композиционные формы речи // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. С. 102.

ГЛАВА 2. ИНВАРИАНТ КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА

2.1. Традиция логического подхода к классическому детективу

Прежде чем приступить к анализу произведений классиков жанра необходимо отметить, что к классическому детективу сложился определенный подход; здесь можно говорить о традиции. Представление о классическом детективе неразрывно связано с такими понятиями, как рациональность, логика, анализ, рассудочность, интеллект. Давая определение понятию «детектива» (здесь и ниже мы приводим мнения, явно смешивающие некий *детектив вообще* и классический детектив), как правило, подчеркивают именно логическую составляющую[178]. На это справедливо обращал внимание целый ряд исследователей, разделяя эту точку зрения[179] или полемизируя с ней: «Значит, опытным сыщиком может быть не только человек, но и робот, электронный мозг, который измеряет и восстанавливает порядок в мире предметов.

Однако подобные толкователи детективов сами обладают складом ума роботов. Сыщик-мастер и читатель комбинируют, делают выводы, которые нельзя выразить математически, оценивают с точки зрения следствия важные человеческие связи, анализируют характеры, на что вовсе не способен робот. Ибо *логика детектива-мастера* имеет как раз не научный, а именно художественный характер»[180]. Иногда сами названия работ говорят о преимущественно логическом подходе: «Детективный роман и развитие научной мысли» Р. Мессака; «Искусство раскрытия преступлений и законы логики» Э. Анушата; «Ученый и детектив» М. Волькенштейна; «Формальная логика и детективный жанр: единство эвристической достоверности» Б. Лепешко[181].

---

[178] Кругосвет: энциклопедический словарь [Электронный ресурс]. URL: http://www.krugosvet.ru/articles/121/1012178/1012178a1.htm (дата обращения 15.09.16); *Можейко М. А.* Указ. соч.; *Нудельман Р. Э.* Детективная литература // Советский энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1985. С. 135; *Wright W. H.* Op. cit.

[179] *Рычагова А. В.* Указ. соч. С. 20.

[180] *Кестхейи Т.* Указ. соч. С. 128-129. Оформление сохранено.

[181] Также см.: *Альтшуллер Г.* Указ. соч.; *Воробьев В. В.* Указ. соч.

Традиция именно такого восприятия классического детектива совершенно очевидно восходит к «рациоцинациям» («tales of ratiocination», «ratiocinations») – «логическим» или «аналитическим» новеллам Эдгара По и их герою – Огюсту Дюпену, которого Борхес назвал «образцом, своего рода архетипом»[182], а Дж. Симонс – «бесстрастной рассуждающей машиной»[183]. «Действие новелл этого типа сводится в основном к логически последовательному раскрытию тайны», – писал Е. М. Мелетинский, использовавший также выражение «логическая фантастика»[184]. Ю. Ковалев определяет такой тип повествования как «рассказ-задача, подлежащая логическому решению»[185].

Особняком стоит работа «Игра и игры: подход к детективам По» Л. Л. Панека, где он отмечает роль игрового аспекта у По[186]. Недостатком этой работы является неразличение *игрового поведения персонажей* и *игры автора с читателем*.

К творчеству Э. По мы обратимся позже. Сейчас же обратим внимание на то, что следствия такого подхода – во-первых, восприятие тайны преступления как головоломки, ребуса и т. д.: «Фактически эти тайны совсем не тайны – это лишь головоломки, ребусы и кроссворды для размышлений на досуге»[187]; «В самом деле, структура и механизм задачи кроссворда и детективного романа очень похожи»[188].

Во-вторых, *рациональное*, чуждое мистике раскрытие тайны служит признаком, по которому произведение относят к классическому детективу.

Часто приводимый в качестве истоков «детектива» пример из философской повести Вольтера «Задиг», где главный герой с помощью анализа следов

---

[182] *Борхес Х. Л.* Детектив // Как сделать детектив. М.: Радуга, 1990. С. 267.
[183] *Symons J.* Bloody Murder … P. 39. Пер. с англ. мой – *Н. К.*
[184] *Мелетинский Е. М.* Указ. соч. С. 193.
[185] *Ковалев Ю. В.* Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт. Л.: Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1984. С. 208.
[186] *Panek L. L.* Play and Games: An Approach to Poe's Detective Tales // Poe Studies. 1977. Vol. X, № 2. P. 39-41. Столь странно воспринимаемое по-русски заглавие восходит к английскому переводу книги Роже Кайуа "Les jeux et les hommes" – "Man, Play and Games".
[187] *Лотман Ю. М.* О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок» ... С. 376.
[188] *Wright W. H.* Op. cit. Пер. мой. – *Н. К.*

различного рода описывает коня и собаку, которых он никогда не видел[189], на наш взгляд, скорее доказывает, что одна только цепь логических рассуждений не может быть исчерпывающим признаком классического детектива.

В таком контексте возникновение мысли братьев Гонкур о противоречии логики и искусства вполне объяснимо, как и их отвращение к «новой литературе, литературе XX века, к научно-чудесному способу повествования посредством A+B, к литературе одновременно безумной и математической»[190]. Обратим внимание и на точку зрения Ю. Лотмана: «Особое место занимают те квазихудожественные произведения, которые, по сути дела, представляют задачи для решения. Таковы в фольклоре загадки, а в искусстве новейшего времени это обширное пространство детектива. Детектив представляет собой задачу, которая притворяется искусством»[191].

Существует и другая позиция: наряду с рациональной составляющей в классическом детективе присутствует творческий, *игровой* аспект. На это обращал внимание Н. Д. Тамарченко, чья концепция в отношении полицейского романа представляется мне не во всем бесспорной: «Преступники также редко являются профессионалами; даже действуя из самых банальных побуждений (корысть, месть, устранение свидетеля и т. п.), они стремятся организовать преступление как своего рода произведение искусства, как творческий акт, заслуживающий восхищения знатоков. Стоит отнять у преступника эту установку на творчество и противопоставить ему сыщика, всего лишь хорошо выполняющего свои профессиональные обязанности, как классический детектив превратится в т. н. “полицейский роман”»[192].

Соглашаясь, что по методу расследования классический детектив является *рациональным* жанром и сыщик всегда полностью исключает действие

---

[189] *Вольтер.* Задиг // Философские повести. М.: Гос. изд-во худож. лит., 1960. С. 12–14.
[190] Цит. по: *Ковалев Ю. В.* Указ. соч. С. 208.
[191] *Лотман Ю. М.* Логика взрыва. С. 106–107. Вопрос о «предсказуемости-непредсказуемости» при «решении такого существенного вопроса, как подлинное и мнимое искусство» кажется нам очень сложным, поскольку есть и другие «предсказуемые» жанры помимо жанров криминальной литературы. Возможно, это связано с тем, является ли или нет данный жанр каноническим. В любом случае, этот вопрос требует отдельного рассмотрения.
[192] *Тамарченко Н. Д.* Детективная проза. С. 55.

потусторонних сил, а также с тем, что наличие *логических* рассуждений в тексте обязательно, на всех этапах данного исследования будет рассмотрено значение *игры* для данного жанра.

2.2. Двойственная природа Дюпена и его метода расследования

Обратимся к рациоцинациям Э. По, которого считают основателем жанра классического детектива: «Говорить о детективе – значит говорить об Эдгаре Аллане По»[193]. Выше уже говорилось, насколько традиция логического, рационального, научного и т. д. восприятия классического детектива обязана его творчеству.

Прежде всего необходимо оговорить, что из текстов, которые традиционно называют «детективами» у По – «Убийство на улице Морг» (1841), «Тайна Мари Роже» (1842), «Золотой жук» (1843), «Ты еси муж, сотворивый сие!» (1844) и «Похищенное письмо» (1844) – я отношу к криминальной литературе все, кроме «Золотого жука». Но классическим детективом я считаю только первую новеллу. (Л. П. Дмитриева без достаточных оснований относит к «детективам» и новеллы «Бочонок амонтильядо», «Черный кот», «Сердце-обличитель» и «Бес противоречия»[194].)

«Золотой жук», с моей точки зрения, – не только не классический детектив, но вообще не криминальная литература, поскольку в этой новелле нет самого главного – преступления. Этот текст породил традицию «интеллектуальных», логических поисков клада, продолженную и другими классиками криминальной литературы (см. «Загадочное завещание» и «Шутки старых дядюшек» Кристи).

«Тайна Мари Роже» относится к криминальной литературе, основной темой здесь является преступление. Но здесь нет расследования, что подчеркивается физической удаленностью Дюпена от мест, где были обнаружены тело и вещи. Дюпен берет сведения из газет (выявляя противоречия и отсеивая недостоверное) и поручает безымянному рассказчику проверить алиби жениха Мари. Последнее совершенно недопустимо в классическом детективе.

На мой взгляд, данная новелла явилась первым образцом другого жанра криминальной литературы «без расследования», произведения которого строятся

---

[193] *Борхес Х. Л.* Указ. соч. С. 263.
[194] См.: *Дмитриева Л. П.* К вопросу о составе детективных новелл Э. По // Вестник ТГПУ. 2009. Вып. 4 (82). С. 143–147.

по принципу криминальный ребус – разгадка, а расследование практически заменено сведениями, предъявленными как исходные условия задачи. Личный контакт сыщика с преступником и даже местом преступления для него не характерен. Исходя из его особенностей, данному жанру подходит название «детективный ребус»[195]. Как будет показано ниже, он стал популярен в криминальной литературе. (См. *Приложение* 6.)

В «Похищенном письме» также есть преступление, но нет расследования. Личность похитившего письмо министра Д. хорошо известна не только жертве, но и Дюпену. Такое давнее знакомство сыщика с преступником не характерно для классического детектива. Разгадать требуется вовсе не тайну преступления, а место, где спрятано письмо. Дюпену удается это сделать не только благодаря логике, но и знанию особенностей характера преступника.

Что касается замечательной новеллы «Ты еси муж, сотворивый сие!» в ней есть и преступление и расследование. Но рассказчик, разоблачивший убийцу, – не Великий сыщик, а тип героя, как говорилось выше, – основной критерий при проведении мною классификации криминальной литературы расследования.

Таким образом, в качестве образца классического детектива я буду рассматривать только «Убийство на улице Морг». Эпиграф из Томаса Брауна – «Какую песню пели сирены или какое имя присвоил Ахилл, скрываясь среди женщин, – хоть и загадочные вопросы, но не исключают предположений»[196] (приводим его полностью для очевидности его иронического характера) – задает *игровой* характер дальнейшего повествования.

В начале новеллы, как неоднократно отмечалось, идут рассуждения об аналитических способностях ума и о том, насколько зависит от их наличия исход игры в шахматы, шашки и вист. При этом прямо говорится: «вычислять – само по себе еще не значит анализировать». С другой стороны, «дар анализа» назван

---

[195] *Кириленко Н. Н.* Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 3 (10). С.105-115.

[196] *Рое Е. А.* The Murders in the Rue Morgue [Electronic resource]. URL: http://poestories.com/read/murders (дата обращения 15.02.16). Здесь и далее ссылки на это издание. Пер. мой.

«источником живейшего удовольствия»; а при игре в шашки, которая, как сказано, «требует бóльшей способности рефлектирующего интеллекта», чем шахматы, «победа может зависеть (если игроки равны) от какого-либо изысканного хода, быть результатом сильного напряжения интеллекта». При игре же в вист, говорится далее, «то, в чем проявляется мастерство аналитика, лежит за пределами правил игры»; «Случайное или неосторожное слово; случайно упавшая или перевернутая карта, с тревогой или беззаботно, ее прячут; <…> смущение, колебания, горячность или смятение – все это является, при вроде бы интуитивном восприятии, указаниями на истинное положение дел». Таким образом, даже в предисловии, которое принято считать манифестом логического, рационального и т. п. подхода, присутствует игровой, нерациональный, эмоциональный аспект.

При характеристике игры в шашки, рассказчик использует слово *bizarre* (странный, причудливый). Существительное *bizarrerie* далее характеризует образ жизни Дюпена. Но странны не только его привычки, замкнутый, ночной образ жизни и т. д. Странен и сам **герой** в те моменты, когда начинает анализировать: «Его манера держаться в такие моменты была холодной и отстраненной; глаза его были лишены выражения; в то время как голос, обычно густой тенор, повышался до дисканта, который мог бы звучать раздражающе, если бы не неторопливость и абсолютная четкость дикции».

На то, что *странность* является важнейшей чертой и гениального сыщика, обращал внимание Борхес: «...первым сыщиком в художественной литературе стал иностранец, первый описанный в беллетристике сыщик-француз. Почему? Потому что описывает все случившееся американец, и ему нужен непривычный герой. Чтобы сделать персонажей еще более странными, он заставляет их жить иначе, нежели принято среди нормальных людей»[197].

Таким образом, Дюпен – гротескная фигура. Упоминается, что у Дюпена семья, но изображается он как совершенно одинокий человек. Личной жизни у него нет вовсе. Редкий случай для классического детектива, о Дюпене говорится

---

[197] *Борхес Х. Л.* Указ. соч. С. 269. Сходное высказывание см.: *Ковалев Ю. В.* Указ. соч. С. 204.

как о молодом человеке; вряд ли эти сведения можно назвать биографией. Не фигурируют профессиональный опыт и его приобретение.

Обратим внимание, в том образе жизни, которую ведут Дюпен и безымянный рассказчик, быт не играет никакой роли: сон, приемы пищи и т. д. не изображаются. Материальные проблемы также отсутствуют; это объясняется тем, что рассказчик, когда они решили жить вместе на время пребывания рассказчика в Париже, сам снял особняк и обставил его.

Что касается **типа преступника**, в данном случае, конечно, нельзя назвать его творческим, но, безусловно, он является необычным. Прежде всего, посмотрим, что говорится о самом преступлении. Дюпен спрашивает, не заметил ли рассказчик «чего-то странного (peculiar) в этой картине жестокости?». Как мы видим, *ужасное* и *странное* оказываются в словах Дюпена о преступлении рядом: «дикий беспорядок в комнате»; «ужасающее расчленение тела старухи»; «необычайное»; «выход за грань обычного»; «бойня» (butchery). И это чрезвычайно важно. У одной из жертв голова практически отделена от тела, что, с учетом сказанного выше, напоминает о «разъятом теле»[198]. Таким образом, преступление здесь дано не только как «нарушение нормы» (распространенное определение), но и как *гротескное*.

Соответственно, гротескным образом характеризует Дюпен и преступника: «странный голос, необычная ловкость и поразительное отсутствие мотива в таком исключительно зверском убийстве»; «Обычные убийцы не применяют такие способы убийства. <…> В том, как труп заталкивали в трубу, согласитесь, есть что-то чрезмерно утрированное, что-то несовместимое с нашими обычными представлениями о человеческих поступках»; «огромная сила»; «подумайте также о зверской жестокости этих поступков».

Таким образом, *гротескная избыточность* подчеркивает исключительный характер преступления в классическом детективе, и преступник, соответственно, никак не может быть заурядным, его жестокость также гротескна. Преступником

---

[198] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. М.: Худож. лит., 1990.

оказывается обезьяна, которая в гротескной традиции воспринимается как пародия на человека[199], в частности, у Гауфа и Гофмана.

Вспомним, что, по мнению свидетелей, которые слышали, но не видели убийцу, это был иностранец, *разговаривающий именно на том языке, которого данный свидетель не знает*. Т. е. бормотание обезьяны дано как *травестия иностранной речи*. Обратим внимание, здесь нет ни *разноречия*, ни *разноязычия*, несмотря на нескольких персонажей-иностранцев. Также нет и изображения различных социальных слоев, которое характерно и для авантюрного расследования и для полицейского романа.

Преступник как бы раздваивается на орангутанга и его хозяина. Это единственный классический детектив, где преступления совершает животное по собственному порыву (ср. собака Баскервилей), и где есть элемент случайности жертв. И не единственный, но не характерный в отношении отсутствия корыстного мотива.

Расследование ведется легко и быстро и заканчивается полным успехом. Прибытие на место преступления и проникновение в квартиру – не проблема. Погода никаким образом не мешает расследованию. Дюпен и рассказчик не получают ранений, что контрастирует с ужасными ранами жертв. В первом классическом детективе это мотивируется контактом не с обезьяной, а с ее хозяином-матросом. Никакой случайности в расследовании нет и быть не может.

Дюпен не прибегает к помощи экспертов; сам разбирается со сломанным гвоздём и с отпечатками на шее убитой. Зато пользуется справочником. Сведения берутся не из протоколов и т. д., что было бы характерно для полицейского романа, а из газет. Газеты делают ложные выводы, но факты или показания свидетелей излагают правильно, что немыслимо для полицейского романа.

То, что читатель узнает не из газет, дается глазами не профессионала, как в полицейском романе, а профана-рассказчика.

Дюпен занимается расследованием, во-первых, из интереса; во-вторых, подозреваемый в убийствах некогда оказал ему услугу и Дюпен хочет его спасти.

---

[199] *Бахтин М. М.* Там же. С. 390.

Неофициальные действия Дюпена по подтверждению его версии сопровождаются *плутовством*: «Войдите! – сказал Дюпен приветливым и сердечным тоном» матросу-хозяину обезьяны и свидетелю убийств, отвлекая его вопросом, не относящимся к преступлению, чтобы потом огорошить своей осведомленностью. Между тем, ранее он попросил рассказчика вооружиться: «Будьте наготове с пистолетами – сказал Дюпен, но не применяйте их и не показывайте до моего сигнала».

Таким образом, странному, гротескному убийце успешно противостоит странный же детектив. А полицейские не могут достичь успеха не только из-за низкого уровня интеллекта, но и потому, что слишком связаны своими представлениями о *нормальном* и *возможном*.

Время тут *быстрое*: Дюпен и рассказчик читают о преступлении в вечерней газете; на следующий день из утренней газеты узнают подробности и Дюпен осматривает место преступления, а на обратном пути дает объявление в газету; наконец, на третий день сыщик объясняет рассказчику разгадку и «разоблачает» обезьяну и ее владельца.

Здесь ярко выражена характерная замкнутость пространства классического детектива: *замкнутое* пространство жилища Дюпена и рассказчика сменяется на *замкнутое* же на улице Морг и обратно (*isolated setting* у Кавелти[200]). Кестхейи подчеркивает, что «события (в «детективе» – *Н. К.*) могут развиваться исключительно в пространстве, ограниченном тайной»[201], а Анцыферова называет «замкнутость и условность хронотопа»[202] одним из «конститутивных» признаков «детектива». Обратим внимание: Й. Хейзинга писал о том, что игра может возникать только в отграниченном пространстве[203].

Важнейшую роль в «Убийстве на улице Морг» играет **подслушивание / подглядывание**. Орангутанг видит своих жертв в окне, затем через это же окно

---

[200] *Cawelti J. G.* The Formula of the Classical Detective Story.
[201] *Кестхейи Т.* Указ. соч. С. 160.
[202] *Анцыферова О. Ю.* Указ. соч.
[203] *Хейзинга Й.* Homo Ludens; Статьи по истории культуры. М.: Прогресс – Традиция, 1997. Это также отмечено Панеком. См.: *Panek L. L.* Play and Games…

матрос с ужасом наблюдает за сценой убийств. То, как матрос бранит обезьяну, слышат (и интерпретируют по-своему) люди, прибежавшие на крики жертв. Как мы видим, *подслушивание* и *подглядывание* имеют отношение только к преступлению.

Кумуляция с нагромождением *странного* и *страшного* сменяется *детективным* пуантом, связанным с разоблачением преступника и акцентированном внезапном прозрением рассказчика, остальных персонажей и читателя при этом разоблачении.

После разгадки преступления жизнь Дюпена и рассказчика входит в прежнее русло, тоже можно сказать и о *мире в целом*, происходит возврат к первоначальной ситуации. Здесь мы можем говорить о полном восстановлении **нормы**.

Как на последующий классический детектив, так и на его осмысление повлияло также появление **друга-рассказчика**: «Этот ход тоже вошел в традицию и через много лет после смерти По был развит ирландским писателем Конан Дойлем. Конан Дойль воспользовался этой, привлекательной самой по себе темой дружбы между двумя абсолютно разными героями, которая, в каком-то смысле, продолжает линию Дон Кихота и Санчо»[204]; «Этот композиционно-повествовательный прием используют многие последователи По, включая А. Конан Дойля и А. Кристи»[205]. Исследователи подразумевают, в первую очередь, контраст между уровнем интеллекта, а также иллюстрацию к рассуждениям о разных типах сознания: «Само существование спутника-хроникера при блестящей фигуре сыщика, этакого “Санчо Пансы детектива” тоже восходит, по наблюдению Ю. В. Ковалева, к романтическому противопоставлению Интуиции, способной в свете озарений познать Истину, и Рассудка, вынужденного довольствоваться знакомством лишь с внешней оболочкой предмета»[206]. Ю. Ковалевым действительно подробно рассмотрено соотношение типов тривиального и

---

[204] *Борхес Х. Л.* Указ. соч. С. 267. Барзен пишет о паре дон Кихот и Санчо Панса у Конан Дойля и говорит, что она стара как мир, но игнорирует ее у По. См.: *Barzun J.* Op. cit.
[205] *Анцыферова О. Ю.* Указ. соч.
[206] Там же.

нетривиального сознания в логических новеллах. Имеются в виду Дюпен, безымянный рассказчик и префект Г: «“аналитические способности” Леграна и Дюпена – это продукт нетривиального сознания, которому доступны интуитивные прозрения и которое способно поставить их под железный контроль логического анализа. Эдгар По высоко ценил этот тип сознания. В его иерархии интеллектов он уступает лишь сознанию творческому, присущему только поэтам и господу богу. С этой точки зрения представляется особенно абсурдной попытка отождествить писателя с рассказчиком или с героем. Рассказчик способен поведать о Дюпене, но неспособен раскрыть тайну; Дюпен способен раскрыть тайну, которая помимо его воли возникает перед ним как задача, нуждающаяся в решении; писатель создает тайну, создает Дюпена, раскрывающего ее, и создает рассказчика, повествующего о таланте Дюпена. Он один обладает творческим сознанием»[207].

При всей важности данных наблюдений я не согласна с последним выводом, т. е. с тем, что только Эдгар По обладает творческим сознанием, но не Дюпен. В данном разделе показано, что Дюпен – герой и творческий и *игровой*.

---

[207] *Ковалев Ю. В.* Указ. соч.

2.3. Шерлок Холмс. *Неправильный* блюститель *нормы*

Прежде всего необходимо оговорить, что далеко не все произведения с Холмсом являются классическими детективами. В первую очередь, исключим те произведения, в основе которых не лежит сюжет-расследование. Таким образом, исключаем «Конец Чарльза Огастеса Милвертона», «Шерлок Холмс при смерти», «Последнее дело Холмса», «Пустой дом» и многие другие. А также «Скандал в Богемии», где нет не только расследования, но и преступления, поскольку хранить фотографию Ирэн Адлер имеет полное право.

Если Холмс не понимает, что дело опасно для клиента, или говорит, что сейчас ему некогда, есть более важное дело («Медные буки», «Пять зернышек апельсина», «Одинокий велосипедист», «Пляшущие человечки», «Случай с переводчиком»), – это тоже не классические детективы.

Таким образом, далеко не любое произведение с Шерлоком Холмсом является классическим детективом.

Шерлок Холмс уже воспринимался не так однозначно, как Дюпен, т. е. не как «мыслящая машина». Так, Чуковский, с одной стороны, восхищался дедуктивным методом: «Каждый из них (рассказов о Шерлоке Холмсе – *Н. К.*) есть гимн победительной логике, – какой бы наивной и зыбкой ни казалась эта логика иному читателю»[208]. С другой стороны, писатель видел иную грань таланта сыщика: «Не только в его работе, но и во всей его психике нет ничего полицейского. Он скорее поэт и художник»[209].

Аспекту, который М. Урнов назвал «исследовательский артистизм»[210], придается важнейшее значение в глубоких исследованиях Ю. Щеглова, который связал ряд особенностей новелл о Холмсе с типичными чертами «детектива» как

---

[208] *Чуковский К.* О Шерлоке Холмсе. С. 10.
[209] Там же. С.12.
[210] *Урнов М.* Конан Дойл, Шерлок Холмс и профессор Челленджер. Послесловие (к сборнику А. К. Дойла «Затерянный мир») // *Дойл А. К.* Затерянный мир. Фантастические произведения. М.: Правда, 1990. С. 493–509.

жанра. С его точки зрения, «статус детектива включает <…> интеллектуально-эстетическое удовлетворение, которое эта драма[211] доставляет профессионалу и артисту сыскного дела»[212].

Исследователи обращали внимание и на свойственную характеру Холмса экстравагантность, доходящую до *смешного*. Борхес писал, что он «слегка комичен и вместе с тем внушает уважение»[213]. При этом между экстравагантностью самого сыщика и характером дел, за которые он берется, существует очевидная связь. Дело должно быть выдающимся, у Щеглова приведена «типичная реплика Холмса: “ваше дело одно из самых интересных, которые мне попадались”»[214]. Но оно, как отметил Д. Комм, должно быть еще и странным: «Но она [загадка преступления] обязана быть странной, алогичной, необъяснимой <…> Мастерством автора маленькое нарушение в привычном порядке вещей превращается в зловещее Нечто, опасность неперсонифицированную и оттого непредсказуемую и грозную»[215].

Об этой же особенности говорит Г. Кружков: «Вспомним, как строится типичный рассказ о Шерлоке Холмсе. Начинается все с какой-то *чепухи*, с *нелепицы*. Ну, украли у сэра Баскервиля в гостинице один ботинок. Вздор! Кому может быть нужен один ботинок? Злоумышленник похищает бюсты Наполеона, чтобы тут же расколошматить их в мелкие кусочки. Зачем? Вопиющая бессмыслица! Союз Рыжих нанимает людей, у которых волосы определенного цвета, переписывать Британскую энциклопедию. Нонсенс? Конечно. Кто-то рисует пляшущих человечков на подоконнике. Дурость, проказа, нелепица. Но вот является Холмс – и расшифровывает смысл, скрытый в этих пляшущих

---

[211] Интересно, что исследователь, так же, как и герои криминальной литературы, использует слово «драма» (вряд ли здесь можно говорить о термине) для обозначения преступления и всего, с ним связанного.
[212] *Щеглов Ю. К.* Указ. соч. С. 92.
[213] *Борхес Х. Л.* Указ. соч.
[214] *Щеглов Ю. К.* Указ. соч. С. 92.
[215] *Комм Д.* Образы неназываемого // Интерпретация в культуре / ред.-сост. И. А. Кузьмина. СПб.: РИИИ, 1999. С. 96.

человечках. Смысл вырисовывается *серьезный*, даже *страшный*»[216]. Автор, на наш взгляд, несколько неточен, ведь той же пропаже ботинок сэра Генри Баскервиля (сначала нового, а затем старого) предшествовала таинственная смерть сэра Чарльза. Именно поэтому все, что происходит с сэром Генри, оказывается связанным с этой смертью.

Но гораздо важнее, что Кружков связал *странность* дела со *странностью* сыщика: «Зло иррационально, в этом его слабое место. Является Шерлок Холмс со своим дедуктивным методом – и разбивает злодейство в пух и прах. Итак, логика, здравый смысл – и вместе с тем эксцентричность: тот же самый Холмс чудит, переодевается оборванцем, курит опиум, играет на скрипке»[217]. Правда, автор полагает, что сочетание этих двух противоположных черт в характере и деятельности Холмса является проявлением английского характера: «И тогда же стала приоткрываться мне суть английского характера: здравый смысл, точность (поезда и письма в рассказах Дойля ходят как по морскому хронометру), четкая логика. <…> И главное, никак нельзя разделить эти составляющие англичанина – рациональность и эксцентричность»[218]. Мне же кажется, что эти качества типичны для любого сыщика в классическом детективе, несмотря на то, что обаяние конандойловской Англии невозможно отрицать.

Очень важно, на мой взгляд, что оба цитируемых выше исследователя соотносят *странность*, *нелепость*, кажущуюся иррациональность преступлений и *страх*. Г. Кружков к тому же употребляет слова «чепуха», «нелепица», «вздор», «нонсенс», «дурость», то есть подчеркивает, что эта странность еще и *смешна*.

Ю. Щеглов связал метод расследования Шерлока Холмса и с характером дел, и с характером самого Холмса. Приведем его мнение подробно, поскольку оно кажется нам чрезвычайно важным: «*Решение с неожиданной стороны*

---

[216] *Кружков Г.* Пляшущие, плавающие и плачущие человечки: предисловие // Книга NONсенса: англ. поэзия абсурда в пер. М.: Б.С.Г.–пресс, 2003. С. 5–11.
[217] Там же.
[218] Там же.

<курсив автора>, извлекаемое из кажущихся несерьезными данных, осуществляется за счет знаменитой дедукции Холмса, умеющего реконструировать события по обгорелой спичке или потертой шляпе. Этому же сюжетному требованию отвечают персональные черты Холмса – экстравагантность, чудачество (склонность заниматься “пустяками”). Разгадка выигрывает в эффектности, когда ей отказно предшествуют недоверие, скептицизм, а то и насмешки окружающих, которые в конце концов будут покорены гениальной простотой и безошибочностью холмсовских умозаключений. (Здесь налицо, конечно, отголоски фольклора, где непрактичный чудак часто достигает того, над чем безуспешно бьются серьезные, солидные люди.) Suspense в виде сгущающегося мрака или частично приоткрываемой завесы также мотивируется чертами личности Холмса (артистическое, игровое начало, склонность к сюрпризам, к оттягиванию эффекта)»[219].

Таким образом, исследователь показал неразделимость *дедукции* и *игрового* и *несерьезного* (в сущности, гротескного – *Н. К.*) в методе Холмса.

Между тем положение о гротескности классических сыщиков обычно не вызывает возражений, тогда как в отношении Шерлока Холмса это определение (гротескность) не принимается.

По-видимому, здесь сыграли свою роль многочисленные экранизации, в которых Холмс неизбежно предстает *авантюрным* сыщиком (на отличиях этого типа сыщика от классического остановимся ниже), и данные трактовки абсолютно заслонили собою текст.

Обратимся к текстам. *Гротескный образ Холмса* создается на нескольких уровнях.

1. **Поведение**. Вот в «Этюде в багровых тонах» Стэмфорд привозит Уотсона в лабораторию больницы, чтобы познакомиться с Холмсом; самое первое появление Холмса: «Я нашел его! Нашел! – кричал он моему приятелю, подбегая к нам с пробиркой в руке. – Я нашел реагент, который осаждается гемоглобином и больше ничем! – Найди он золотую шахту, черты его лица не светились бы от

[219] *Щеглов Ю. К.* Указ. соч. С. 98.

бóльшего удовольствия. <…> Ха, ха! – закричал он, хлопая в ладоши и радуясь как ребенок новой игрушке. <…> Теперь у нас есть анализ Шерлока Холмса и больше не будет никаких трудностей! – когда он говорил, его глаза довольно блестели; он приложил руку к сердцу и поклонился, словно аплодирующей толпе, вызванной его воображением»[220].

2. **Портрет.** Первое описание внешности Холмса с точки зрения Уотсона: «Сами его личность и его внешность были таковы, что привлекали внимание даже самого случайного наблюдателя. Он был несколько больше шести футов ростом, и настолько чрезмерно худ, что казался гораздо выше. Его глаза были остры и проницательны, кроме тех периодов оцепенения, о которых я упоминал, а тонкий ястребиный нос придавал ему выражение бдительности и решительности. Его выдающийся и прямоугольный подбородок тоже отмечал человека решительного. Его руки были неизменно испачканы чернилами и в пятнах от химикалий, хотя он обладал необычайной деликатностью прикосновения, как мне часто случалось видеть, когда он умело обращался со своими хрупкими философскими инструментами (philosophical instruments)»[221].

Здесь характерны гротескные крайности: чрезвычайная худоба и высокий рост; ястребиный нос и выступающий подбородок; оцепенение – решительность; пятнистые руки – деликатность прикосновения. Также является гротескной оппозиция бледности и румянца, да еще при сверкающих глазах. Вот портрет из «Тайны Боскомской долины»: «Шерлок Холмс преображался, когда шел по горячему следу. Люди, которые знали только спокойного мыслителя и логика с Бейкер-стрит, не узнали бы его. Его лицо краснело и мрачнело. Брови были как две нарисованные жесткие линии, а глаза сияли из-под них стальным блеском. Лицо его было обращено вниз, плечи наклонены, губы сжаты; вены на длинной жилистой шее вздуты как бечевки; его ноздри, казалось, расширялись с чисто животной жаждой охоты, а ум был настолько абсолютно сконцентрирован на

---

[220] *Doyle A. C.* A Study in Scarlet [Electronic resource]. URL: http://bit.ly/2dOHFFU (дата обращения 10.08.16). Здесь и далее ссылки на это издание. Пер. мой.
[221] *Doyle A. C.* Op. cit.

деле, что вопрос или замечание оставались без внимания, или максимум, только провоцировали быстрый нетерпеливый рык в ответ»[222].

Ср. в «Берилловой диадеме»: «По его поведению я мог видеть, что у него больше оснований быть удовлетворенным, чем он намекнул в словах. Его глаза сверкали, и даже румянец коснулся его землистых щек. <…> … он снова отправился на милую его сердцу охоту (his congenial hunt)»[223].

И в «Знаке четырех»: «Холмс потер руки, его глаза блестели. Он наклонился вперед в кресле с видом необычайной концентрации на его четко очерченных ястребиных чертах»[224].

Обратим внимание, что у Конана Дойля мотив *охоты* не латентен, как у По, а ясно обозначился.

3. **Характеристика, данная ему другими персонажами.** В «Этюде в багровых тонах» Стэмфорд предупреждает Уотсона: «Он немного странный»[225], а также несколько раз употребляет слово «странный» по отношению к поступкам Холмса.

Более того, сыщика часто полагают не просто странным, а сумасшедшим. Вот что говорит о нем инспектор в новелле «Загадка Рейгета»: «Между нами, я думаю, мистер Холмс еще не оправился о болезни. Он ведет себя очень странно, и он очень возбужден». А на реплику Уотсона: «Обычно я убеждаюсь, что в его безумии есть метод», инспектор бормочет: «Некоторые сказали бы, что в его методе есть безумие»[226].

Намного более интересную (и нетривиальную) характеристику в «Этюде в багровых тонах» Уотсон дает Холмсу с помощью того, что он назвал «аттестатом»; т. е. он записывает на бумаге, в каких областях знаний Шерлок

---

[222] *Doyle A. C.* The Boscombe Valley Mystery [Electronic resource]. URL: http://bit.ly/2dTAA1X (дата обращения 10.08.16). Здесь и далее ссылки на это издание. Пер. мой.
[223] *Doyle A. C.* The Adventure of the Beryl Coronet [Electronic resource]. URL: http://bit.ly/2eXwZSL (дата обращения 18.02.16). Здесь и далее ссылки на это издание. Пер. мой.
[224] *Doyle A. C.* Sign of the Four [Electronic resource]. URL: http://bit.ly/2eUU8pp (дата обращения 18.02.16). Здесь и далее ссылки на это издание. Пер. мой.
[225] *Doyle A. C.* A Study in Scarlet.
[226] *Doyle A. C.* The Reigate Puzzle [Electronic resource]. URL: http://bit.ly/2eOYArO (дата обращения 18.02.16). Здесь и далее ссылки на это издание. Пер. мой.

Холмс имеет познания, а в каких, наоборот, полный профан. «Аттестат» также получается гротескным, ибо весь состоит из крайностей: в области литературы, философии, астрономии – «ноль» (nil); а вот химию, уголовную хронику и английские законы Холмс знает прекрасно. Что касается таких областей как ботаника, анатомия и геология, то получается, что он знает их гротескно, так как крайности помещаются внутри характеристики одной области: «разбирается в белладонне, опиуме и ядах. Ничего не знает о практическом садоводстве» и т. д.

Характерно, что, читая этот «документ», Уотсон не может не улыбнуться.

Деятельность **преступников** в классических детективах с Шерлоком Холмсом носит отчетливо игровой характер. А. Генис, приводя замечательное описание рыжих всех оттенков из «Союза рыжих», подчеркивает: «Я люблю этот рассказ за красочную избыточность аферы. Убогую затею – подкоп к сейфу – маскирует ярмарочный балаган. Чтобы отвлечь рыжего владельца лавки, соседствующей с банком, злоумышленники устраивают цирковой парад»[227].

Есть произведения, в которых преступники, играют не только с жертвой, чтобы осуществить преступление, не только с потенциальным следствием, чтобы его запутать, но их игровая деятельность имеет объектом именно Холмса. Именно так поступает преступник в известнейшем шедевре Конан Дойля – повести «Собака Баскервилей». (См. также «Москательщик на покое».) Преступник Стэплтон – ученый-энтомолог, его имя даже было присвоено бабочке. Он совмещает «научную» охоту на бабочек на болотах с выработкой плана преступления и «охотой» на Чарльза и Генри Баскервилей. Поэтому он так и изображен с «вечным» сачком. Он не только неоднократно называется вымышленным именем, но во время приезда в Лондон переодевается, надевает бороду и, осуществляя слежку за сэром Генри и Холмсом, выдает себя за последнего. Таким образом, помимо расчета, плана, очевидны и актерство преступника, и момент вызова и состязания с сыщиком. Также важно, что

[227] *Генис А.* Закон и порядок. Мой Шерлок Холмс // Знамя. 1999. № 12. С. 195–201.

Стэплтон предлагает Уотсону себя в помощники – мотив, который часто используется в криминальной литературе и, как крайний вариант, нашел свое воплощение в преступнике-помощнике-рассказчике докторе Шеппарде в «Убийстве Роджера Экройда» Агаты Кристи. (Об этом будет сказано ниже.) Не только переодевание и фальшивая борода, но и преступник-помощник являются вариантами *подмены*.

Представления устраивают не только преступники, но и сам Шерлок Холмс. Чисто «научный» подход в расследовании развенчивается еще в самом начале «Собаки Баскервилей». Доктор Мортимер называет Холмса вторым специалистом в Европе, и на резкий вопрос последнего, а кто же первый, отвечает: «Труды господина Бертильона внушают большое уважение людям с научным складом мышления»[228]. На вопрос же, что помешало обратиться к Бертильону, отвечает, что как практик Шерлок Холмс не имеет себе равных. Вся линия доктора Мортимера, с его увлечением антропологией и публикацией в научных журналах статей вроде «Не следует ли считать болезни явлением атавистического порядка?», с одной стороны, и его суеверным страхом, с другой, является снижающей параллелью к теоретическим выкладкам Холмса.

В ответ на игру преступника Холмс отвечает своей. Так, чтобы найти убийцу, Холмс переодевается и притворяется капитаном корабля, который нанимает китобоев («Черный Питер» Конан Дойля). Он предлагает преступнику подписать контракт, и в этот момент хватает его. Сходным образом действует Холмс в «Этюде в багровых тонах»»; он просит кэбмена, прежде чем забирать багаж, помочь ему затянуть ремень на чемодане. В ту же секунду Холмс защелкивает на нем наручники, эффектно произнося перед ошеломленными Лейстредом, Грегсоном и Уотсоном: «Джентльмены, позвольте представить вам мистера Джефферсона Хоупа, убийцу Еноха Дреббера и Джозефа Стэнджерсона!». В этом же ряду и его мнимая удаленность от Баскервилль-Холла в «Собаке Баскервилей».

---

[228] *Дойл А. К.* Собака Баскервилей // *Дойл А. К.* Записки о Шерлоке Холмсе. Л., 1980. С. 467. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

Более того, игры с преступником Холмсу совершенно недостаточно, он играет и с остальными: друзьями, свидетелями, клиентами. В финале «Морского договора» Холмс и не думает сходу успокаивать измученного мистера Фелпса, а приглашает его вместе позавтракать. Когда тот поднимает крышку, на тарелке лежит пропавший документ.

Слежка, *наблюдение*, очень значимые и в новеллах о Шерлоке Холмсе, в «Собаке Баскервилей» носят избыточный, гротескный характер. Уотсон следит, как ему кажется, за всеми в Баскервиль-Холле и окрестностях: сначала один, потом вместе с сэром Генри выслеживает Бэрримора, подающего сигналы Селдону; наблюдает за встречей сэра Генри и мисс Стэплтон, а также за Стэплтоном, выследившим их: «и тут мне вдруг стало ясно, что я не единственный свидетель их встречи» (541). В это же время Картрайт, по поручению Холмса, следит за всеми, в том числе и за самим Уотсоном. А «джентльмен с трубой» мистер Френкленд шпионит как за местными жителями, так и за приезжими, включая и Картрайта, и скрывающегося на болотах Холмса.

Но функция Френкленда не исчерпывается тем, что это еще один наблюдатель. Вся эта линия возбуждаемых им нелепых судебных дел вроде преследования фермера за браконьерство в собственном загоне, а также реакция жителей деревни, которые, в зависимости от того, против кого Френкленд в данный момент судится, то чествуют его, то сжигают его чучело, является снижающей, *смеховой* параллелью к *страшной* основной. Здесь также идет речь об увенчании-развенчании.

Слова «сцена», «трагедия» и «развязка» многократно употребляются как Уотсоном, так и Холмсом, а слово «трагедия» еще и Стэплтоном. У Конан Дойля герои уже могут соотносить себя с литературной традицией: «Я, кажется, угодил в какой-то детективный роман», – говорит Генри Баскервиль, узнав о слежке (490). Они ощущают себя как субъектами, так и объектами игрового действа. Так, в упомянутой выше сцене – слежке за встречей сэра Генри и мисс Стэплтон – не только Уотсон чувствует себя зрителем, но и молодой Баскервиль воспринимает

происходящее точно так же: «Где Вы абонировали себе место? – Вон на том холме. – Значит на галерке. А ее братец устроился в первых рядах » (543).

Мотивы *зрелища*, *действа*, *слежки*, *охоты*, *преследования* оказываются переплетены (недаром часто употребляется слово «сеть».) Герои выступают то в роли охотника, наблюдателя, зрителя (Уотсон и сэр Генри, выслеживая Бэрримора, чувствуют «тот же азарт, который бывает у охотника, терпеливо подстерегающего дичь у капкана», 548), то в роли объекта слежки, охоты и т. д. Так, Уотсон, узнав, что кто-то прячется на болотах помимо Селдона, и решив застать его врасплох, уподобляется преступнику: «Я крадучись подходил к этой каменной дыре – точь-в-точь как Стэплтон, когда его сачок уже занесен над бабочкой!» (574). Но он испытывает настоящий шок, почувствовав себя самого объектом слежки: «Выходит, что незнакомец охотится не за сэром Генри, а за мной? <...> С тех пор, как я живу здесь, за каждым моим шагом, вероятно, ведется слежка. Ведь все это время меня не оставляло ощущение, что здесь действуют какие-то невидимые силы и что они осторожно и умело стягивают вокруг нас тончайшую сеть, легкое прикосновение которой мы чувствуем лишь изредка, в самые критические минуты» (575).

Быт не играет никакой роли не только в новеллах о Шерлоке Холмсе, но и в «Собаке Баскервилей». В отличие от героев полицейских романов, которые вечно страдают от невозможности нормально питаться и т. п., Шерлок Холмс легко живет в первобытной пещере.

Холмс передвигается специфическим образом: квартира – кэб – купе поезда – повозка – дом, где произошло преступление; т. е. одно замкнутое пространство меняется на другое, также замкнутое. В кэбе или повозке обсуждается преступление, в купе поезда читаются газеты с нужными сведениями, но никак не обсуждаются виды из окна или попутчики.

Если Холмс и Уотсон проходят какое-то расстояние до места преступления пешком, то происходит это быстро, описывается кратко. «Последнее дело Холмса», где Холмс и Уотсон целыми днями бродят по горам Швейцарии, как говорилось выше, – не классический детектив.

Таким образом, по сравнению с Э. По, у Конан Дойля еще более усиливается игровое начало и значение связанных с ним инсценировок, обмана, слежки, подглядывания, наблюдения. Важнее становятся и переодевания, выдача себя за лицо другой профессии, присвоение имен и разного рода подмены. Мнимое устранение Холмса от дела, видимость его отсутствия совершенно осознанно даются автором как нахождение актера за кулисами перед выходом на сцену в финале. В этом плане трудно переоценить влияние Конан Дойля на дальнейшее развитие классического детектива.

Также более очевидна по сравнению с Дюпеном амбивалентность образа Холмса. Щеглов писал о том, что сочетание авантюры и безопасности способствуют «созданию специфической амбивалентной атмосферы шерлокхолмсовских новелл»[229]. Добавим, что другая сторона этого же явления – воплощение в Холмсе идей защиты *нормы* и ее же нарушения. Высказывание Гениса: «Если преступление – перверсия порядка, то оно говорит о последнем не меньше, чем о первом. Читая Конан Дойла, мы подглядываем за жизнью в тот исключительный момент, который кажется нам нормой»[230] представляется нам связанным с рассматриваемым аспектом. Шерлок Холмс успешнее полиции не только потому, что он гениален и не связан «официальными» рамками. Если преступники – это всегда нарушители порядка, только «притворяющиеся» его частью, а представители закона, подобные Лестрейду, *нормальны* всегда (и именно в силу своей нормальности не могут противостоять преступнику), то Холмс является постоянным представителем *ненормального* в упорядоченном мире. Он фигура, выступающая на стороне закона, но родственная *плуту*. (С моей точки зрения, это один из факторов, способствующих фольклорной жизни Холмса.)

Возвращаясь к вопросу о двойственности образа Холмса, отметим, что между расследованиями, пока в мире все в порядке, у героя периоды хандры, но с совершением преступления наступает его – авантюрное и творческое – время. В

---

[229] *Щеглов Ю. К.* Указ. соч. С. 95.
[230] *Генис А.* Указ. соч.

данном случае, на мой взгляд, правильнее говорить не о «схематизме» характера Холмса, а о том, что он в значительной степени – *маска*[231]. Именно поэтому его трубка важнее, чем черты лица.

По сравнению с безымянным рассказчиком Э. По усилена роль Уотсона как зрителя, его присутствие помогает созданию атмосферы игрового действа. Важны также подтрунивания Уотсона и Холмса друг над другом, что отразилось в последующей традиции.

Подытоживая данный раздел, отметим, что Конан Дойль создал канон новеллы классического детектива, а также канонического сыщика. Вся последующая криминальная литература подражала классическому детективу, полемизировала с ним, пародировала его, имея в виду прежде всего фигуру Шерлока Холмса.

[231] О том, что характеры в «детективе» суть маски, см.: *Вулис А.* Указ. соч.

2.4. Агата Кристи: разные типы сыщиков – разные жанры

Важнейшая роль Агаты Кристи в сохранении и обновлении классического детектива общепризнана. В то же время конкретизация того, что она в этот жанр привнесла, представляет сложную задачу, обусловленную как огромным количеством криминальной литературы, написанной ею, так и большим количеством очень разных по типу сыщиков, «серийных» и вне серий, что отличает ее от По и Конан Дойля. А, следовательно, речь должна идти и о разных жанрах, поскольку, **выбор сыщика для криминальной литературы – это выбор жанра.** У Кристи многие сыщики не только имеют собственные серии, но иногда представлены **внутри** одного произведения во взаимодействии.

Необходимо также отметить, что, в отличие от названных предшественников, у Кристи выделяли и шпионский роман (произведения с четой Бересфорд; некоторые произведения с Рейсом и Баттлом) и триллер («Мышеловка» и др.). Тем не менее, большинство ее произведений относят к «детективам»[232].

Как видно из вышеизложенного, необходимо провести предварительную классификацию криминальной литературы Кристи с учетом разных типов сыщиков. Ввиду невозможности рассмотреть все наследие писательницы, мы учтем наиболее известные произведения, а также все серии.

Прежде всего, с нашей точки зрения, нужно исключить из списка классических детективов все произведения, где *вообще нет ни сюжета-расследования, ни сыщика*, такие как новеллы «Красный сигнал», «Медовый месяц Аликс Мартин» (Коттедж «Соловей»); а также те, где расследование на периферии, как в знаменитой пьесе «Мышеловка» (и, соответственно, в новелле «Три слепые мышки»). Все эти произведения имеют «субъекта-жертву», выделенного О. В. Федуниной.

---

[232] В работе Н. В. Тусиной «недетективными романами» названы те романы Агаты Кристи, которые она публиковала под псевдонимом Мэри Вестмакотт. См.: *Тусина Н. В*. Недетективные романы Агаты Кристи: особенности поэтики: автореф. дис. … канд. филол. наук. Самара, 2007.

Что касается произведений, *в основе которых лежит сюжет-расследование*, а таких у Кристи большинство, то необходимо применить к ним ряд критериев, выделенных в предыдущих частях данной работы: *странное гротескное* преступление; *гротескный* сыщик; творческий подход как к преступлению, так и его расследованию; *игровые* отношения между преступником и сыщиком; замкнутое пространство; *быстрое* время. Необходимо, чтобы все эти элементы присутствовали не по отдельности, а в совокупности.

С точки зрения перечисленных условий, классическими детективами не являются романы «Сверкающий цианид», «Скрюченный домишко» и «Загадка Ситтафорда», в которых самую важную часть расследования проводит хотя и не полиция, но и не *классический* сыщик, а лицо, близкое к жертве преступления или обвинения. Так ни полковник Рейс («Сверкающий цианид»), ни инспектор Баттл («Загадка Ситтафорда»), ни Чарльз Хейворд («Скрюченный домишко») совершенно не обладают признаками классического сыщика, и тайну преступления в двух первых романах разгадывает близкое к жертве лицо, а в «Скрюченном домишке» ни один из следователей, правда становится известной из дневника убийцы.

Последний роман содержит последовательную полемику с классическим детективом, проявляющуюся в мечтах девочки-убийцы, играющую как в хитрого преступника, так и в сыщика. Здесь есть варианты и с финальной сценой со сбором всех участников и театральным «Вот он!»; и с убийством всех действующих лиц, кроме одного, который и есть убийца; и с отправленным перед смертью признанием – пусть знают, какая я великая преступница. Эти *штампы криминальной литературы*, в частности, самой Кристи («Скрюченный домишко» написан после «Убийства Роджера Экройда» и «Десяти негритят») даны полемически, поскольку Жозефине не удается реализовать ни один из них. К тому же поражает несоразмерность первого убийства и повода к нему (дедушка не разрешал ей заниматься танцами). Завершают череду убийств действия другого персонажа, ее пожилой родственницы Элен: намеренная автокатастрофа, унесшая жизни Жозефины и ее самой; ее официальное письмо для полиции, берущее вину

на себя; и письмо-объяснение для Чарльза Хейворта, с приложением найденного дневника девочки.

В «Сверкающем цианиде» только к концу романа «проявляются» признаки, сходные с классическим детективом; в первую очередь, в отношении склонного к переодеваниям преступника. Для данного произведения характерно *медленное* время, отличающееся от *быстрого* времени классического детектива. И во всех этих романах любовная линия касается главных героев. Введение в ту же самую интригу Пуаро, а именно так и происходит в новелле «Желтый ирис», где сюжет имеет очевидное сходство со «Сверкающим цианидом», превращает произведение в классический детектив. Также обладает всеми чертами классического детектива роман «Карты на столе», где действуют целых четыре сыщика – вышеназванные «официальные» Рейс и Баттл, а также мисс Оливер и Пуаро (конечно, играющий в расследовании ведущую роль). В «Смерти на Ниле» Рейс, в задачу которого входит вычислить шпиона, нужен как *нормальный* фон для решающего классическую детективную загадку (убийство ради выгоды) Пуаро.

То есть сами по себе серьезные, не гротескные и *неигровые* Рейс и Баттл не могут быть классическими сыщиками. Характерно, что ни в одном произведении с их участием они не представлены в одиночку: они или имеют «партнера» по расследованию («Смерть на Ниле», «Карты на столе», «Час ноль», а в «Тайне замка Чимниз» и «Тайне семи циферблатов» преступников ищет бóльшая часть участников событий), или расследование проводится другим персонажем, а официальное лицо в самом конце повествования («Убить легко») или на его периферии («Человек в коричневом костюме») нужно для свершения правосудия в финале. В последнем романе Рейс с полицией появляется вовремя, чтобы спасти главных героев, но преступник затем бежит. То есть полковник Рейс так же бессилен перед преступником по прозвищу «полковник» (явное *перевертывание*), как и остальные представители закона, а вот героиню и сам преступник признает равной.

Здесь необходимо выделить еще один *неклассический* тип сыщика у Агаты Кристи. Это, во-первых, Энн Беддингфельд («Человек в коричневом костюме»), а также Энтони Кейд (он же князь Николай) и Вирджиния Ривел («Тайна замка Чимниз»), которые вовлекаются в расследование не потому (или не столько потому), что преступление имеет отношение к ним или их близким, а потому, что они **ищут приключений**. Этот тип сыщика назван мною *авантюрным* (характерно, что в газете «Ивнинг ньюс» роман «Человек в коричневом костюме» был напечатан под названием «Авантюристка Энн»[233]). Такому герою присущи молодость (как правило); иногда отсутствие житейского и профессионального опыта; любовь к опасности, перемене мест, социальных ролей и т. д.; признаки игрового поведения; с этим героем почти всегда связана любовная линия сюжета. Таким образом, он отличается, с одной стороны, от неигрового и не авантюрного «следователя-жертвы», чье расследование обычно носит вынужденный характер[234], с другой стороны – от классического сыщика. Особенности героя и хронотопа здесь отсылают к авантюрному роману. Соответственно жанр этот назван мною *авантюрным расследованием*[235].

Во-вторых, к авантюрным сыщикам относится и Паркер Пайн, а, следовательно, большинство произведений серии «Расследует Паркер Пайн» – к авантюрному расследованию. Целый ряд новелл из этого цикла не только не являются классическими детективами (все «Случаи» Паркера Пайна типичны в своем роде, а классический детектив каждый раз предлагает уникальное преступление), но их даже нельзя отнести к криминальной литературе, ибо в них отсутствует преступление: «Случай дамы среднего возраста», «Случай скучающего солдата» и т. д.

В третьих, авантюрными сыщиками являются чета Томми и Таппенс Бересфорд, которые, конечно, относятся к своей деятельности, как к игре. Чего стоит только их подражание различным литературным сыщикам в цикле «Партнеры по преступлению», каждый раз разным. Но произведения с их

---

[233] См.: *Кристи А.* Автобиография. М.: Эксмо, 2009. С. 382.
[234] См.: *Федунина О. В.* «Следователь-жертва» в криминальной литературе ...
[235] См.: *Кириленко Н. Н.* «Авантюрное расследование» или классический детектив.

участием, особенно те, где фигурируют различного рода преступные или шпионские организации – «Визит мрачного незнакомца», «Слепой и смерть», «Шуршатель», «Ботинки посла», «Человек, который был номером 16» из вышеназванного цикла; романы «Таинственный противник», «Агент Н или М?» («Икс или игрек?»), «Щелкни пальцем только раз», – не классические детективы. *Наличие какой-либо преступной «сети», охватывающей неопределенно большое пространство, противопоказано классическому детективу*.

Ариадна Оливер, конечно, гротескный персонаж. Она представлена в произведениях различных жанров: в классических детективах – «Карты на столе», «Третья девушка»; в авантюрном расследовании – «Причуда мертвеца», «Вечеринка в Хэллоуин»; в вышеназванной некриминальной новелле «Случай скучающего солдата». Во всех этих произведениях, кроме последнего, она охотно участвует в расследованиях. Тем не менее, успешна она только в романе «Слоны могут помнить»; в остальных произведениях Оливер может только собрать часть сведений, тайну же преступления в классических детективах с ее участием разгадывает Пуаро, а в «Бледном коне» – Марк Истербрук. Ее точка зрения приводится, но при этом повествование никогда не ведется от ее лица, эта разница с Гастингсом принципиальна.

Мисс Лемон, хоть она и «серийный» персонаж, и вовсе нет оснований рассматривать как сыщика. В новеллах «Стадо Гериона», «Что в садике растет у Мэри?» она выступает в роли помощницы Пуаро, но не самостоятельного сыщика; в большинстве произведений (в тех, где у Пуаро, как у Пайна, частное агентство) она только секретарь.

Еще один серийный сыщик – это мистер Кин. Необычность персонажа очевидна в силу обнажения приема. Это как имя сыщика – Арли (в других переводах Харли от Harley Quin) Кин, так и его внешний вид: «Отблески затухающего пламени в камине делали его лицо *похожим на маску*»[236], «Свет красной лампы падал на *клетчатое пальто* гостя, но лицо его, которое было

---

[236] *Кристи А*. Приход мистера Кина // Кристи А. Таинственный мистер Кин. М.: Эксмо, 2009. С. 13.

похоже на маску, оставалось в тени»[237] (курсив мой – *Н. К.*). А также поведение – одновременно Арлекина и кукловода: «А Харли Кин вел себя словно кукловод, дергал за ниточки, а куклы (имеются в виду участники событий – *Н. К.*) покорно исполняли его требования. <…> Откинувшись на спинку стула, он (мистер Саттерсвейт – *Н. К.*) с интересом наблюдал за разворачивающейся на его глазах драмой. Тем временем мистер Кин спокойно продолжал дергать за ниточки»[238]. В отличие от классического сыщика, мистера Кина можно встретить где угодно, он путешествует.

В тех новеллах, где *рациональное* объяснение природы мистера Кина, его способности внезапно появляться и исчезать и т. д. полностью исключается – «Человек из моря», «Тропинка Арлекина», «Чайный сервиз “Арлекин”», – его отличие от классического сыщика еще очевиднее. Вспомним, общее положение Ван Дайна и Нокса о неуместности мистических сил в «детективе».

Мистер Саттерсвейт, глазами которого показаны события в новеллах о мистере Кине, не всегда участвует в действии, он чаще назван «наблюдателем», но всегда проявляет к событиям чрезвычайный интерес. Встречая мистера Кина, он уже предвкушает «драму». Таким образом, преступление и расследование каждый раз даются как игровое действо не только для читателя, но и для одного из участников-зрителей.

«Драма» не может быть разыграна только с одним из этих персонажей, и в их соавторстве подчеркивается творческий аспект: «Что из того, что в жизни он (мистер Саттерсвейт – *Н. К.*) – всего лишь зритель? В его распоряжении слова. Они ему подвластны. Он волен сплести из них узор, причудливый узор, в котором оживет и красота Лоры Дуайтон <…> и темная, загадочная фигура Поля Делангуа»[239]. Заметим, что и в классическом детективе с участием не мистера Кина, а Пуаро «Трагедия в трех актах» мистер Саттерсвейт играет похожую роль.

Заканчивая классификацию типов сыщиков, и, отчасти, преступников, представленных в творчестве Агаты Кристи, невозможно проигнорировать ее

---

[237] *Кристи А*. Тень на стекле // Кристи А. Таинственный мистер Кин. С. 50.
[238] *Кристи А*. Приход мистера Кина // Кристи А. Таинственный мистер Кин. С. 16.
[239] Там же.

шедевр – роман «Десять негритят», традиционно считающийся одним из лучших «детективов» в литературе.

На первый взгляд, в этом романе действительно есть черты классического детектива: замкнутое пространство и ограниченное число подозреваемых, соотнесенные друг с другом. Время романа чрезвычайно насыщено событиями, но, как и должно быть в классическом детективе, убийства происходят по одному[240].

В то же время обязательная для классического детектива фигура Великого сыщика здесь отсутствует. Расследование ведется всеми персонажами, из которых, конечно, главный – судья Уоргрейв. Это следователь-преступник, модель, которая, как говорилось выше, разрабатывалась Кристи и в других произведениях.

Также во многих других произведениях мы сталкивались с несколькими следователями. *Параллельное расследование* часто встречается в таких жанрах как «расследование жертвы» и авантюрное расследование, и почти обязательно для классического детектива. При этом в классическом детективе и авантюрном расследовании параллельное расследование способствует *гротескной избыточности следствия* и *усилению игрового момента*. В данном случае, тем не менее, не только нет избыточности следствия, но, в сущности, нельзя вообще говорить о параллельном следствии, поскольку все следователи почти с самого начала романа объявлены жертвами. И, соответственно, находятся в одном статусе (кроме судьи Уоргрейва). (Полиция появляется уже за рамками, так сказать, действия).

Обратившись к жанру «расследования жертвы» мы видим целый ряд совпадений с данным романом: вынужденный характер расследования; трудность (в данном случае невозможность) покинуть опасное пространство; преступник – именно тот из всех, кого меньше всех подозревают (здесь это гениально усилено мнимой смертью); *игра* (подчеркнутая заглавием романа, что часто бывает и в

---

[240] См.: *Кириленко Н. Н.*, *Федунина О. В.* Классический детектив и полицейский роман ...

классических детективах) связана только с преступником; намечается любовная линия (Вера Клейторн и Филипп Ломбард); беспомощность героев[241].

Тем не менее, есть ряд существенных отличий: на протяжении основной части повествования, когда находящиеся на острове подвергаются опасности, полностью отсутствуют персонажи «вне игры», будь то полицейские или другие; преступник не только «притворяется» жертвой, но и на самом деле включает себя в их число. Ввиду последних особенностей, я считаю, что для такого жанра больше всего подходит название «коллективное расследование».

Нельзя утверждать, что Кристи впервые создала этот жанр, но ее принципиальный вклад в его развитие несомненен. Именно благодаря «Десяти негритятам» (1939) он получил такое распространение в литературе и кинематографе. Назовем, в частности, произведения «Чисто английское убийство» Сирила Хейра (1951), «Телефон молчит» Элсе Фишер (1957), «Восемь любящих женщин» Робера Тома (1961), «Конец королевы» Властимила Шубрта (1987) и фильм «Мари-Октябрь» Жюльена Дювивье (1959).

К собственно классическим детективам у Агаты Кристи, на мой взгляд, можно отнести произведения только с двумя сыщиками – Пуаро и мисс Марпл. Если первый совершенно очевидно продолжает традицию, идущую от Дюпена-Холмса, то мисс Марпл не менее явно представляет другой тип сыщика. Рассмотрим каждого из сыщиков в соответствующем разделе.

---

[241] См.: *Федунина О. В.* «Следователь-жертва» в криминальной литературе …

2.5. Пуаро – наиболее *классический* сыщик

Многие произведения с участием Пуаро я не считаю классическими детективами: например, спорную новеллу «Коробка шоколада», повествующую о единственной неудаче Великого сыщика; сборник «Подвиги Геракла» и романы «Большая четверка», «Причуда мертвеца» и «Вечеринка в Хэллоуин», в которых Пуаро предстает *авантюрным* сыщиком (см. ниже); роман «Занавес», в котором Пуаро сам вершит правосудие, убивая преступника, и некоторые другие. Тем не менее, с учетом того, насколько огромен корпус «Пуаро» (33 романа, 54 произведения короткого жанра[242]), можно назвать его самым *классическим* из сыщиков. (См. *Приложение* 6.)

Пуаро справедливо называют «одним из самых знаменитых Великих Сыщиков за всю историю детективного жанра»[243]. Как отметил А. Зверев, Пуаро занимается только выдающимися преступлениями: «Любимому герою Кристи необходимы лишь случаи из ряда вон выходящие, какие-то особенно таинственные и непостижимые убийства, совершаемые поистине с дьявольской хитростью. Чем более хитроумно заметает виновник все следы своего преступления, тем увлекательнее для Пуаро его задача, и можно не сомневаться, что она будет решена с присущим ему блеском»[244].

Критики любят пересказывать то место из автобиографии Кристи, где писательница рассказывала, почему решила сделать сыщика бельгийцем[245]. Но, с моей точки зрения, то, что Агата Кристи видела много беженцев-бельгийцев, может объяснить только то, что Пуаро стал бельгийцем, а не итальянцем, например. Но никак не то, почему она сделала сыщика иностранцем. А. Астапенков и А. Титов справедливо отмечают важность приема *остранения*:

---

[242] Вопрос о том, являются ли все они новеллами, должен рассматриваться отдельно ввиду его сложности.
[243] *Белов С.*, *Строев А*. Справки об авторах // Как сделать детектив. М.: Радуга, 1990. С. 312.
[244] *Зверев А*. Несравненная леди Агата // *Кристи А*. Восточный экспресс. – М.: Правда, 1991. С. 695.
[245] См.: *Кристи А*. Автобиография.

«Иностранное происхождение Пуаро дало писательнице возможность показать изобилующую условностями английскую жизнь как бы извне, увидеть ее глазами “человека со стороны”, которому иногда приходится растолковывать правила, само собой разумеющиеся для англичанина»[246]. Мы уже останавливались на *странности* и *иностранности* Дюпена. Таким образом, речь идет о способе подчеркнуть отличие от *нормы*. Совершенно ошибочным кажется мнение С. Бавина: «При всем этом Пуаро весьма стандартен как личность. Именно стандартность, или норма, и дает ему возможность безошибочно определять отклонения от нее, характерные для поведения преступника. Другое дело, что “норма” Пуаро – не то же самое, что “трафареты”, по которым обычно действуют полиция или самостоятельные расследователи “при Пуаро”»[247]. С моей точки зрения, воплощение *нормы* – полиция, а самого Пуаро, который при расследовании любого преступления сразу обращает внимание на различные *странности*, *несоответствия*, *отклонения*, трудно назвать соответствующим норме.

Проявлениями этих несоответствий являются неприкрытое самодовольство и комичность Пуаро, явно соотнесенные друг с другом и постоянно отмечаемые критиками: «Один из существенных признаков экстравагантности детектива-мастера – безграничная нескромность»[248]; «…он с вызывающим улыбку высокомерием без устали, расхваливает свое серое мозговое вещество»[249]; «У Пуаро немало комичных черт – его непомерное тщеславие, то, как он гордится своими пышными усами»[250]; «Несомненной удачей Кристи – наряду с оригинальным сюжетом – был конечно же образ мосье Пуаро, столь экзотического в типично английском окружении, чья нелепая внешность и

---

[246] *Астапенков А.*, *Титов А.* Агата Кристи (1890–1976) // Собр. соч. : в 20 т. М.: Артикул–принт, 2003. Т. 1. С. 11.
[247] *Бавин С.* Указ. соч. С. 84–85.
[248] *Кестхейи Т.* Указ. соч. С. 200.
[249] Там же. С. 199.
[250] *Анджапаридзе Г.* Обреченная на успех // *Кристи А.* Сочинения: в 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1992. С. 568.

манерность так своеобразно оттеняются полукомичной серьезностью и уж совсем не комичным умом»[251].

Самодовольство Пуаро и его комичность совершенно очевидны *не только любому читателю, но и любому персонажу* произведений с Пуаро. И это очень сильно отличает его от Дюпена и Холмса, комизм которых не всегда очевиден и критикам[252]. Другое отличие, в сущности, тесно соотнесенное с первым, – отмечавшаяся критиками «негероичность» Пуаро[253], его несклонность принимать участие в драках и «физическом» задержании преступников, а также его часто нескрываемые опасения за свою жизнь. Действительно, Пуаро почти не показывается в физической схватке с противником, как Шерлок Холмс в «Морском договоре» или «Черном Питере». Редко идет речь даже о гипотетическом физическом воздействии, как в «Убийстве на улице Морг». Соответственно, акцент на разоблачении и значимость театральных эффектов в произведениях с Пуаро еще усиливаются. Именно этим вызвана его отмеченная «привычка самому расставлять стулья для публики»[254].

Еще одно отличие от Шерлока Холмса – Пуаро всегда одет в собственный очень приличный костюм. То есть подобно Дюпену, Коломбо и мисс Марпл он *не переодевается*. Однако он запросто выдает себя за другое лицо, называет другую фамилию («Немой свидетель»); а также часто сознательно усиливает впечатление своей *нелепой иностранности* и эксцентричности («Хикори Дикори док», «Карты на столе», «Немой свидетель», «Трагедия в трех актах» и др.), в последнем романе это подмечено и мистером Саттерсвейтом. Эти действия *выполняют ту же функцию переодевания, маскировки* (ср. лейтенанта Коломбо, в вечном старом плаще и вечно прикидывающегося простачком. О маскировке мисс Марпл мы поговорим позже). Здесь уже можно говорить об *осознанном*

---

[251] *Астапенков А.*, *Титов А*. Указ. соч. С. 11.
[252] Подробно о самоуверенности Холмса и Пуаро и их чудачестве см.: *Гвоздева А. В.* Ценностные характеристики линговокультурного типажа на примере образов Шерлока Холмса и Эркюля Пуаро // Вестник Челябинского государственного университета. 2009. № 35 (173). С. 48–51.
[253] *Wagoner M. S.* Agatha Christie. Boston: Twayne Publishers, 1986.
[254] *Астапенков А.*, *Титов А*. Указ. соч. С. 11.

использовании своей комичности; Пуаро прекрасно отдает себе отчет о том, как воспринимают его окружающие, что, конечно, так же отличает его от Дюпена и Холмса.

Таким образом, следующее высказывание Бавина, полностью отказывающее Пуаро в *игровом* моменте, – «Показательно, что в тех случаях, когда в поведении преступника доминирует – хотя бы на одном из этапов – элемент случайности, импровизации, Пуаро оказывается в трудном положении»[255] – неверно.

Также трудно согласиться с противопоставлением А. Гвоздевой не Холмса и Пуаро, с одной стороны, и Уотсона и Гастингса, с другой, а Холмса, Уотсона и Гастингса – Пуаро: «Холмс, как и его коллега доктор Ватсон и помощник Пуаро – капитан Гастингс, – англичане по национальности, Пуаро – бельгиец. Оппозиция “свой – чужой” реализуется в отношении англичанина и неангличанина к принципу “честной игры”. Так, например, капитан Гастингс является образцом настоящего английского джентльмена, вероятно, не слишком сообразительного по сравнению со своим товарищем, но весьма чистоплотного в делах морали – он постоянно беспокоится о том, чтобы “играть честно”. В противоположность ему, Пуаро вполне может солгать, прочитать чужое письмо, подслушать какой-либо разговор, если это необходимо в интересах расследования. Подобные вещи капитана просто ужасают, и он никогда не соглашается делать их по просьбе детектива. Именно в этом отношении Пуаро проявляет себя как иностранец. Принцип “играть честно” является истинно английским»[256]. Между тем, сходное плутовское поведение Холмса (его объявления-ловушки, мнимое отсутствие, болезни, подслушивания и подглядывания и т. п.) не приводится, так же как участие Уотсона и Гастингса в авантюрах Великих сыщиков.

Функция защитника и покровителя, отмеченная Ю. Щегловым у Холмса[257], характерна и для Пуаро. Проявляется она не только в спасении Пуаро потенциальных жертв преступлений и обвинений, но и в том, что он выступает в

---

[255] *Бавин С.* Указ. соч. С. 85.
[256] *Гвоздева А. В.* Указ. соч.
[257] *Щеглов Ю. К.* Указ. соч.

роли *посаженного отца* влюбленных, которые благодаря его помощи могут воссоединиться, а иногда и просто понять, что любят друг друга («Третья девушка», «Убийства по алфавиту» и др.). (Ср. с Холмсом в новелле «Тайна Боскомской долины»). Характерно, что обращаясь к молодым персонажам, будь они потенциальные жертвы или свидетели, сыщик называет себя «папа Пуаро».

Также необходимо отметить наличие знакомого уже нам мотива *охоты*. Если у Конан Дойля образ дается только глазами рассказчика («Холмс вынул изо рта трубку и насторожился, как старый гончий пес, услышавший зов охотника»[258]), то Пуаро и сам во многих произведениях сравнивает себя с гончей собакой (в «Убийствах по алфавиту» с рыболовом), учуявшей преступление и идущей по следу преступника. Типично, что в «Убийствах по алфавиту» мотив охоты возникает *еще в преддверии преступлений* («Как в прежние времена мы выйдем на охоту вдвоем»[259]), а также что убийца подхватывает его, желая в письме Пуаро «счастливой охоты» (С. 240).

Мы уделим больше внимания роману «Убийство Роджера Экройда», во-первых, как общепризнанному шедевру из серии о Пуаро. Во-вторых, в силу его чрезвычайно интересного строения, широко обсуждавшегося и осуждавшегося[260]: убийца-доктор Шеппард – автор не только инсценировки в духе загадки «запертой комнаты» и необходимого для нее прибора, аналогичного будильнику, включившему диктофон с голосом убитого (ср. граммофонную пластинку, создающую алиби в романе «Убийство Канарейки» Ван Дайна, вышедшем годом позже, 1926 и 1927 соответственно), но и повествования о преступлении[261].

---

[258] *Дойл А. К.* Дьяволова нога // *Дойл А. К.* Его прощальный поклон. М.: Литература : Престиж Бук, 2008. С. 139.

[259] *Кристи А.* Убийства по алфавиту // *Кристи А.* Сочинения. В 3 т. Т. 1. М.: Худож. лит., 1992. С. 176. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

[260] См.: *Sayers D. L.* Op. cit. А также: *Астапенков А.*, *Титов А.* Указ. соч. С. 15; *Тугушева М.* Указ. соч.; *Руднев В.* Читатель-убийца // Прочь от реальности. М.: Аграф, 2000; *Руднев В.* Руднев В. Экстремальный опыт // Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты. М.: Аграф, 1997. С. 376; *Barnard R.* Op. cit.

[261] См.: *Кириленко Н. Н.* Рассказчик-преступник у А. П. Чехова и А. Кристи // Narratorium: междисциплинарный журнал [Электронный ресурс]. 2014. № 1. (7). URL: http://narratorium.rggu.ru/.

Вызвавший, как было сказано выше, бурю негодования прием «рассказчик-преступник», позже стал признаваться гениальным и обновившим жанр – «В “Убийстве Роджера Экройда” злодеем <…> объявлен рассказчик, участвующий вместе со следователем в раскрытии тайны. Коварный ход: ведь детективная литература приучила нас видеть радом с сыщиком, будь то Дюпен, Шерлок Холмс или Эркюль Пуаро, наивного комментатора событий – доктора Уотсона, капитана Гастингса и т. п. И к тому же ход запрещенный! Помощник сыщика – убийца! Что ж, едва прописи начинают мешать литературе, она сметает их со своего пути»[262].

Отмечали определенное преимущество Шеппарда перед Гастингсом: «повествовательный талант доктора Шеппарда <…> значительно превосходит беллетристические способности капитана Гастингса»[263]; «Снова используя Эркюля Пуаро в качестве детектива, но при этом вместо тугодума Гастингса создавая образ другого, иронического повествователя, Агата Кристи предлагает загадку лучшую, чем она придумывала до сих пор»[264]; «Ироничный голос повествователя доктора Шеппарда значительно усилил эту особенность (комичность – *Н. К.*) романа»[265].

Между тем, как рассказ от лица преступника, так и преступник, ведущий расследование, ко времени написания «Убийства Роджера Экройда» уже имели свою традицию. Прежде всего, это новеллы Э. По – «Бочонок амонтильядо», «Черный кот», «Сердце-обличитель», «Бес противоречия», с одной стороны, и «Ты еси муж, сотворивый сие» – с другой, где эти модели использованы по отдельности. В последней новелле убийца, как говорилось выше, также был якобы другом покойного и подбрасывал улики против молодого родственника убитого.

---

[262] *Вулис А.* Указ. соч.
[263] *Астапенков А.*, *Титов А*. Указ. соч. С. 14.
[264] *Wagoner M. S.* Op. cit. Пер. мой.
[265] Ibid.

Далее это знаменитый роман Гастона Леру «Тайна Желтой комнаты», в котором преступник – полицейский следователь[266].

Также необходимо назвать «Драму на охоте» Чехова, чье сходство с «Убийством Роджера Экройда» уже отмечалось[267]. Дж. Симонс не только назвал повесть Чехова источником «Экройда», но и считал, что в ней впервые использовано повествование от лица преступника[268]. На наш взгляд, есть, по крайней мере, два существенных отличия:

– Камышев не помогает частному сыщику, а возглавляет официальное следствие;

– его повествование вставное (и он в нем фигурирует под фамилией Зиновьев); его слово не завершающее.

Мы видели прием убийца-помощник сыщика и в «Собаке Баскервилей».

Необходимым звеном в развитии обоих исходных приемов (рассказчик-убийца и убийца-сыщик или помощник сыщика) были произведения Леблана об Арсене Люпене, например, «Арест Арсена Люпена» (1905). В заключительной части «Ареста» оказывается, что повествование по преимуществу представляет собой рассказ Арсена Люпена основному рассказчику: «Эту историю своего ареста поведал мне однажды зимним вечером сам Арсен Люпен»[269]. Таким образом, во-первых, у Люпена-рассказчика нет задачи ввести в заблуждение слушателя, знающего о том, что Люпен – преступник (такая задача есть только у автора-творца всего произведения в целом в отношении читателя). Это отличает Люпена от Камышева и Шеппарда. Во-вторых, слово Люпена, как и Камышева, не является завершающим.

---

[266] См.: *Wright W. H.* Op. cit.

[267] *Вулис А.* Указ. соч.; *Елисеев Н.* Суворин. Драма на охоте (заметки) // Сеанс. № 21 / 22 [Электронный ресурс]. URL: http://seance.ru/n/21-22/biopic-aleksey-suvorin/elissev-suvorin/ (дата обращения 19.07.2010).

[268] *Symons J.* Bloody Murder … Симонс отнес «Драму на охоте» к «детективам». Также см.: *Банникова И. А.* Парадокс в стилистическом контексте детектива; *Банникова И. А.* О стилистическом контексте детектива ...

[269] *Леблан М.* Арест Арсена Люпена // *Леблан М.* Рассказы. Арсен Люпен против Херлока Шолмса. *Сувестр П.*, *Аллен М.* Фантомас. М.: Молодая гвардия, 1992. С. 19.

Что еще важнее – оба приема были использованы по отдельности самой Кристи еще до «Убийства Роджера Экройда» в романах «Таинственный противник» (1922) и «Человек в коричневом костюме» (1924), которые я отношу к жанру авантюрного расследования. В «Таинственном противнике» преступником оказывается влиятельное лицо, казалось бы, опекавшее сыщиков-супругов Бересфорд и лично принимавшее участие в следствии, причем в конце повествования приводятся выдержки из его записок. (Позже Кристи использует прием «сыщик-преступник» в «Трагедии в трех актах», «Десяти негритятах», «Скрюченном домишке» и в «Мышеловке». В «Десяти негритятах» и «Скрюченном домишке» также фигурируют записки преступника.) В «Человеке в коричневом костюме» два рассказчика – сыщица и преступник, которым слово дается по очереди, причем если героиня ничего не скрывает от читателя, за исключением финальной части романа, где выводы ее расследования и предпринятые в связи с ними меры становятся известны читателю только в кульминационный момент, то сэр Юстас Педлер, давая только правдивую информацию, утаивает основную ее часть. Сходство с методом ведения записок доктором Шеппардом очевидно. Также важно, что адресатом дневника преступника в итоге оказывается сыщица.

И. А. Банникова указывает, что Кристи использовала прием «повествование от лица преступника» и в романе «Вечная тьма»[270]. (Отметим, что данный роман, имеющий явные отсылки к «Смерти на Ниле» и «Делу смотрительницы», классическим детективом не является.) Кристи не только оказывается продолжательницей данной традиции, но, возможно, именно она повлияла и на последующую литературу. Выделим здесь новеллы «Мужчина в Розовом кафе» Борхеса и «Допрос» Фридриха Глаузера.

Хотя В. Руднев, говоря о рассказчике-преступнике у Кристи, игнорирует традицию – «Есть непреложное “детское” правило при чтении беллетристики: если рассказ ведется от первого лица, то это значит, что герой останется жив»[271], –

---

[270] *Банникова И. А.* Парадокс в стилистическом контексте детектива.
[271] См.: *Руднев В*. Читатель-убийца.

он верно отмечает значимость следующего момента, который отличает роман Кристи от всего, написанного ранее: «Начиная свои записки, Шеппард не предполагал закончить их как преступник»[272].

В самом деле, в «Заключении» Шеппард пишет: «Неожиданный конец для моей рукописи. Я думал опубликовать ее как историю одной из неудач Пуаро»[273]. Новый угол зрения на все, написанное ранее, сопровождается самоцитированием: «В общем, я доволен собой как писателем. Можно ли придумать что-нибудь более изящное» (169), следует цитата из главы 4 «Обед в “Папоротниках”». Похвалы себе как организатору убийства – «приспособление, которое я сделал для этого, было довольно хитроумным», и себе как автору – «какой точный выбор слов» (169) оказываются рядом. Более того, обсуждаются возможные другие (упущенные) варианты повествования, а также то, могли бы эти варианты изменить ход событий (!) или нет. Такого уровня рефлексии нет ни в одном из предшествующих произведений (Камышев не меняет угол зрения по ходу повествования, он только зачеркивает те места, которые могут его выдать). И, конечно, такая рефлексия невозможна у Гастингса.

Меняется не только финал рукописи, но и ее адресат. Вначале планируется публичность: «Предполагая возможность издания рукописи, я разделил ее на главы» (151). В самом конце говорится: «Когда я закончу писать, мне останется запечатать рукопись и адресовать ее Пуаро» (170). То есть теперь только Пуаро и инспектор Реглан видятся читателями. (Каким образом произведение Шеппарда все-таки было опубликовано остается тайной.)

Обратимся к тому моменту, когда Шеппард говорит Пуаро, что ведет записки, это 23-я глава романа при общих 27-ми, то есть завершающая его часть, включающая несколько глав со сбором всех подозреваемых, разоблачение и саморазоблачение. Пуаро вспоминает Гастингса и его «полезную привычку вести записки». Шеппард признается, что он делает то же самое: «Видите ли, я читал некоторые из рассказов капитана Гастингса и подумал, почему бы не попробовать

---

[272] Там же.
[273] *Кристи А*. Убийство Роджера Экройда // *Кристи А*. Сочинения. В 3 т. Т. 1. М., 1992. С. 168. В дальнейшем ссылки на это издание даются в тексте с указанием страницы.

самому что-нибудь в этом роде» (150). То есть Шеппард начал писать по своей воле, имея в виду свои цели, но оказалось, что он не только как пойманный преступник, но и как автор подчиняется воле Пуаро. Это существенное отличие от дневника сэра Юстаса Педлера.

Таким образом, тема Шеппарда как продолжателя Уотсона[274] и Гастингса обыгрывается в самом романе и осознается и самим Шеппардом, и Пуаро. Само знакомство Шеппарда и Пуаро совершенно очевидно пародирует знакомство доктора Уотсона с Холмсом. Пуаро говорит, что очень рад: «Я познакомился с человеком, который напоминает мне моего далекого друга (имеется в виду Гастингс – *Н. К.*)» (18). Но с учетом того, что выше он говорил о Гастингсе: «Хотя его тупоумие иной раз меня просто пугало, он был очень дорог мне» (18), сравнение получается двусмысленным.

К двойственности Шеппарда, совмещающего функции помощника и преступника, которая обуславливает его «скрытность» по сравнению с Гастингсом, отмеченную Пуаро («Гастингс писал не так. На каждой странице без конца встречалось “я”. Что он думает, что он делал. Но вы – вы оставляете себя на заднем плане, в тени. Только раз или два вы пишете о себе – в сценах домашней жизни, так сказать», 151–152), добавляется двойственность любого рассказчика в классическом детективе, – тех же безымянного друга Дюпена, Уотсона и Гастингса, – в качестве участника событий и их описателя. Обратим внимание, что первая же глава названа в третьем лице: «Доктор Шеппард завтракает». В произведениях, где рассказчиком является Гастингс, такого приема нет.

Интересно и важно наличие сходства между Пуаро и доктором Шеппардом. Доктор также обладает чрезвычайным самомнением, хотя, в отличие от Пуаро, предпочитает это скрывать. Он ошибается при знакомстве с Пуаро и, обсуждая его с сестрой, решительно определяет в парикмахеры (сходный момент есть и в романе «Зло под солнцем»: «Эти его усы – обхохочешься! Наверное, он

---

[274] *Цветов Вл*. Простые истины в детективном королевстве // Первое сентября. 2003. № 35.

парикмахер или что-то в этом роде»[275]. См. также в «Смерти миссис Мак-Джинти» и «Убийстве в Месопотамии»). Услышав от самого Пуаро, что его занятие – «изучение природы человека», он только утверждается в своем мнении: «Совершенно ясно – парикмахер на покое. Кому секреты человеческой природы открыты больше, чем парикмахеру?» (18). (*Изучение человеческой природы* как составляющая интереса сыщика встречается в новелле «Москательщик на покое» Конан Дойля (там об этом говорит преступник). А мисс Марпл говорит об этом почти во всех произведениях из соответствующего корпуса текстов.) Диалог Шеппарда и Пуаро – настоящий поединок самомнений.

Но, даже уже зная, что имеет дело с тем самым Пуаро, Шеппард практически до самого конца совершенно убежден, что ему удастся переиграть сыщика: «Я был в полном недоумении. Впервые я совсем не понимал, куда клонит Пуаро; я даже подумал было, что он разыграл комедию, дабы блеснуть своими талантами <…> Но мне все еще казалось, что он идет по ложному следу» (160–161).

С другой стороны, Пуаро во многом изображается Шеппардом так, как делал бы это Гастингс. В первую очередь это относится к комичности Пуаро и его любви к драматическим эффектам.

Ср.: «Мадам, месье, – произнес Пуаро, низко поклонившись, как некая знаменитость перед началом публичной лекции»[276]; «Как только все собрались, Пуаро поднялся и с видом популярного лектора вежливо поклонился аудитории» (251).

И: «Пуаро сновал по комнате, то передвигая стулья, то переставляя лампу… Он особенно старался сделать так, чтобы свет падал на стулья, а другой конец комнаты, где, как я решил, будет сидеть он сам, оставался в полумраке»; «Пуаро драматически протянул руку. Все обернулись» (158).

Пуаро заранее предполагает подобное сходство: «О, понимаю. Вы говорили обо мне как о смешном, а может быть, порой и нелепом человеке. Это не имеет

---

[275] *Кристи А*. Зло под солнцем. М.: Эксмо, 2010. С. 57.
[276] *Кристи А*. Таинственное происшествие в Стайлз // Собр. соч. В 20 т. М. : Артикул–принт, 2003. С. 132.

значения. Гастингс тоже не всегда был вежлив, а я выше подобных пустяков» (151).

В финале романа мы видим еще одно отличие Пуаро от Холмса. Холмс часто оставляет безнаказанными убийства из мести, что бывает и с Пуаро («Убийство в Восточном экспрессе»)[277]. Но Пуаро часто дает возможность избежать виселицы и скандала путем самоубийства и корыстным убийцам. Кроме данного романа в этом ряду стоят «Загадка Эндхауза», «Немой свидетель», «Трагедия в трех актах», «Свидание со смертью».

Так же, как и в любом классическом детективе, в «Убийстве Роджера Экройда» мы видим явный контраст между *странным* и *обычным*, *заурядным*. В данном случае – между заурядным местом действия Кингз-Эббот («самая обычная деревня», «способные люди покидают деревню в пору юности» (10) и типичными персонажами (мистер Экройд как «типичный сквайр» и т. д.), с одной стороны, и странным преступлением и странным поведением людей (эпитет *странный* применяется не только к Пуаро, но и к поведению или словам почти всех персонажей: миссис Феррар, мисс Рассел, Урсулы Борн, самого Роджера Экройда).

«Детективная» тема постоянно присутствует на страницах романа. Так, Шеппард говорит мисс Рассел, спрашивающей его о ядах: «А, – сказал я, – вы читаете детективные романы? Этого она не отрицала. – Главное в детективном романе, – сказал я, – это – раздобыть редкий яд, о котором никто не слыхал <…> Забавно было думать, что эта строгая мисс, отчитав судомойку, возвращается к себе в комнату и берется за какую-нибудь “Тайну седьмого трупа” или что-нибудь в таком же роде» (15). С другой стороны, и о себе самом Шеппард говорит, что читает детективные романы. Подобное часто встречается и в других произведениях Кристи.

Отметим, что Пуаро в одних произведениях Кристи ведет себя как классический сыщик, а в других – как авантюрный. Безусловным признаком для читателя может быть появление в произведении аристократки-авантюристки

[277] См.: *Федунина О. В.* К вопросу о функциях заглавия в детективе.

Веры Русаковой («Двойная улика», «Укрощение Цербера», «Большая четверка»), к которой сыщик очень и очень неравнодушен. В «Двойной улике» из сборника «Ранние дела Пуаро», высказывая свое восхищение Верой Русаковой, Пуаро так увлекается, что спотыкается и чуть не падает, давая Гастингсу повод для насмешки. А в «Укрощении Цербера» из сборника «Подвиги Геракла» (в целом относящегося к авантюрному расследованию) после изъявлений признательности графини Пуаро предстает перед читателем (и вот-вот престанет перед инспектором Джеппом) весь в губной помаде и румянах[278]. Более того, даже воспоминания о ней, размышления о том, насколько хуже, чем у восхитительной русской графини, цвет лица очередного женского персонажа («Багдадский сундук») – сигнал для читателя. В финале «Большой четверки» Пуаро даже шутит, что может жениться и остепениться (подразумевается на Вере Русаковой), что совершенно немыслимо для героя классического детектива.

Назовем также «Эриманфского вепря» также из «Подвигов Геракла», где Пуаро чуть не подвергается нападению шайки преступников с бритвой, что для классического детектива недопустимо, поскольку, как сказано в 13-м правиле Ван Дайна, в нем не действуют профессиональные преступные сообщества. К тому же, Пуаро остается в живых благодаря помощи со стороны, подобная беспомощность не характерна для классического сыщика.

Подводя предварительные итоги, мы возвращаемся к тому, что Пуаро – один из самых классических сыщиков в криминальной литературе. Его введение в произведение почти неминуемо превращает его в классический детектив. В одном из названных выше исключений, романе «Занавес», в сущности, действует не Пуаро, а сыщик с его именем и некоторыми атрибутами (у него даже усы – накладные!), который обладает качеством, невозможным для классического сыщика, – смертностью.

---

[278] См.: *Кристи А*. Укрощение Цербера // *Кристи А*. Двенадцать подвигов Геракла. СПб.: Лениздат, 1992. С. 212–236.

В произведениях корпуса *Пуаро* мы видим, что постоянная игра ведется Агатой Кристи как с предшественниками, так и с собственным творчеством, вплоть до цитирования. Например, явные иронические отсылки к «Сломанной шпаге» Честертона в «Убийстве по алфавиту»: «Где труднее всего заметить булавку? Среди других булавок, воткнутых в подушечку! Когда меньше всего замечаешь преступление? Когда оно стоит в ряду других таких же» (340). Смерть замыслившего убийство из-за перепутанной чашки кофе в романе «Занавес» отсылает к другой новелле Честертона «Колодец судьбы». Напрашивается вывод, что постоянная рефлексия на тему жанра является одним из основных факторов его развития и обновления.

2.6. Мисс Марпл как иной тип классического сыщика

Рассмотрев продолжение и развитие Агатой Кристи традиции Дюпена-Холмса, обратимся к фигуре мисс Марпл, совершенно очевидно представляющей другой тип классического сыщика. Но прежде, чем остановится на его особенностях, проведем предварительную классификацию произведений с ее участием.

Она фигурирует в гораздо меньшем количестве произведений, чем Пуаро, 12-ти романах и 2-х сборниках произведений короткого жанра[279], а также в коротком произведении «Причуда Гриншо»[280]. Цикл «Тринадцать загадочных случаев» (The thirteen problems) в целом относится к криминальной литературе, но, бóльшая его часть продолжает традицию честертоновских «Парадоксов Понда» и относится к жанру, о котором говорилось выше в связи с «Тайной Мари Роже», – «детективному ребусу». Исключения представляют «Отпечатки пальцев святого Петра», «Трагедия под Рождество» и «Смерть мисс Роуз Эммот»; в них мисс Марпл – инициатор следствия. Из разнородного цикла «Последние дела мисс Марпл» классическими детективами в нем, на наш взгляд, являются «Убийство сантиметром» и «Дело безупречной служанки». С оговорками также можно назвать классическим детективом «Причуду Гриншо».

Что касается романов, то три романа с участием мисс Марпл, на наш взгляд, не являются классическими детективами. Это романы «Каникулы в Лимстоке» («Указующий перст», «Движущийся палец»), «Спящее убийство» («Забытое убийство») и «Отель Бертрам». Первые два романа относятся к жанру «расследования жертвы». В них очень большое внимание уделено расследованиям, проводимым соответственно Джерри Бартоном и Гвендой Рид[281], которые в качестве сыщиков (термин «следователь-жертва» в данных романах

---

[279] Вопрос о том, являются ли все они новеллами, так же, как и в случае с Пуаро, должен рассматриваться отдельно ввиду его сложности.

[280] Большая часть коротких произведений включалась в различные сборники. Так, «Причуда Гриншо» публиковалась как по отдельности, так и в сборнике с Пуаро «Приключения рождественского пудинга».

[281] См.: *Федунина О. В.* К вопросу о функциях заглавия в детективе.

относится именно к ним, а не к мисс Марпл), хотя и не очень успешны, но, в отличие от викария в романе «Убийство в доме викария», не гротескны. В «Каникулах в Лимстоке» мисс Марпл появляется только в самом конце повествования, и выглядит менее гротескно, чем в других произведениях.

«Отель Бертрам» представляет собой более сложный случай. В этом романе совершаются не связанные между собой преступления двух принципиально различных типов:

1) ограбления и имеющие к ним отношение таинственные исчезновение и возвращение каноника Пеннифазера;
2) убийство швейцара отеля.

Атмосфера гротеска, игры, переодеваний, подмены людей, масштабных декораций, из которых основная – сам отель в псевдовикторианском духе, связана только с ограблениями. Прикидывающийся тупым полицейский (непохожий на типичного полицейского в классическом детективе) и его команда появляются в отеле, имея подозрения еще до знакомства с мисс Марпл. Вспомним, что наличие разветвленной сети преступников, охватывающей неопределенно большое пространство (в данном случае она перекидывается через океан в Америку), к тому же задействующая огромное количество человек (работники отеля; актеры, подменяющие известных уважаемых людей; гонщик; врач; сама миссис Седжвик и т. д.) – все это противопоказано классическому детективу как жанру. Для сравнения: в классическом детективе с Пуаро «Хикори дикори док» тоже упоминается сеть преступников. Но непосредственно Пуаро имеет дело только с тремя преступниками (причем они находятся в родственной или любовной связи) и пространство ограничено пансионом.

Убийство же в «Отеле Бертрам» не только совершено персонажем, не имеющим отношения к ограблениям, но связано с семейной тайной. Нет игровых отношений между мисс Марпл и девушкой-убийцей. Здесь оба – и полицейский и мисс Марпл не очень успешны. Марпл разгадывает тайну убийства, но будет ли наказана девушка в будущем – неизвестно. Такой открытый финал совершенно не характерен для классического детектива, всегда расставляющего точки над i.

Таким образом, «Отель Бертрам» трудно отнести к одному определенному жанру, скорее речь идет о контаминации ряда сюжетов, соотносящихся с героями и хронотопами разных типов.

Все остальные романы с участием мисс Марпл я отношу к жанру классического детектива.

Теперь рассмотрим сходство и различие между мисс Марпл как классическим сыщиком и традицией Дюпена-Холмса-Пуаро. Нужно отметить, что не только корпус *Марпл* меньше корпуса *Пуаро*, но и критиками о ней также написано гораздо меньше. В первую очередь отмечаются изучение ею человеческой натуры и специфика ее методов расследования, включающих своеобразный способ сбора данных и ее знаменитые «параллели»: «Независимый статус, прекрасное зрение и нюх на сплетни хорошо оснащают ее для роли непрофессионального сыщика. Но ее особый талант, проницательное понимание человеческой природы – ее наиболее выдающаяся черта. Правильно анализируя характеры и, при помощи аналогий, безошибочно относя их к тому или иному типу, мисс Марпл способна сфокусироваться на виновных и защитить невинных. Руководимая женской интуицией и вооруженная сильным моральным чувством, она изобретает свои собственные методы устраивания ловушек подозреваемым»[282].

И если интерес к изучению человеческой натуры присущ всем классическим сыщикам (хотя у мисс Марпл он выражен в наибольшей степени, об этом говорится практически во всех произведениях корпуса), то на специфике методов ее расследования имеет смысл остановиться подробнее. Над сбором улик на месте происшествия, характерным для Дюпена-Холмса-Пуаро, преобладает постоянная слежка за жизнью соседей под предлогами работы в саду и наблюдения за жизнью птиц (с помощью бинокля!). Таким образом, свойственные классическому детективу *подслушивание* и *подглядывание* имеют свои особенности. Восприятие мисс Марпл бóльшей частью тех, кто ее впервые

[282] *Maida P. D.*, *Spornick N. B*. Murder She Wrote: a Study of Agatha Christie,s Detective Fiction. Bowling Green, Ohio: Bowling Green State University Popular Press, 1982. P. 106. Пер. мой.

видит, в том числе и преступниками, как воплощения «божьего одуванчика» способствует именно такому способу сбора информации.

Вот почему, нам кажется, нуждается в уточнении следующее мнение: «Подобно Эркюлю Пуаро у Марпл методы и манеры, которые способствуют тому, что люди теряют бдительность, и, таким образом, недооценивают ее. Пребывание на заднем плане и болтливость дают ей возможность изучать людей. Забавно, что люди могут полагать, что ее шерсть и вязание – часть игры, когда, в действительности это то, *чем она является*: старомодная старуха»[283]. Между тем, у этих сыщиков разные способы «предъявлять себя» другим персонажам. Пуаро вызывает *несерьезное* отношение из-за своей ультракомичности, а Марпл – из-за *мнимой обыкновенности*. С другой стороны, само экстравагантное присутствие Холмса и Пуаро предполагает их участие в расследовании и может насторожить преступников. Поэтому, занимаясь расследованием, сыщик иногда или мнимо отсутствует («Собака Баскервилей») или, наоборот, использует прогнозируемую реакцию на свой приезд в собственных целях («Смерть миссис Мак-Джинти»).

Другая особенность относится уже не к сбору улик, а к анализу информации. Дедукцию, краеугольный камень Дюпена-Холмса-Пуаро, здесь заменяют параллели, проводимые мисс Марпл между расследуемыми ею преступлениями и известными ей случаями из жизни знакомых людей, в основном жителей Сент-Мери-Мид.

Приведем большой (ввиду его важности) фрагмент из романа «Немезида», где мисс Марпл сама формулирует свои методы и их достоинства: «Мисс Марпл смиренно перебрала свои достоинства. “Я любопытна, умею задавать вопросы. Благодаря моему возрасту это никого не удивляет. Возможно, в этом–то все и дело. Да, не так уж трудно нанять частного детектива и поручить ему заняться расследованием, гораздо разумнее, чтобы за это взялась старая леди, привыкшая во все совать свой нос, всем интересоваться, словоохотливая, горящая желанием узнать что-нибудь новенькое. Всем это кажется вполне естественным”.

---

[283] Marple’s Profile // *Hercule Poirot Central* [Электронный ресурс]. URL: http://www.poirot.us/mprofile.php (дата обращения 11.08.2016). Пер. мой.

– Старая сплетница, – пробормотала мисс Марпл. – Да, я вполне сойду за старую сплетницу. Повсюду их полным-полно, *и все они одинаковые. Конечно, во мне нет ничего особенного, привлекающего внимание. Обычная, несколько сумасбродная старая леди. Какой великолепный камуфляж!* (курсив мой – *Н. К.*) Боже мой, неужели именно это соблазнило мистера Рэфьела мои мысли идут в правильном направлении? Что ж, я неплохо разбираюсь в людях, то есть угадываю их суть, поскольку они частенько напоминают мне тех, кого я хорошо знаю. Я вижу их пороки и добродетели и хорошо понимаю, чего они стоят. Вот и все»[284].

В приведенном отрывке поражает степень рефлексии, нехарактерная для классического сыщика. И, хотя мысли мисс Марпл приводятся чаще, чем Пуаро, но, столь подробно – редко.

«Незаметность» и «обыкновенность» как способ маскировки, и сбор сведений, методом, так сказать, «внедрения», нахождения среди участников событий, не может не вызывать в памяти другого сыщика, а именно *авантюрного* сыщика отца Брауна. Да и параллели мисс Марпл между уникальным преступлением и типичным («жизнь везде одинакова») скорее являются ироническим ответом притчам героя Честертона, цитаты из которого у Кристи, как мы видели, встречаются часто. В то же время по целому ряду отличий эти сыщики являются героями разных жанров криминальной литературы.

Интересное отличие от Пуаро – бóльшая жесткость Марпл в отношении наказания преступников. Во многих произведениях она высказывается за смертную казнь, в поздних сожалеет об ее отмене. В противовес Пуаро, для которого, несмотря на часто встречающуюся фразу «Я не одобряю убийство», как было показано выше, важнее разоблачение. Такая позиция, конечно, отличает Марпл и от отца Брауна.

В то же время мисс Марпл обладает целым рядом общих с Дюпеном-Холмсом-Пуаро черт, типичных для классического Великого сыщика: она

---

[284] *Кристи А*. Немезида. М.: Эксмо, 2008. С. 60–61.

никогда не ошибается и не знает поражений в расследовании; при этом ее вывод становится для остальных персонажей и читателя совершенно неожиданным; она занимается *странными* преступлениями; подслушивает-подглядывает; поскольку, как сказано выше, ее обыкновенность является маской, она, в сущности, постоянно играет, притворяется, устраивает преступникам ловушки. Характерен в этом смысле финал романа «Объявлено убийство», в котором мисс Марпл прячется в шкафу и зовет оттуда убийцу голосом убитой «О, Лотти, Лотти»! Именно это сражает преступницу; менее эффектные методы разоблачения преступника классическому сыщику не подходят.

Особенно важно, что Марпл, как каждый классический сыщик, обладает такими свойствами, как *комичность* и *гротескность*: «Чуть склонив голову набок – эдакий благообразный попугай, – мисс Марпл сидела в большой гостиной и внимала миссис Персиваль Фортескью»[285].

Ее путанная, *ненормальная* манера излагать свои выводы производит на слушателей впечатление, что «старушка не в себе». Тем сильнее обязательный для жанра классического детектива эффект неожиданности, когда во время *детективного пуанта* слушатели и читатель, наконец, прозревают.

Помимо сопоставления с Дюпеном-Холмсом-Пуаро необходимо провести и другое, очень важное. Часто пишут о сходстве мисс Марпл с мисс Силвер – серийной сыщицей Патрисии Вентворт, также старой девой, занимающейся расследованием преступлений и вязанием. Как известно, мисс Марпл появляется в конце романа Вентворт «Дело закрыто» в качестве подруги мисс Силвер, добавляя еще одну разгадку к расследованию последней, но мисс Силвер никогда не фигурировала в произведениях Агаты Кристи. Важнее спора о том, кто из этих двух сыщиц появился на свет первой, нам кажется выявление сходства и различия между ними, имеющее, как будет показано ниже, прямое отношение к вопросу о жанре. Сопоставление этих двух сыщиц дает возможность выявить несколько существенных моментов. Сходство исчерпывается тем, что обе они старые девы, имеют множество племянников и крестников, расследуют преступления и вяжут.

---

[285] *Кристи А*. Зернышки в кармане // Собр. соч. В 20 т. Т. 14. М.: Артикул, 1998. С. 293.

Отличий же намного больше. Во-первых, мисс Силвер профессионал. У нее офис с приемной, где ждут посетители («Серая маска», «Дело закрыто», «Мисс Силвер вмешивается», «Элингтонское наследство», «Девушка в подвале»). На «клиентов» (а именно так называются жертвы преступлений или подозрений, обращающиеся к ней за помощью, что, конечно, непредставимо в произведениях с мисс Марпл) заводятся дела в папках. В этом смысле совершенно неподходящее для произведений с мисс Марпл заглавие романа «Дело закрыто» логично для романа с Мод Силвер. А вот вязание сыщицы в офисе может, с нашей точки зрения, казаться читателю неуместным, и его функция, в любом случае, не может быть аналогичной у мисс Марпл.

В некоторых произведениях говорится о том, что прежде, чем стать профессиональным сыщиком, мисс Силвер была гувернанткой («Мисс Силвер вмешивается» и «Мисс Силвер приехала погостить»). Как говорила Агата Кристи: «Когда мисс Марпл родилась, ей было уже под семьдесят»[286]. И, добавим, родилась она абсолютным, можно сказать, принципиальным любителем. Прошлое мисс Марпл упоминается чрезвычайно редко: «Детство, образование, родители и все другие определяющие факторы личной жизни опускаются, предоставляя детективу необычайную свободу от земных семейных обязанностей и работы по найму и дающую ему мобильность подозревать большинство людей»[287]. Самое подробное упоминание – в романе «Фокус с зеркалами»; однако все, что в нем говорится о ее пребывании в заведении для девочек, только дает возможность ввести конкретных персонажей и место действия. Но никак не влияет на восприятие читателя, ничего не меняет ни в характере Марпл, ни в методах расследования.

Во-вторых, мисс Силвер вовсе не главная героиня произведений с ее участием, даже тех, где ее имя фигурирует в заглавии, – «Мисс Силвер вмешивается» и «Мисс Силвер приехала погостить». Во всех вышеназванных романах она находится на периферии повествования, а в центре располагаются

---

[286] См.: *Кристи А*. Автобиография. С.520.
[287] *Bargainnier E. F*. Op. cit. Пер. мой.

страдающие персонажи. Что касается мисс Марпл, то только в «Каникулах в Лимстоке» (как говорилось выше, это произведение относится к жанру «расследование жертвы») она появляется в самом конце произведения. В остальных романах, в том числе и в «Убийстве в доме викария», в котором рассказ ведется от лица викария, и в «Зернышках в кармане», где она появляется почти в середине, мисс Марпл значительно выделяется.

Еще два важнейших отличия – чрезвычайная назидательность (слово «назидательно» часто сопровождает действия мисс Силвер) произведений с участием Мод Силвер и слабость в них криминальной интриги. Причем, эти качества оказываются соотнесены.

С этим связана невозможность настоящего *детективного пуанта* в романах с участием мисс Силвер. Невиновность главных героев определяется именно ее моральными представлениями; поиски настоящего виновника ведутся достаточно вяло. Разговоры с неизменными цитатами из Теннисона явно преобладают над криминальной интригой. Также интересно подчеркиваемое в романе «Мисс Силвер приехала погостить» нежелание мисс Силвер выслушивать местные сплетни, что отличает ее от мисс Марпл принципиально. В этом романе еще раз дается понять, что над сбором информации и аналитическими заключениями (характерными для классического сыщика), должны главенствовать некие моральные устои, благодаря которым сразу исключаются те, кто не мог совершить преступление. Силвер лучше других персонажей не потому, что она умнее и наблюдательнее, и видит то, чего другие *заурядные* персонажи заведомо не могут понять сами (обязательная черта Великого сыщика), а потому, что сразу вместе с ее «клиентами», а иногда и больше их, верит в невиновность невинного, к чему все остальные персонажи и должны присоединиться. Вспомним, что мисс Марпл, объясняя неожиданные для остальных выводы, из произведения в произведение повторяет, что подозревает всех.

Именно с профессионализмом Силвер, ее назидательностью и отсутствием детективной интриги связано самое существенное различие с мисс Марпл – совершенное *отсутствие игрового момента в отношении сыщицы* в романах с

Мод Силвер. Она не переодевается, не выдает себя за другое лицо, не говорит чужим голосом, то есть не делает того, что обязательно должен делать *классический* сыщик. Даже зная об опасности, грозящей главным героям, Мод Силвер оговаривает проникновение в дом, где они могут погибнуть, наиболее законопослушным образом («Серая маска»). В романе «Мисс Силвер вмешивается» редкий для корпуса финал, где мисс Силвер как в классическом детективе собирает всех героев вместе, излагает свои выводы и указывает на преступницу, и даже помогает ее задержать. Тем не менее, театральность происходящего подавляется нравоучительностью.

В то же время злодеи в названных выше произведениях с мисс Силвер переодеваются, выдают себя за другое лицо и т. п. Таким образом, нет общей для преступника и сыщика стихии игры. *Игра в романах Патрисии Вентворт носит оценочно-низкий характер, что противопоказано классическому детективу*.

Все перечисленные выше существенные отличия и обусловливают основную разницу между жанрами с этими героинями: мисс Силвер, в отличие от мисс Марпл *совершенно не обладает качествами необходимыми для героя классического детектива.* Все вышеназванные произведения с ее участием относятся к «расследованию жертвы» (где «следователем-жертвой» являются главные герои романа, а не мисс Силвер).

Здесь необходимо сделать существенное уточнение: высказанное мною ранее предположение о том, что новелла Гофмана «Мадемуазель де Скюдери» является одним из источников рассматриваемого жанра и, в частности, что главная героиня новеллы – родоначальница традиции Скюдери-Марпл[288], в свете дальнейшей разработки этой темы не оправдывается. Проведение ряда классификаций показало: то, что зачастую считается классическим детективом, представляет собой целый ряд самостоятельных криминальных жанров, различающихся по ряду признаков, основным из которых, с моей точки зрения, является тип сыщика. И мисс Марпл как сыщик принципиально отличается от

---

[288] *Кириленко Н. Н.* Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2 (9). С. 27–47.

неигровой (и не серийной!) мадемуазель де Скюдери. Совершенно нехарактерен для классического детектива и преступник-маньяк, каковым является Кардильяк. Добавим, что также отличается от классического детектива хронотоп новеллы Гофмана. Она, по моему мнению, действительно является важнейшим жанровым источником, но только не классического детектива, а «расследования жертвы», безусловно не менее значимого для криминальной литературы, чем классический детектив.

Таким образом, Агата Кристи внесла вклад в развитие обоих типов Великих сыщиков: как более распространенного – Дюпена-Холмса, представленного у нее многими произведениями с Пуаро, так и более редкого – «обыкновенный сыщик» с мисс Марпл.

Выделенные выше признаки, характерные для жанра классического детектива, относятся и к произведениям, которые я отношу к классическим детективам у Агаты Кристи (См. *Приложение* 6.):

– в частности, неоднократно отмечавшаяся любовь Агаты Кристи к замкнутому пространству[289]. В романе «Немезида» писательнице удается даже экскурсию по паркам Англии поместить в пространство такого рода;

– *быстрое* время;

– *странное* преступление; *гротескные*, творческие и *игровые* преступник и сыщик. А также *переодевания*, *подмены* (в частности, изощренные подмены тел и, таким образом, времени, с целью создания алиби – «Зло под солнцем», «Труп в библиотеке»). Распространены такие персонажи, как профессиональные актеры или люди, так или иначе связанные с театром, кино, сценой («…И в трещинах зеркальный круг», «Трагедия в трех актах», «Труп в библиотеке», «Зло под солнцем», «Смерть лорда Эджвера», «Приключение “Звезды Запада”», «Трагедия в Масдон-Мэйнор», «Тайна охотничьей сторожки», «Фокус с зеркалами» и др.), – не только в качестве преступников, но иногда и жертв, и просто участников событий. Это усиливает восприятие как преступления, так и его расследования в

[289] См.: *Зверев А*. Указ. соч.

качестве игровых действ. Или, точнее, двух составляющих единого игрового действа. Преступник, к тому же, как правило, *режиссер*. Роман «Трагедия в трех актах» открывается списком действующих лиц (такой же прием в романе «…И в трещинах зеркальный круг»), где убийца – Чарльз Картрайт – назван режиссером, а Эркюль Пуаро – отвечающим за свет. В «Убийстве на поле для гольфа» инсценировка убийства задумана жертвой, но убийца перехватывает инициативу, используя эту инсценировку в своих целях, и убийство становится настоящим;

– подслушивание / подглядывание, имеющие отношение только к преступлению;

– наличие *гротескной избыточности*. Здесь уместно обратиться к яростной критике Чэндлера, который именно «Убийство в Восточном экспрессе» Кристи неоднократно приводил как пример нереалистичности классического детектива[290].

Я могу согласиться с ним только в одном: 12 убийц – это явный *избыток*. И такая гротескная избыточность действительно характерна для классических детективов Кристи. Так, в «Рождестве Эркюля Пуаро» не менее очевиден избыток сыновей покойного – законных (4) и незаконных (2), каждый из которых может оказаться убийцей. В романе «Карты на столе» – излишек как преступников, так и сыщиков (4), а «В 4.50 из Паддингтона» почти все персонажи мужского пола делают предложение Люси Айлсберроу. И очень характерная для классического детектива избыточность следствия (здесь и три другие старые сплетницы помимо мисс Марпл, и сам викарий, и племянник) в «Убийстве в доме викария». (Ср. в «Собаке Баскервилей», см. выше). Но такая гротескная избыточность, как было показано в предыдущих разделах данной работы, характерна для классического детектива в целом, более того, является его неотъемлемой чертой. Отсюда и впечатление, что «у Кристи – несмотря на горы трупов, покруче шекспировских, – все немного понарошку. Тот самый *театр*»[291]. К тому же, нельзя согласиться с *оценочным* противопоставлением разных жанров, в данном случае классического детектива и «крутого детектива».

---

[290] См.: *Chandler R. Th*. The Simple Art of Murder. Boston: Houghton Mifflin, 1950; *Chandler R. Th*. Casual notes on the mystery novel. The Writer. 1963. Vol.76, № 7.
[291] *Цветов Вл*. Указ. соч.

В заключение данного раздела, можно сказать, что вклад Агаты Кристи в развитие и обновление целого ряда криминальных жанров беспрецедентен. И состоит он не столько в количестве произведений, сколько в тех новациях, которые она привнесла. В частности, как было показано, никто не доработал и не разработал такого числа разнообразнейших типов сыщиков. По сравнению с предшественниками в произведениях А. Кристи возросло значение персонажей, связанных с театром, кино, цирком и т. п.; разного рода игр (в карты и т. п.), считалок, комических стишков и проч.

Также именно Агатой Кристи разработан канон романной формы классического детектива. Каноническая новелла, как говорилось выше, была создана Конан Дойлем.

2.7. «Авантюрное расследование» и классический детектив как два разных жанра

2.7.1. Арсен Люпен и *классические* сыщики: сходство и различие

Ключевой задачей для данного раздела является описание «авантюрного расследования» (далее без кавычек) как самостоятельного криминального жанра, родственного, но не идентичного классическому детективу с целью разграничения данных жанров криминальной литературы. Необходимость поставить вопрос об *авантюрном* сыщике как типе героя-«следователя», организующем собой особый криминальный жанр, возникает, прежде всего, в связи с таким «необычным» героем, как Арсен Люпен, который сочетает в себе черты сыщика и преступника.

Об Арсене Люпене, герое Мориса Леблана, как правило, говорят как о классическом сыщике. В. Е. Балахонов относит произведения Леблана (наряду с Габорио и Леру) к полицейскому роману, не отграничивая последний от «детектива»[292].

Между тем, некоторые черты Арсена Люпена как будто позволяют рассматривать его в качестве героя не *детектива вообще*, а именно классического детектива. Прежде всего, бросается в глаза сходство героя с такими классическими сыщиками, как Дюпен и Холмс: отношение к расследованию как к игре; артистизм, непременные театральные эффекты (подмеченные Буало-Нарсежаком[293] и Чапеком[294]); склонность к переодеваниям[295]; уникальность героя, лучшего сыщика на свете, единственного в своем роде на весь мир.

Так же, как названные выше сыщики, Люпен несомненно *игровой* герой, его отношения с преступником носят игровой характер с обеих сторон, а

---

[292] *Балахонов В. Е.* От Лекока до Люпена // *Габорио Э.* Дело вдовы Леруж; Леру Г. Духи Дамы в черном; Леблан М. Арсен Люпен – джентльмен-грабитель. М. : Прогресс ; Минск : Беларусь, 1991. С. 3–22.

[293] *Буало П.*, *Нарсежак Т.* Указ. соч. С. 196.

[294] *Чапек К.* Холмсиана, или о детективных романах // *Чапек К.* Собр. соч. В 7 т. Т. 7. Статьи, очерки, юморески. М.: Худож. лит., 1977. С. 318–334.

[295] См.: Le personnage d'Arsène Lupin // A l'ombre du Polar [Электронный ресурс]. URL: http://www.polars.org/spip.php?article214 (дата обращения 12.04.2015).

окружающие выступают в роли зрителей, увлеченно следящих за представлением, разыгрываемым преступником, сыщиком и полицией.

Здесь также налицо, казалось бы, и некоторые признаки классического детектива как жанра, относящиеся не только к главному герою: уникальное и *странное* преступление; *гротескная избыточность* при описании мест преступлений, уровней следствия, всеобщей, всемирной известности преступлений и т. д.; *подмены*, в частности, грандиозная подмена целой старинной часовни на подделку («Полая игла»); комплекс мотивов, связанных с охотой; особая роль подслушивания / подглядывания; особая роль уединенных домов, замков и т. п. как мест действия; особая роль газет, излагающих и фиксирующих ложную точку зрения на преступление.

Но помимо сходства есть и существенные различия.

1. Прежде всего, это частое присутствие в сюжете любовной линии, связанной с главным героем, а не рассказчиком. Любовная линия, помимо новеллы «Арест Арсена Люпена», наличествует также в цикле «Восемь ударов часов», в романах «Полая игла» и «Зубы тигра» (здесь он даже женится!) и во многих других произведениях о Люпене.

2. Несмотря на двойственное поведение классических сыщиков, их не только не официальные, но зачастую «противозаконные» методы расследования, все-таки никто из них, в отличие от Люпена, не является профессиональным преступником.

3. Следует также отметить отличия от хронотопа классического детектива, в бóльшей степени проявленные в романах о Люпене, чем в новеллах. Если мы обратимся к «Полой игле», то в этом романе только в первой части преобладает замкнутое пространство, для третьей же характерно разомкнутое (данные части можно назвать соответственно *детективной* и *поисковой*). Соответственно в третьей части особую роль приобретает «большая дорога» как место встреч.

Если в первой части «Полой иглы» преобладает быстрое и насыщенное событиями время, как в классическом детективе, то во второй идет чередование медленного, с малым количеством событий времени странствий Изидора Ботреле,

с неторопливым разгадыванием тайны шифра, и быстрого времени отдельных авантюр, например, когда Ботреле с Ганимаром преследуют Люпена. В романе «Зубы тигра» расследование несколько раз прерывается; и чрезвычайно медленно, по сравнению с классическим детективом, осложняясь попаданиями сыщика в ловушки (эпизод в подземном ходе, затапливаемом водой и др.), идет расследование в романе «Последние похождения Арсена Люпена».

4. Сложно построенный образ рассказчика в «Черной жемчужине» и «Полой игле» отличается как от рассказчиков-участников (безымянного у По, Уотсона и Гастингса), так и повествователя в корпусе «Марпл». Что касается «Ареста Арсена Люпена», то новелла почти до самого конца кажется написанной от лица Арсена Люпена, и только в конце появляется другой рассказчик (назовем его основным), что не характерно для классического детектива. Не соглашусь с мнением В. Е. Балахонова, ставящим знак равенства между столь разными рассказчиками: «Новеллы По ввели в литературу тип рассказчика-комментатора происходящих событий (например, доктор Ватсон у Конан Дойля); таким повествователем-летописцем (у Габорио, Леру, Леблана, Агаты Кристи и других) обычно становится человек недалекий, присутствие которого лишь подчеркивает ум и проницательность главного героя»[296]. Остроумного рассказчика-автора у Леблана никак нельзя назвать недалеким.

5. Финалы произведений о Люпене часто не укладываются в рамки классического детектива, особенно гибель возлюбленной в финале «Полой иглы», а с ней и крушение планов Арсена Люпена на «новую жизнь».

6. Наконец, и полиция в произведениях о Люпене не всегда соответствует *нормальной* полиции классического детектива: театрально ведущий себя в «Полой игле» Фийель, стреляющий в Люпена Ганимар.

Все перечисленные особенности могут быть восприняты или как индивидуальные, присущие только произведениям о Люпене, или как проявления «национальной специфики» французской криминальной литературы. Однако в разделе «Агата Кристи: разные типы сыщиков – разные жанры» говорилось, что у

---

[296] *Балахонов В. Е.* Указ. соч.

нее встречаются сыщики – Энн Беддингфельд («Человек в коричневом костюме»), Энтони Кейд (он же князь Николай) и Вирджиния Ривел («Тайна замка Чимниз»), – которые гораздо ближе к Люпену, чем Дюпен и Холмс. Наряду с игровым поведением им присущи молодость; отсутствие житейского и профессионального опыта; любовь к опасности, перемене мест, социальных ролей и т. д.; с ними связана любовная линия в сюжете. Эти герои близки не только Люпену, но и Изидору Ботреле. Назовем такой тип *авантюрным* сыщиком, а соответствующий жанр – авантюрным расследованием из-за близости соответственно к герою и хронотопу авантюрно-бытового романа[297].

Очевидно наличие других игровых сыщиков, которые близки Люпену как в том, чем он похож на Дюпена, Холмса и мисс Марпл (отсутствие в этом ряду Пуаро будет объяснено ниже), так и в том, чем он от них отличается. Для произведений с ними характерен такой же хронотоп, как для произведений Леблана (чередование быстрого и медленного времени, открытого и замкнутого пространства, особая роль «большой дороги» как места встреч); возможность разомкнутого и драматического финала, а также не сквозного, а занимающего только часть сюжета расследования.

Среди самых заметных сыщиков такого типа – Лекок Э. Габорио и Рультабий Г. Леру. (Табаре из романа «Дело вдовы Леруж» Габорио, Эраст Фандорин, сестра Пелагия и Николас Фандорин Б. Акунина, а также Энтони Джиллингем А. Милна, инспектор Френч Ф. Крофтса, Родерик Аллен Н. Марш, судья Ди Ван Гулика и Магнус Рудольф Джека Вэнса и многие др., на мой взгляд, также относятся к типу авантюрного сыщика, но не рассматриваются здесь из-за объема работы. См. *Приложение* 6.) Остановимся на каждом из этих сыщиков немного подробнее, в первую очередь, нас будут интересовать именно отличия героя, хронотопа и т. п. от классического детектива.

---

[297] См.: *Бахтин М. М.* Формы времени и хронотопа в романе: очерки по исторической поэтике // *Бахтин М. М.* Эпос и роман. СПб., 2000. С. 9–193. (Academia).

2.7.2. Габорио – основоположник «авантюрного расследования»

Габорио часто называют основоположником французского полицейского романа[298]. Также в отношении его романов используются понятия: «уголовный роман» (Д. Благой при этом отмечает связь уголовного романа с авантюрным)[299]; «уголовно-сыщический роман»[300], «сыщицкий роман»[301]. Последнее определение (а также «сыщицкий рассказ» для произведений короткого жанра) В. Шкловский использовал для любых произведений с героем-сыщиком, которые, по его мнению, «представляя из себя частный случай “романов преступлений”, возобладали над романом с разбойниками, вероятно, именно благодаря удобству мотивировки тайны»[302]. В статье «Техника романа тайн» Шкловский называл «сыщицкий роман» «прямым наследником романа тайн»[303]. Во всех перечисленных случаях использованные определения не отделяются от «детектива». А У. Х. Райт (Ван Дайн) употреблял выражение «Poe-Gaboriau-Doyle tradition», т. е. считал Габорио важнейшим представителем именно классического детектива.

А. Наркевич указывает, что в основе романов Габорио «обычно лежит какая-либо семейная тайна и рационалистический метод раскрытия преступления»[304]. Действительно, преступление у Габорио связано с семейной

---

[298] *Балахонов В. Е.* Указ. соч.; *Кагарлицкий Ю.* Шерлок Холмс, которого придумал Конан Дойл // *Дойл А. К.* Собр. соч. В 10 т. Т. 1. Повести. М.: Останкино, 1991. С. 410–444; *Ощепков А. Р.* Габорио // Новая Российская Энциклопедия. В 12 т. Т. 4 (1). М.: Энциклопедия: Инфа-М, 2007. С. 395.

[299] *Благой Д.* Авантюрный роман // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. В 2 т. Т. 1 М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Стб. 3–11; *Венгерова З.* Габорио // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. В 86 т. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1890–1907.

[300] *Куллэ Р.* Габорио Эмиль // Литературная энциклопедия. В 11 т. Т. 2. М.: Изд-во Ком. Акад., 1929. Стб. 345–346.

[301] *Ланн Е.* Детективный роман // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов. В 2 т. Т. 1. М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Стб. 191.

[302] См.: *Шкловский В.* Новелла тайн // *Шкловский В.* О теории прозы. М.: Федерация, 1929. С. 125–142.

[303] См.: *Шкловский В.* Техника романа тайн // ЛЕФ: Журнал Левого фронта искусств. 1923. № 4. С. 125–155.

[304] *Наркевич А. Е.* Габорио // Краткая литературная энциклопедия. Т. 1. М.: Сов. энцикл., 1962. Стб. 1085.

тайной: тайна незаконного сына в «Деле вдовы Леруж» и «Деле № 113»; тайное отравление мужа в «Преступлении в Орсивале». На то, что причины преступления у Габорио кроются в прошлом, указывали и Буало-Нарсежак[305]. Раскрывается оно всегда рационально, как в классическом детективе, Лекок пользуется пресловутым дедуктивным методом. Обязательна у Габорио и роль подслушивания / подглядывания.

Обратим внимание на отличия героя от классического сыщика. Буало-Нарсежак подчеркивали, что в отличие от традиционного английского сыщика, Лекок работает в полиции, и полагали, что это роднит его с Мегрэ[306].

Позволим себе не согласиться: кроме работы в полиции между Лекоком и Мегрэ нет ничего общего. По игровому поведению, по методам ведения расследования Лекок противопоставляется остальным своим коллегам. В романе «Преступление в Орсивале» Лекок предстает в нескольких обличьях, причем автор подчеркивает, что Лекок нисколько не похож на полицейских, как их представляют.

В романе «Дело № 113» для того, чтобы спасти невиновного Проспера Бертоми, обвиняемого в краже, Лекок первым делом переодевается: «В мгновение ока он сбросил с себя широкий галстук, золотые очки и, дав свободу своим черным волосам, стал совсем не тем, кем он был в официальных отношениях с сослуживцами. Официальный Лекок превратился в Лекока настоящего, которого еще не знала ни одна живая душа на свете: красивый, быстроглазый малый с умным, энергичным лицом.

Но он недолго оставался таким. Усевшись за туалетным столом, уставленным разными пастами, эссенциями, румянами и накладками, не хуже, чем у современной барышни, он принялся за приготовление из себя совсем другого лица. И когда он окончил, то это был уже не Лекок, это был тот самый

---

[305] *Буало П.*, *Нарсежак Т.* Указ. соч. С. 193.
[306] Там же.

господин с рыжими бакенами, которого не узнал Фанферло (помощник Лекока – *Н. К.*)»[307].

Мы видим, что Лекок, таким образом, гораздо дальше от маски, чем классические сыщики. Затем Лекок является к Просперу под именем Вердере, якобы друга отца, и только в конце романа тот узнает, кто на самом деле его благодетель.

Столь же неофициален Лекок и в остальных методах ведения дела. Невозможным для героя полицейского романа, выглядит, в частности, эпизод, когда Лекок является на костюмированный бал, переодетый паяцем, и рассказывает истории с намеком, наблюдая за реакцией подозреваемых, которые настолько впечатлены, что пытаются его убить («Дело № 113»).

И в «Преступлении в Орсивале», и в «Деле № 113» для Лекока важно не только изобличить и поймать преступников, но и пощадить чувства героинь, так или иначе вовлеченных в тайну преступления. В «Деле № 113» одному из преступников ради сохранения семейной тайны, после возврата основной части украденной суммы, Лекок дает возможность бежать. А в «Преступлении в Орсивале» герой вопреки долгу полицейского не предает Тремореля суду и, дав возможность юной Лоранс начать новую жизнь с папашей Планта, в конце романа получает неформальную плату – бумаги на владение домиком папаши Планта в Орсивале с обстановкой и т. п. и даже с лужком. Все вышеперечисленное невозможно для героя полицейского романа, в том числе и для Мегрэ.

Характер преступлений у Габорио также отличается от классического детектива. Преступление, с расследования которого начинается «Дело № 113», – кража, а не убийство (убийство этому предшествует), что и вообще редкость для классического детектива, тем более произведена она не *странным*, а достаточно заурядным образом. «Преступление в Орсивале» начинается с расследования убийства графини, но и тут, при всей гротескной избыточности описания кровавых пятен и т. д., нет ничего странного, что обязательно для классического детектива.

---

[307] *Габорио Э.* Дело № 113. М.: ОЛМА: Медиа Групп, 2010. С. 95.

В этих романах сыщик также лишается непременной монополии на знание истины. В «Преступлении в Орсивале» Лекок блестяще разгадывает то, что уже известно хранящему молчание папаше Планта. В «Деле № 113» целых две жертвы в курсе того, кто совершил кражу. В классическом детективе все персонажи кроме сыщика, в том числе те, которые что-либо скрывают, знают только часть, фрагмент «головоломки». Даже преступник, как правило, знает меньше, чем сыщик, который «собирает головоломку» воедино. В авантюрном расследовании появляются персонажи (не преступники), которые владеют пусть только частью информации, но принципиальной в плане расследования преступления. Отсюда разный характер помощников в классическом детективе и авантюрном расследовании. В первом от них часто нет пользы, они играют роль снижающей смеховой параллели к успешному расследованию Великого сыщика. Во втором они могут быть достаточно успешны, хотя и вторичны по отношению к главному герою, и часто их авантюрность также выражена.

Необходимо отметить чрезвычайное *замедление действия* и в «Деле № 113» и в «Преступлении в Орсивале» из-за подробного рассказа о тайнах прошлого, в котором, как говорилось выше, ключ к преступлениям в настоящем.

Не характерны для классического детектива финалы обоих романов. Имена преступников становятся известны задолго до их конца. В «Преступлении в Орсивале» окруженный полицией Треморель пишет признание, и Лоранс убивает его (в присутствии Лекока, которому слышно каждое слово). В «Деле № 113» тот преступник, который более виновен, сходит с ума и ему предстоит умереть от голода. Лекок же оказывается связанным со спасенным им от тюрьмы Проспером необычным образом: последний в прошлом отнял у него возлюбленную. Это *недетективный* пуант. Детективный пуант, как говорилось выше, связан с разоблачением преступника и внезапным прозрением рассказчика, остальных персонажей и читателя при этом разоблачении; акцент тут именно на разоблачении.

Возможно, такие особенности имел в виду Д. Клугер: «Превращение в какой-то момент детективного романа в роман приключений – прием,

характерный для старого детектива (например, “Долина ужаса” Конан Дойла или “Сыщик Лекок” Габорио)»[308].

[308] *Клугер Д*. Ностальгия по несуществующему // Вести. 2003. 5 января.

2.7.3. «Загадка запертой комнаты» и тип героя в классическом детективе и других криминальных жанрах

У. Х. Райт полагал, что романы Гастона Леру из серии о Рультабие «представляют высочайший образец, достигнутый детективным романом во Франции после литературной смерти Лекока»[309]. Буало-Нарсежак оценивали Леру ниже, чем Габорио, но признавали значение его романа «Тайна Желтой комнаты»[310]. Хотя о Гастоне Леру в целом пишут меньше, чем о Габорио, «Тайна Желтой комнаты» упоминается достаточно часто. Больше всего говорится о «загадке запертой комнаты» (a “locked room” mystery), специфике преступника и, в меньшей степени, о фигуре сыщика-журналиста. Остановимся на каждом из этих структурных элементов.

«Загадка запертой комнаты», собственно и давшая название произведению, очень часто не только связывается с именем Гастона Леру, но и называется одним из признаков «детектива»: «Одна из ключевых тем писателя – загадка таинственного убийства в закрытой комнате – считается новаторством, введенным в детективный жанр именно Густавом (так в тексте – *Н. К.*) Леру»[311]. Подробные обзоры по данной теме, показывают, что Леру не первым использовал данный прием (первым не был даже Э. По!), хотя, безусловно, он стал одним из самых известных[312]. Для нас же важнее, что само наличие «загадки запертой комнаты», с моей точки зрения, совершенно не является абсолютным признаком жанра, если мы говорим о классическом детективе. (См. раздел 1.2.1 данной работы.)

Как говорилось выше, она есть и в классических детективах «Убийство на улице Морг» Э. По и «Тайна запертой комнаты» Адриана Конан Дойла и Дж. Д.

---

[309] *Wright W. H.* Op. cit.
[310] *Буало П.*, *Нарсежак Т.* Указ. соч. С. 198.
[311] *Корнейчук Л.* Фантом французского детектива // Леру Г. Духи дамы в черном; Странный брак Рультабия: романы. М.: Эксмо, 2007. С. 7.
[312] *Adey R.* Locked Room Murders and other impossible Crimes: A Comprehensive Bibliography. Minneapolis: Crossover Press, 1991. Также см.: A Locked Room Library by John Pugmire [Electronic resource]. URL: http://mysteryfile.com/Locked_Rooms/Library.html (дата обращения 21.03.2012).

Карра, и в метадетективе «Ход Роджера Мургатройда» Г. Адэра, и в полицейском романе «Пропавшая» М. Роботэма, и в «Запертой комнате» П. Валё и М. Шёвалль, разрушающей жанр полицейского романа. Присутствует этот локус и еще в одном широко известном произведении, которое я отношу к жанру авантюрного расследования – «Дело об убийстве Канарейки» Ван Дайна.

Обратимся теперь к **типу антагониста** в авантюрном расследовании. Преступником у Леру оказывается Фредерик Ларсан, ведущий официальное следствие: «Уже в “Тайне желтой комнаты” (1907) Гастона Леру сыщик-любитель <…> находит авторитетного конкурента в лице мошенника и убийцы Ларсана, внедрившегося в полицию <…> Скрытый антагонист сыщика, полицейский-оборотень обеспечивает сенсационность развязки, а заодно экономит сюжетные средства, так как нормативные действия полицейского, зеркальные по отношению к действиям преступника, способны менять знак незаметно для декодирующего наблюдателя»[313].

Как говорилось выше, прежде всего, «Драма на охоте» Чехова, где убийца Камышев возглавляет официальное следствие, начала выходить уже в 1884 г. Далее: «преступный полицейский» появляется также в «Купе смертников» Жапризо и в «Тупом оружии» Дж. Хейр, жанр которых я определить затрудняюсь. Понятие «преступный полицейский» предложено нами совместно с О. В. Федуниной для обозначения такого служителя закона, который или совершил преступление, расследуемое им самим (иногда он даже возглавляет расследование), или не совершал его сам, но, тем не менее, сознательно препятствует его раскрытию. Подобный герой встречается чаще всего в полицейских романах («Аквариум с золотыми рыбками» Л. Гоуфа, почти любой роман из серии о Каменской, а в «Секретах Лос-Анжелеса» Дж. Эллроя количество «преступных полицейских» просто избыточно). В то же время, в классическом детективе это редкий случай, можно назвать только «Рождество

---

[313] *Сошкин Е.* Детективный сериал и серийный убийца (жанр как дилемма) // Новое литературное обозрение. 2011. № 2 (108). С. 184–213. Также см.: Произведения Гастона Леру. Комментарии читателя [Электронный ресурс]. URL: http://bit.ly/2e7xHhB (дата обращения 21.03.2012).

Эркюля Пуаро» Кристи[314]. Ибо, как уже говорилось выше, полиция в классическом детективе является одним из воплощений нормы.

Что касается сыщика-журналиста («the reporter sleuth»[315]), то он может встречаться почти в любом криминальном жанре. Профессиональная принадлежность героя, таким образом, отнюдь не является решающей для характеристики его в качестве героя-«следователя» определенного типа.

Фантастический характер преступления и рациональный подход сыщика (опять-таки, использующего дедукцию) в «Тайне Желтой комнаты» действительно напоминают классический детектив: «А наука управляемого воздухоплавания, мой дорогой, еще недостаточно развита, чтобы я включил в игру своего воображения убийцу, который падает с неба!»[316]

Также обязательно подслушивание-подглядывание: Рультабия за мадемуазель Станжерсон и ее женихом еще до преступления на банкете и позже на дереве, где уже оказался Ларсан; рассказчика из чулана и т. п.

Внешность Рультабия комическая – «рожица у него была славная, а голова – круглая, и сам он был очень подвижный» (14), неоднократно упоминаются «бугорки на лбу». И всегда определенная; он, редкий для авантюрного сыщика случай, не меняет облик. В то же время, вид его гораздо дальше от маски. Ему восемнадцать лет, и его юный возраст многократно подчеркивается: «юный Рультабий», «мальчишка», «малыш».

О преступнике в двух основных его ипостасях как Ларсана, так и Боллмейера говорится одно и то же: «артист своего дела». Переодевается: шантажируя мадемуазель Станжерсон, надевает рыжую бороду, а принимая облик Дарзака (с целью обратить на него подозрения) – темно-русую бородку.

Важно знание жертвой нападающего. Сыщик отгадывает загадку вопреки поведению жертвы и ее жениха Робэра Данзака. При этом Рультабий признает за жертвой ее право хранить молчание и решает, с одной стороны, разгадать тайну

---

[314] См.: Произведения Гастона Леру.
[315] *Wright W. H.* Op. cit.
[316] *Леру Г.* Тайна Желтой комнаты. М.: Дет. лит., 1990. С. 68. Далее при ссылках страницы издания указываются в тексте, в скобках после цитаты.

вопреки желанию жертвы, а с другой, – помочь сохранить суть ее тайны для окружающих.

Читатель догадывается, что тайна эта оказывается также тайной рождения героя, что совершенно невозможно в классическом детективе, для которого характерен герой без прошлого, без родителей и без детства (возможен только племянник у мисс Марпл. Все четыре произведения, в которых фигурирует брат Холмса Майкрофт, – «Случай с переводчиком», «Последнее дело Холмса», «Пустой дом», «Чертежи Брюса-Партингтона» классическими детективами не являются.). Поэтому Рультабий помогает скрыться преступнику, таким образом, и спасая Данзака от эшафота, и скрыв сущность тайны. Основная часть тайны дается не от лица Рультабия, а от рассказчика «по прошествии времени».

Отсюда открытый финал, когда другая часть тайн станет известна «когда-нибудь, может быть» (причем говорится об отвратительном сообщнике Ларсана, с которым «мы еще когда-нибудь встретимся»), в то время как классический детектив всегда образует кольцо.

Здесь мы так же, как у Габорио и в романах Леблана (в новеллах это не так), видим чередование быстрого и медленного времени. Рультабий на протяжении четырех (!) глав описывает один-единственный эпизод с неудавшейся попыткой застать врасплох преступника, снова пытавшегося проникнуть к мадемуазель Станжерсон. (Записки от первого лица сыщика также невозможны для классического детектива.) Он покидает место действия и едет за границу «на месяц или два», чтобы там узнать причины поведения жертвы. Такого рода ретардация невозможна для романа в классическом детективе. Отметим также, что удвоение основной ситуации – вторая попытка убить жертву тремя ножевыми ранами и еще одно непостижимое исчезновение преступника из «маленького квадрата» двора – ничего не меняет в смысле загадки (жертва и преступник те же), но очень сильно затягивает действие романа.

У обоих авторов мы видим **подробнейшие описания** замков, окружающих их садов, расположенных рядом харчевен и т. д.

Здесь мы уже встречаем следователя не просто театрально себя ведущего, как в «Полой игле», но судебного следователя – автора водевилей, у которого и интерес к делу специфический: «единственной его страстью в жизни была неодолимая страсть к драматическому искусству. В суде же его по-настоящему интересовали только те дела, которые могли подбросить ему материал хотя бы на один акт» (22). Оказавшись на месте, он говорит: «Представляете себе, какая сцена! <…> Я сделаю из этого коротенький акт для водевиля» (86). А судейский секретарь г-н Мален «предавался на досуге литературным трудам» (85), и в романе приводится его описание следствия, проводимого «следователем-драматургом». Такая полиция и без преступного Ларсана далека от *нормальной*.

Нужно особенно отметить, что тот же самый серийный персонаж может действовать как классический сыщик, а может как авантюрный, что возможно благодаря близости этих жанров. В специальном разделе говорилось, что Пуаро в большинстве произведений корпуса выступает как классический сыщик, который, в отличие от Гастингса, не может иметь романтических приключений, но в некоторых произведениях – как авантюрный. «Скандал в Богемии» Конан Дойля также можно было бы отнести к авантюрному расследованию, расследуй Холмс совершенное Ирэн Адлер преступление. Но в этой новелле преступление вовсе отсутствует, а гротескно-избыточные и в то же время тщетные усилия сыщика направлены на изъятие фотографии, хранить которую героиня имеет полное право.

* * *

Подводя итоги, можно сказать следующее.

Преступление в авантюрном расследовании может быть исключительным и странным, как в классическом детективе, но также просто громким; в отличие от последнего, оно не обязательно гротескно. Соответственно и преступник в авантюрном расследовании может быть исключительным, «артистом своего дела» и т. д., а может быть вполне обычным человеком, не очень умным и слабым.

Авантюрному сыщику менее свойственен гротеск, он гораздо дальше от маски, нежели классический сыщик; его внешность бывает вполне определенной (Рультабий, Фандорин), а может быть и неуловимой (Лекок, Люпен). В отношении личной жизни авантюрный сыщик отличается не только от классического, у которого она невозможна, но и от героя полицейского романа, который, как правило, страдает от невозможности совместить профессиональную деятельность с личной жизнью. Для авантюрного сыщика любовь, а иногда и тайна собственного рождения («Тайна Желтой комнаты») – это такое же приключение, как и расследование, а часто – его составная часть. Авантюрный сыщик очень часто участвует в драках, знает приемы боя, подвергается ранениям. Он прекрасно выбирается из ловушек, а классический в них не попадает.

В авантюрном расследовании как жанре так же, как в классическом детективе, очень важна роль мотивов игры, инсценировки, театра, актерства, подслушивания / подглядывания, столь же значимы переодевания и всякого рода подмены. Так же, как в классическом детективе, сыщик побеждает преступника не только благодаря дедукции, но и переигрывая его. Особую роль играет подвид мотивов, связанных с охотой: ловушки, слежка, подслушивание / подглядывание, которое может осуществляться с помощью лестниц и деревьев, а также выглядыванием персонажей из окна помещения наружу и заглядыванием снаружи через окно внутрь помещения. Таким образом, игровой характер следственных действий, проводимых авантюрным сыщиком в отличие от официального расследования, очевиден; авантюрное расследование, как и классический детектив, является *рационально-игровым* жанром.

Хронотоп авантюрного расследования обычно характеризует чередование быстрого / медленного времени и замкнутого / разомкнутого пространства (по сравнению с классическим детективом с его быстрым временем и замкнутым пространством). Отсюда особая роль «большой дороги» как места встреч.

В отличие от классического детектива, где норма одна для всех (сыщика, полиции, рассказчика и часто даже преступника), и благодаря деятельности сыщика в финале она полностью восстанавливается, в авантюрном расследовании

нет общей нормы. В классическом детективе разгадываются все тайны; финал благополучен. Здесь же тайна преступления разгадывается, но мир в целом не возвращается к норме, он гораздо сложнее мира классического детектива.

С этим соотнесен открытый финал авантюрного расследования, тогда как классический детектив во всех отношениях замыкается в кольцо. В авантюрном расследовании кольцо образует только расследование, в остальном, в том числе и в плане наказания, он разомкнут. Авантюрное расследование является гибким жанром и легко образует контаминации с другими жанрами, в частности, и с классическим детективом (серия Рекса Стаута о Ниро Вулфе и Арчи Гудвине, где Вулф – это классический сыщик, а Гудвин – авантюрный).

На мой взгляд, различия в поэтике жанров авантюрного расследования и классического детектива объясняются различием в их происхождении. Значительная часть особенностей классического детектива объясняется его близостью к драме, которая, как будет обосновано ниже, является одним из его основных источников. В то время как авантюрное расследование, несмотря на ярко выраженную театральность происходящего в нем, – абсолютно эпический жанр. Более подробное рассмотрение генезиса авантюрного расследования должно стать темой отдельного исследования.

2.8. Композиционные формы речи в классическом детективе

Как говорилось в соответствующем разделе первой главы, исследование композиционных форм речи будет проведено с опорой на *субъекта высказывания*.

* * *

I. Изображенные высказывания. Внешняя речь / внутренняя речь. Для классического детектива характерно значительное преобладание внешней речи.

Диалоги / монологи. Классический детектив *диалогичен*; диалоги, преимущественно *игровые* – между Дюпеном и рассказчиком, Холмсом и Уотсоном, Пуаро и Гастингсом (Шеппардом), а также между любым классическим сыщиком и полицией, клиентами, свидетелями, преступниками – неотъемлемая часть жанра. Когда нет диалогов с рассказчиком, полицией, преступником, свидетелями – сыщик разговаривает сам с собой, что в той или иной степени характерно для всех классических детективов с мисс Марпл (исключение – «Убийство в доме викария», где викарий выступает рассказчиком), особенно в «Немезиде».

В отличие от авантюрного расследования, предмет диалогов в классическом детективе обязательно имеет отношение к преступлению и расследованию. Если в авантюрном расследовании возможен разговор *мужчины* с *женщиной* (например, краткий диалог жены доктора с Фандориным в «Левиафане» Акунина, во время которого она хвалит румянец красавца-сыщика, – «У Вас прекрасный эпителий»), то в «Собаке Баскервилей» любой разговор Холмса и (или) Уотсона с мисс Стэплтон и миссис Лайонс связан с основной темой.

О роли диалогов в «Собаке Баскервилей» убедительно написал Фаулз: «Гений Конана Дойла проявился в том, что он сумел решить проблему, знакомую всем романистам, то есть проблему природной несовместимости диалога с

повествованием»[317]. Пренебрежительно отзываясь об описаниях и прочих средствах удлинить произведение, Фаулз пишет, что Конан Дойлю удается сочетать большое количество диалогов с напряженным действием с помощью «трех принципиальных приемов»:

– исключения из диалогов практически всего, «что не имеет прямого отношения к поступательному ходу рассказа или к тем чертам персонажа, которые поддерживают этот ход»;

– осознания того, что если писатель собирается «прочно опираться на беседу как средство повествования», то «придется обходиться двумя четко охарактеризованными и по темпераменту противоположными друг другу выразителями твоих идей, а не одним центральным “Я” или не одним наблюдателем происходящего. <…> Одна из ролей подающего реплики должна быть суррогатом зрительного зала, а острие кульминационного высказывания должно быть направлено не только на козла отпущения на сцене, но и всем тем в зале, кто не ожидал удара»;

– и в третьих, «диалог – вещь глубоко и напряженно непосредственная. Могло бы показаться, что визуальное представление о происходящем в романах дают лишь описательные тексты, но беседа оказывается гораздо ближе к непосредственной реальности образа, чем мы себе обычно представляем».

Отсюда Фаулз делает важнейший вывод: «Конану Дойлу гораздо лучше удавался движущий действие диалог, чем прямое описание (то есть скорее драма, чем проза)». Я полагаю, что диалоги в классическом детективе свидетельствуют о его в значительной мере *драматической* природе. Подчеркнем, драматической, продолжающей традицию драматического театра, в противоположность *театральности* авантюрного расследования, идущей от театра площадного, в частности, кукольного[318].

В **монологической** речи классического детектива велика роль по объему и значению **ораторских выступлений** сыщика и преступника (реже полицейского)

---

[317] *Фаулз Дж*. Конан Дойл // *Фаулз Дж*. Кротовые норы: сб. эссе. М.: АСТ, 2003. С. 212–232.

[318] См.: *Тамарченко Н. Д.* «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция. М.: Изд-во Кулагиной, 2011. С. 94, 114.

и **монологов-рассказов** клиентов. Есть такой часто встречающийся элемент как лекция сыщика, как правило, на экзотическую тему. Внутренние монологи сыщика крайне редки, так как события показываются с точки зрения сыщика только при отсутствии рассказчика, но, даже в этом случае, их доля невелика и они не проясняют тайну преступления для читателя.

Использование профессиональной лексики, жаргона для классического детектива не характерно; сыщик не употребляет их в процессе расследования. Более того, даже полиция в классическом детективе не пользуется профессиональной лексикой. Также не употребляют ее клиенты сыщика, свидетели и преступники. Например, морской волк в «Черном Питере» Конан Дойля говорит самым обычным образом, без жаргонизмов[319]. Персонажи различных профессий и слоев общества в классическом детективе говорят одинаково (или, наоборот, дается намеренно гротескная речь). Этим классический детектив отличается как от авантюрного расследования, так и от полицейского романа, в которых люди различных профессий и слоев общества говорят по-разному. Соответственно для *классического* сыщика, в отличие от героев авантюрного расследования и полицейского романа, определение статуса остальных персонажей по данному признаку не характерно.

Использование иностранной речи, неправильная речь, акцент в классическом детективе служат усилению гротескности, как намеренное утрирование Пуаро своего акцента в «Немом свидетеле» и «Хикори Дикори Док»: «Он делает “re кемпинг”, понимаете, – сказал Пуаро, нарочно усиливая акцент (at his most foreign)»[320]. Недаром, при этом он задает, на сторонний взгляд, «экзотические и необязательные вопросы»[321].

В то же время в авантюрном расследовании такого рода речь изображается как национальная специфика, создающая комический эффект (Маса из цикла

---

[319] См: *Doyle A. C.* The Adventures of Black Peter // The return of Sherlock Holmes [Electronic resource]. P. 71–73. URL: http://www.gutenberg.org/files/108/108-h/108-h.htm (дата обращения 12.11.2013).
[320] *Cristie A.* Hickory Dickory Dock [Electronic resource]. URL: http://bit.ly/2fmp1ma (дата обращения 17.11.2013). Пер. мой.
[321] Ibid.

Акунина о Фандорине), а в полицейском романе она может создавать комический эффект, а может не создавать, но в любом случае носитель чужой речи является одновременно представителем определенного социального слоя.

Таким образом, в классическом детективе необычная, *странная* и / или *смешная* в том или ином смысле (жаргон, иностранная) речь всегда связана или с преступлением, или с его расследованием, а также способствует усилению свойственной классическому детективу гротескности; не отражает путешествие героя по разным странам и социальным слоям (как в авантюрном расследовании) и не свидетельствует о профессиональной, социальной, национальной принадлежности персонажа (как в полицейском романе). Здесь нет ни *чужого* слова, подчеркивающего всяческие *границы*, в том числе и социальные (национальные), ни, соответственно, проблемы преодоления этих границ.

Разноречие и *разноязычие*, а следовательно, *разнооценочность* совершенно не характерны для классического детектива; после нарушения нормы дается две оценки (что соотносится с его субъектной структурой), – *нормального* человека (рассказчика и т. д.) и Великого сыщика, которые в конце максимально сближаются.

Вставные тексты.

Записки, дневники. Эта форма не характерна для классического детектива как вставной элемент, хотя произведение в целом может быть представлено как записки (записки Уотсона о Шерлоке Холмсе и «Убийство Роджера Экройда» А. Кристи). Исключение – повесть «Собака Баскервилей», где Уотсон приводит страницы из своего дневника. Усложнение формы, наличие нескольких рассказчиков разрушает жанр классического детектива («Убийство в Месопотамии» А. Кристи).

В качестве вставной форма дневника / записок, наоборот, очень распространена в авантюрном расследовании: дневник сэра Юстаса Педлера, чередующийся с рассказом главной героини («Человек в коричневом костюме»

А. Кристи); рукопись с исповедью жертвы («Преступление в Орсивале» Э. Габорио) и др.

Письма (как вставной текст) имеют большое значение для криминальной литературы расследования. В классическом детективе в начале текста, как правило, содержат призыв о помощи. В любом случае, в отличие от авантюрного расследования и полицейского романа, где письма бывают какого угодно содержания, которое может иметь отношение к преступлению и расследованию, а может и создавать контраст с ними, например, письма близких («Момент истины» В. Богомолова; «Петровка, 38» Ю. Семенова), в классическом детективе их содержание обязательно имеет отношение к преступлению и его расследованию.

Помимо перечисленных выше изображенных форм речи во всех видах криминальной литературы распространена такая вставная форма, как **записки.** Я подразумеваю не «литературное произведение в форме дневника, воспоминаний и т. д.»[322], и даже не «листок бумаги, содержащий короткое письмо, вопрос, объявление и т. п.»[323], а краткий текст на листе бумаги, чаще всего с предостережениями и угрозами.

В классическом детективе, так же как и в авантюрном расследовании, важнейшую функцию выполняют **статьи в газетах**. В классическом детективе они не только доносят сведения (приводят описание места преступления, рассказы свидетелей и т. д.), но и фиксируют ложную точку зрения, от которой двигаются рассказчик и читатель. А в авантюрном расследовании может приводиться полемика между различными изданиями, представляющими различные точки зрения, в том числе сыщика и преступника («Полая игла» М. Леблана; «Тайна Желтой комнаты» Г. Леру).

Итак, в классическом детективе вставные тексты обязательно имеют отношение к преступлению и расследованию, в то время как в авантюрном расследовании участвуют в формировании «события рассказывания»[324].

---

[322] Записка // Малый академический словарь. М.: Ин-т рус. яз. АН СССР, 1957–1984.
[323] Там же.
[324] О различной роли вставных текстах в двух стилистических линиях романа см.: *Волкова Т. Н.* Вводные жанры в романе: виды и функции на материале русского классического романа

II. Изображающие формы речи. Описание. Мне кажется верным наблюдение Филистовой: «Описание характерно для той части рассказа, где происходит осмотр места преступления, даются свидетельские показания, описываются персонажи»[325]. В то же время следующее положение: «Описание больше представлено в русских детективах, где дается, как правило, изображение и характеристика главных героев»[326] – вызывает возражения, поскольку, во-первых, как говорилось выше, автор подразумевает полицейские романы. Во-вторых, ниже будет показано, что описание значимо для всех перечисленных жанров криминальной литературы (встретилось нам во всех текстах, см. *Приложение* 6), но выполняет разную функцию.

1. Пейзаж. Для классического детектива характерен условный пейзаж: местность в «Серебряном» и «Загадке Рейгета» Конан Дойля; парк в «Убийстве Роджера Экройда» А. Кристи. Особенно сжаты описания местности, в тех случаях, когда она является местом преступления, здесь описание строго функционально: «Несколько минут ходьбы через торфяник привели нас в лощину, в которой было обнаружено тело. На ее краю был куст дрока, на котором висела куртка»[327]. Исключением может быть только детективная повесть, см. подробное описание окрестностей Баскервиль-Холла, при том, что аллеи, примыкающие к дому, в частности, тисовая аллея, где погиб сэр Чарльз, описаны очень кратко.

Отличия от пейзажа в авантюрном расследовании здесь принципиальны. При том, как много написано о гротеске, тому вопросу, что пейзаж в литературе *также может быть гротескным*, уделено очень мало внимания, мне даже не

XIX века: автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 1999; *Волкова Т. Н.* Вставной текст: композиционные и сюжетные функции («Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского и «Воскресенье» Л. Н. Толстого) // Новый филологический вестник. 2010. № 12 (1). С. 33–42.

[325] *Филистова Н. Ю.* Указ. соч.

[326] Там же. Также см.: *Чулкина Д. В.* Указ. соч.

[327] *Doyle A. C.* Silver Blaze [Electronic resource]. P. 6. URL: http://bit.ly/2eyWWtd (дата обращения 12.11.2013). Пер. мой.

встретилось сочетание «гротескный пейзаж»[328]. Между тем, для пейзажа авантюрного расследования типичны не только несколько фантастические определения, сравнения и т. п., но и переходы из одного состояния в другое, совершенно не характерные для пейзажа реалистического: «Мы пересекли старый мостик, перекинутый через Ров, /в оригинале с заглавной буквы/ и вошли в ту часть парка, которая называлась “Дубравой”. Здесь были столетние дубы. Осень уже сморщила /покоробила/ их пожелтевшие листья, и их высокие черные и извивающиеся ветви напоминали отвратительные космы, изгибы гигантских переплетенных рептилий, которые античный скульптор скрутил на голове своей Медузы»[329]. К тому же пейзаж здесь часто четко не отграничен, описание местности «перетекает» в описание здания, рассказ об истории места и т. д. Это значимые отличия – как от «застывшего» и примитивного пейзажа классического детектива, так и от реалистического и определенного пейзажа полицейского романа.

В отличие от *гротескного пейзажа* авантюрного расследования, где возможны, и реального пейзажа полицейского романа, где даже обязательны приметы конкретного времени года и исторического периода, пейзаж классического детектива часто выглядит как декорация.

2. Интерьер. Для классического детектива характерен условный интерьер, в котором, как правило, подчеркивается близость к театральным декорациям. Часто, так же как и в авантюрном расследовании, дается подробное описание **расположения** помещений, с указанием того, жилые они или нет, их назначения, размера и т. д. К такого рода описаниям часто прилагаются схемы, планы расположения комнат в доме или же предметов мебели внутри комнаты, где произошло убийство.

---

[328] Так, в статье о Маяковском: «гротескное изображение городского пейзажа (например, в стихотворении «Адище города»)». См.: *Эвентов И. С.* Маяковский // История русской литературы. В 10 т. Т. X. Л.: Ин-т рус. лит., 1954. С. 720.

[329] *Leroux G.* Le Mystère de la chambre jaune. Paris: Le livre de poche, 2011. P. 51. Пер. с фр. О. В. Федуниной.

Интерьер выполняет здесь самую распространенную в литературе функцию, т. е. «служит косвенной характеристикой его хозяина»[330], только в том случае, если это описание жилья сыщика. В отношении интерьера места преступления это не так. Интерьер здесь редко отражает черты характера персонажа и никогда его социальную (национальную) принадлежность.

Если до совершения преступления какая-то деталь интерьера подробно описывается, то впоследствии обязательно изменения на / в ней, окажутся связанными с преступлением и его расследованием.

Описание никогда не дается глазами сыщика (отличие от полицейского романа), а или рассказчиком или повествователем.

Для авантюрного расследования типичен *гротескный интерьер*, отражающий как черты характера персонажа, так и его социальную (национальную) принадлежность. См. подробные описания внутренних помещений замка в «Преступлении в Орсивале» Габорио; замка и флигеля в «Тайне Желтой комнаты» Леру; жилища Таша в «Убийстве на Эйфелевой башне» Изнера. Мне не встретилось понятие «гротескный интерьер», но, наблюдения над обширным материалом показывают, что интерьер, так же как и портрет, и пейзаж, может быть гротескным.

Планы помещений могут прилагаться так же, как и в классическом детективе.

Полицейскому роману свойствен подробный, обязательно реальный интерьер, отражающий как черты характера обитающего (работающего) в нем персонажа, так и его социальную (национальную) принадлежность. Характерны контрастные описания: богатые рестораны и дешевые забегаловки; светские гостиные и бедные многоквартирные дома или трущобы. Такого рода описания даются с профессиональной точки зрения сыщика, иногда через описание в протоколе. Специфическим для полицейского романа является описание полицейского участка, играющее особую роль.

---

[330] *Лобанова Г. А.*, *Гурович Н. М.* Описание // Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий. М.: Intrada, 2008. С. 153.

Отметим, что общим для всех перечисленных жанров является непременное **описание места преступления**, произошло ли оно на улице, на природе или в помещении.

3. Портрет. В портрете *классического* сыщика выделяются гротескные черты: худоба и острый нос Холмса или гротескная полнота Пуаро, а также атрибуты, приближающие к маске: усы, трубка, сигара, скрипка. Недаром перечисленные предметы часто находятся у рта. В портретах персонажей распространены бледные и багровые лица, выпученные или сверкающие глаза, оскаленные рты. (Это не касается изображения влюбленных.) Портреты жертв, как правило, даны глазами рассказчика. При этом мы мало что знаем о внешности самих рассказчиков – Уотсона, Гастингса, не говоря уже о рассказчике Э. По.

Многие, писавшие о Шерлоке Холмсе, подчеркивали роль портретных деталей других персонажей для заключений сыщика об их профессии и т. д. Интересно, что читатель узнает об этих деталях от Холмса, поскольку из описаний Уотсона мы этого не видим.

Портрет *авантюрного* сыщика может быть комичным (Рультабий), реже откровенно гротескным (отец Браун). Может быть и красивым: Лекок в ложных образах комичен, на самом деле красив, высокий брюнет. Фандорин – высокий красавец-брюнет с синими глазами (при переодеваниях может выглядеть как угодно). Внешность может быть или вполне определенной (Рультабий, Изидор Ботреле, Фандорин, Пелагия), или неуловимой (Лекок, Люпен). Портрет может быть как условным, так и подробным. Очень важным мне кажется наблюдение О. В. Федуниной, что в тех случаях, когда авантюрный сыщик красив, это «красота, доведенная до предела, что также гротескно».

Закономерен вопрос: если гротеск присущ и портрету классического, и портрету авантюрного сыщика, то каковы же отличия? Они здесь принципиальны, но прежде, чем их сформулировать, необходимо остановиться на исходном пункте – *гротеск в драме*, по моему убеждению, отличается от *гротеска в романе*. Свойства последнего, такие как *незавершенность*, непрерывный *переход*

из одного состояния в другое, описаны Бахтиным[331]. Но в «замкнутой», «определенной» и «завершенной» классической драме такого рода переходы просто невозможны. Подробнее этот вопрос должен быть рассмотрен в отдельной работе. Здесь же, возвращаясь к разнице между портретами классического и авантюрного сыщиков, скажем, что в первом случае речь идет о *драматическом гротеске*: это застывший гротеск маски, здесь нет места для движения, изменчивости. Во втором случае – *романный гротеск*, противостоящий не гротеску в драме, а другой линии в эволюции романа, т. е. гротескный портрет авантюрного расследования полемичен не гротескному реалистическому портрету полицейского романа[332].

В портретах персонажей авантюрного расследования отображаются черты не только характера, но и социальные. В отличие от Уотсона, про внешность которого мы мало что знаем, интересна внешность помощников сыщика (Фламбо, Маса, помощники судьи Ди). Обратим внимание, что портреты жертв в авантюрном расследовании могут быть вообще не гротескными («Тайна Желтой комнаты» Леру), а могут меняться: не гротескный портрет до преступления и гротескный после него («Преступление в Орсивале» Габорио). Как правило, они даются повествователем.

Портрет главного героя в полицейском романе может быть каким угодно, но реальным: внешность любая, но не гротескная, с приметами любого возраста. В портретах как преступников, так и других персонажей обычно присутствуют указания на черты характера или на социальную / национальную принадлежность; в изображении жертвы убийства редка гротескность (за исключением произведений Ф. Д. Джеймс). Как правило, портреты преступников, свидетелей и жертв даются профессиональными глазами сыщика.

---

[331] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. М.: Сов. писатель, 1963; *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле…

[332] О двух типах портрета в эпике см.: *Гурович Н. М.* Портрет персонажа в структуре эпического произведения: «гротескный» и «классический» типы (на материале романов Н. В. Гоголя «Мертвые души» и М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени»): автореф. дис. … канд. филол. наук. М., 2009.

4. Экфрасис. Коснемся еще этого, более редкого типа описания, поскольку во многих жанрах криминальной литературы данная форма играет заметную роль. В классическом детективе это чаще всего портрет. Описание его приводится лишь для того, чтобы сыщик увидел в нем черты фамильного сходства, объясняющие мотив преступления («Собака Баскервилей» Конан Дойля; «Убийство на рождество» Кристи), в отличие от авантюрного расследования, где могут быть самые различные произведения искусства в самой различной функции. Это и портреты, помогающие установить фамильное сходство («Грехи графа Сарадина» Честертона), и произведения искусства, в том числе, картины, показывающие вкус Арсена Люпена и его способность украсть что угодно, откуда угодно («Полая игла» Леблана).

Описание фотографий, часто фигурирующее в полицейском романе, для классического детектива не характерно.

В авантюрном расследовании описания зданий снаружи также подробны и гротескны: «Я еще не встречал (буквально: видел) ничего столь оригинального, ни, возможно, столь уродливого, ни в особенности столь странного в архитектуре, как это причудливое сочетание разнородных стилей. Это было чудовищно и пленительно»[333]. В отличие от авантюрного расследования и полицейского романа с его почти обязательным реалистическим взглядом на здание полицейского участка, в классическом детективе такого рода описания либо отсутствуют, либо носят характер театральных декораций.

III. Высказывания, в которых пересекаются формы 1-го и 2-го типа. Несобственно-прямая речь в классическом детективе встречается редко, когда у сыщика нет собеседника («Немезида» Кристи).

Фрагменты чужой речи, цитируемой героем, в первую очередь имеют отношение к преступлению и его расследованию (повторение сыщиком отдельных фраз свидетелей, подозреваемых и т. п.). Реже могут встречаться цитаты из литературы и т. п., демонстрирующие эрудицию героя.

---

[333] *Leroux G*. Op. cit. P. 47.

IV. Формы, с помощью которых вводятся фрагменты речи, не приписанные ни повествователю или рассказчику, ни персонажу.

Эпиграфы мало распространены в классическом детективе. Когда они есть, их роль – подчеркивание игровой составляющей жанра. Так, в «Убийстве на улице Морг» *игровой* эпиграф перед *рациональным* вступлением задает двойственный рационально-игровой характер новеллы По.

Заглавия в криминальной литературе особо значимы, мы рассмотрим их подробно[334] и также в соотношении с жанром[335]. Слова «убийство» и «смерть» встречаются чрезвычайно часто в классическом детективе (“The Murders in the Rue Morgue” По; “The Murder of Roger Ackroyd”, “Death on the Nile”, “Lord Edgware Dies”, “Mrs McGinty’s Dead” Кристи), так же, как и в авантюрном расследовании (“The “Canary” Murder Case” Ван Дайна; “A Man Lay Dead” Марш; «Смерть Ахиллеса» Акунина), и в полицейском романе («Death of an Expert Witness», «A Taste for Death» Ф. Д. Джеймс; «From Doon with Death» Ренделл; «Death Du Jour» К. Райх; «Убийца поневоле», «Смерть ради смерти» Марининой)[336].

При этом слово «преступление», насколько можно судить, встречается только в заглавиях авантюрного расследования (“Le Crime d’Orcival” Габорио; “The Worst Crime in the World” Честертона; “Partners in Crime” Кристи[337]).

Слова «тайна», «загадка» и т. п. невероятно распространены в заглавиях классического детектива (“The Boscombe Valley Mystery” и “The Reigate Puzzle” Конан Дойля; “The Mysterious Affair at Styles”, “The Mystery of the Hunters Lodge”

---

[334] Наблюдения, касающиеся заглавий, сделаны совместно с О. В. Федуниной. Соотношение между заглавием и жанром рассмотрено в статье: *Федунина О. В.* К вопросу о функциях заглавия в детективе. См. также ее доклад «Заглавие и жанровая структура полицейского романа (“Розы красные” и “Фиалки синие” Дж. Паттерсона)», прочитанный на научной конференции «Феномен заглавия. Заглавие произведения в составе заголовочно-финального комплекса» (РГГУ, 5–6 апреля 2013 г.). (На мой взгляд, данные произведения Паттерсона полицейскими романами не являются и полемизируют с данным жанром – *Н. К.*).

[335] В вышеназванных работах И. А. Банниковой сопоставляются заголовки произведений разных авторов: Гарднера, Френсиса, Ф. Д. Джеймс, Кристи. См.: *Банникова И. А.* Парадокс в стилистическом контексте детектива; *Банникова И. А.* О стилистическом контексте детектива…

[336] См. также: *Черняк М. А.* Поэтика заглавия в массовой литературе. С. 377–378.

[337] Заглавие не отдельного произведения, а сборника произведений об авантюрных сыщиках Томми и Таппенс.

Кристи и др.) и авантюрного расследования (“The Secret Garden” Честертона; “The Layton Court Mystery” Э. Беркли; “The Secret of Chimneys”, “The Seven Dials Mystery” Кристи; “Le Mystère de la chambre jaune” Г. Леру). Для полицейского романа они не характерны.

Слова «дело», «досье» классическому детективу не свойственны. В авантюрном расследовании они встречаются нередко, иногда с порядковым номером (“L’Affaire Lerouge”, “Le Dossier n° 113” Габорио; “The Benson Murder Case”, “The “Canary” Murder Case” Ван Дайна, “Inspector French’s Greatest Case” Крофтса). В полицейском романе встречаются («Дело “пестрых”» Адамова).

Ни для одного из данных жанров слова со значением подозрения в заглавиях не характерны.

Слова «дом», «усадьба» (и их названия) и т. п. в классическом детективе появляются часто (“The Adventure of Abbey Grandge” Конан Дойла; “The Murder at the Vicarage” Кристи), в авантюрном расследовании иногда (“At the Villa Rose” Мейсона). Редко встречаются в полицейском романе (“The Lighthouse” Джеймс).

Слова «игра», «играть» и названия игр, строки «игровых текстов», а также слова, имеющие отношение к театру, в заглавиях классического детектива можно увидеть очень часто (“Three Act Tragedy”, “Cards on the Table”, “Hickory Dickory Dock” Кристи). Иногда они встречаются в авантюрном расследовании (“The Actor and the Alibi” Честертона; “Турецкий гамбит” Акунина) и полицейском романе (“Funeral March of the Marionetts” де Фелитта; «Игра по системе» Бекрюста; «Игра на чужом поле» и «Мужские игры» Марининой).

Необходимо особенно подчеркнуть распространенность такого слова, как “adventure” в заглавиях классического детектива (“The Adventure of Abbey Grandge”, “The Adventure of Black Peter” Конан Дойла; “The Adventure of the Western Star”, “The Adventure of the Egyptian Tomb” Кристи) и авантюрного расследования (“The Adventure of the Sinister Stranger” Кристи), традиционно опускаемое при переводах на русский язык. Это характерно для игровых жанров и невозможно для полицейского романа.

Для заглавий классического детектива и авантюрного расследования слова со значением сомнения не характерны. В заглавиях полицейского романа иногда встречаются, что отражает свойства характера сыщика в полицейском романе (“Les Scrupules de Maigret” и «Maigret hésite” Сименона).

Справочники / энциклопедии в классическом детективе фигурируют часто, функция их при этом отличается от авантюрного расследования и полицейского романа. В классическом детективе это сведения о чем-то экзотическом, чуждом нормальному миру (статья об обезьяне в «Убийстве на улице Морг» По; статья об аборигенах в «Знаке четырех» Конан Дойля) или о каком-либо клиенте. В авантюрном расследовании такие фрагменты способствуют созданию картины многообразного и разомкнутого мира. В полицейском романе это научные статьи по проблеме, связанной с преступлением и его расследованием.

* * *

Таким образом, на уровне композиционных форм речи классический детектив предстает игровым и гротескным жанром, в значительной степени драматической природы. В этом отношении он принципиально отличается как от игрового авантюрного расследования, так и от неигрового полицейского романа, романных жанров, которые соотносятся с карнавальной и риторической линиями в эволюции романа (по Бахтину[338]). А следовательно, и на уровне композиционных форм речи классический детектив подтверждает себя композиционных форм речи классический детектив подтверждает себя самостоятельным жанром криминальной литературы расследования.

[338] См.: *Бахтин М. М.* Слово в романе // Вопросы литературы и эстетики. М.: Худож. лит., 1975. С. 72–233; *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 63. *Тамарченко Н. Д.* «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина … С. 87–116.

2.9. Предварительные выводы

Подводя итоги данной главы, проведя хронологически последовательный анализ образцов жанра классического детектива, принадлежащих его признанным классикам, которые относятся к разным этапам развития криминальной литературы (в случае с каждым автором была выполнена предварительная классификация произведений по жанрам), я считаю вполне доказанным, что игровой аспект для жанра классического детектива не менее значим, чем рациональность, логика и анализ.

Результаты проведенного исследования дают основания для следующих выводов:

1. Определены характерные черты преступления, преступника и сыщика классического детектива. Герой классического детектива – это классический сыщик, *игровой*, *гротескный*, с внешностью, близкой к *маске* (атрибуты – трубка, усы, скрипка – важнее лица); без возраста; без подробно изложенной биографии; чаще мужчина; аскетического типа или, в любом случае, без личной жизни; не зависимый от быта (за исключением тех случаев, когда быт используется для усиления гротескности); занимающийся расследованиями из любви к игре. Он расследует исключительное и *странное*, *гротескное* преступление; ему противостоит исключительный преступник (но все же не равный сыщику по способностям; произведения из цикла о Холмсе, где Великому сыщику противостоят Ирэн Адлер и профессор Мориарти, классическими детективами не являются). Преступник никогда не бывает маньяком, но может выдавать себя за него или восприниматься как сумасшедший другими персонажами, кроме классического сыщика. Преступник не бывает профессионалом; может быть *коллективным*, только если это супруги или родственники. (В романе «Убийство в Восточном экспрессе» А. Кристи все 12 преступников действуют как члены семьи, к тому же это особый подтип классического детектива «преступление из мести».) Мотивом (причиной) преступления в классическом детективе, как правило, выступает корысть. Очень важной оказывается соотнесенность в

классическом детективе *странного* и *смешного*, с одной стороны, и *странного* и *страшного*, с другой.

2. Выделены важнейшие мотивы *игры, инсценировки, театра, актерства*, *подслушивания* и *подглядывания*, а также особая роль *переодеваний* и всякого рода *подмен*. Внутри данного комплекса существенным является особый подвид мотивов, соотнесенных с *охотой*: *слежка*, *подслушивание*, *подглядывание* и, особенно, *ловушки*.

В классическом детективе играют, в частности, переодеваются и устраивают ловушки и преступник, и сыщик: показательна в этом смысле «Загадка Эндхауза» Кристи, где преступница выступает в качестве мнимой жертвы, в финале произведения подбрасывает орудие убийства подруге, чтобы отомстить ей за бóльший успех у мужчин и представить ее убийцей, но в итоге сама попадает в ловушку, расставленную Пуаро. Соответственно сыщик побеждает преступника не только благодаря анализу, дедукции, но и *переигрывая* его. Игровой характер следственных действий, проводимых классическим сыщиком, в отличие от официального расследования, очевиден. Классический сыщик в ловушки не попадает. Подслушивание / подглядывание имеют отношение только к преступлению. В классическом детективе при подслушивании / подглядывании не могут использоваться лестницы, деревья и т. п. Происходит это по причине драматического, как выше сказано пространства, при котором не играют роли подчеркнутые границы, в том числе и лестницы с деревьями. Особая роль в создании игрового пространства принадлежит как игровым по определению персонажам (актерам, режиссерам и т. п.), так и разного рода играм (карты, шахматы и т. п.), комическим стихам, считалкам и проч.

3. Установлена в процессе исследования особая роль для классического детектива понятия *нормы*. Полицейские не могут достичь успеха не только из-за низкого уровня интеллекта, но и потому, что слишком связаны своими представлениями о *нормальном* и *возможном*. Если преступники – это всегда нарушители порядка, только *притворяющиеся* его частью, а представители закона всегда *нормальны* (и именно в силу своей нормальности не могут противостоять

преступнику), то сыщик классического детектива является постоянным представителем *ненормального* в упорядоченном мире. Он фигура, выступающая на стороне закона, но родственная *плуту*. Преступление выступает как временное нарушение *нормы*, а главный герой, находящийся на границе миров, и разрушает норму и восстанавливает ее.

4. Подчеркнем, что Великий сыщик никогда не бывает субъектом рассказывания. Произведения, где дается его точка зрения изнутри («Карибская тайна», «Немезида» Кристи), редки. В повествовательной модели, которая считается наиболее характерной для этого жанра, рассказчик выступает в качестве персонажа, с одной стороны, лицом, приближенным к сыщику, с другой же, по степени своей осведомленности о деле занимает одну из наиболее удаленных позиций, узнавая истину не благодаря собственным усилиям, но со слов сыщика.

Рассказчик-друг сыщика, в отличие от полиции, выступает как подвижная фигура. Вначале расследования он – носитель обычной, *нормальной* и ложной точки зрения, которая часто фиксируется версией, изложенной в газетах. По мере развития сюжета он движется к *прозрению*, проходя этот путь вместе с читателем.

5. Преступление в начале произведения нарушает норму, а в конце она полностью восстанавливается. Таким образом, классический детектив замыкается в кольцо. Норма едина для сыщика, полиции, рассказчика и, иногда, даже преступника. Все основные тайны разгадываются в финале. Картина мира может быть названа гармоничной. Жертва, за редким исключением (Магдела в «Загадке Эндхауза», школьница в «Трупе в библиотеке» Кристи), не вызывает жалости. Кумуляция-нагнетание странных и страшных событий разрешается катастрофой, с положительным исходом и полным восстановлением нормы. В этом заключается одна из причин того, что форма новеллы так характерна для классического детектива (причем и детективный роман, и столь редкая детективная повесть также обязательно включают в структуру сюжета *детективный пуант*).

6. Разграничение особенностей сыщика классического детектива и сыщиков других криминальных жанров позволяет сделать три важных вывода:

6а. Сыщик классического детектива в литературе не может быть профессиональным полицейским. В кино такой случай есть – лейтенант Коломбо. Он обладает всеми вышеперечисленными необходимыми признаками *классического* сыщика: склонностью к актерству, гротескности, плутовству, всяческим нарушениям нормы. При этом он обязательно противопоставляется остальным своим *нормальным* коллегам. Типично, что Коломбо профанирует все официальное, вплоть до церемонии похорон; у него даже собака – воплощение *неправильности*;

6б. С другой стороны, частный сыщик или ведущий расследование непрофессионал не могут считаться классическими сыщиками, если они не обладают вышеперечисленными качествами. Так, Эмили Трефусис («Загадка Ситтафорда» Агаты Кристи), мисс Силвер Патрисии Вентворт, Марлоу Чэндлера и Спейд Хэммета ими не являются;

6в. В то же время, как показано в данной главе, те произведения с признанными классическими сыщиками, в основе которых не лежит сюжет-расследование («Тайна Мари Роже» По; «Конец Огастеса Милвертона», «Последнее дело Холмса», «Шерлок Холмс при смерти» Конан Дойля и др.) не являются классическими детективами.

7. К особенностям хронотопа классического детектива относятся *быстрое*, насыщенное событиями время и замкнутое, но легко преодолеваемое данным героем пространство, имеющее явные черты драматического.

8. На уровне композиционных форм речи классический детектив предстает *игровым* и *гротескным* жанром, в значительной степени драматической природы. В этом отношении он принципиально отличается как от *игрового* авантюрного расследования, так и от *неигрового* полицейского романа, *романных* жанров, которые соотносятся с *карнавальной* и *риторической* линиями в эволюции романа (по Бахтину). А следовательно, и на уровне композиционных форм речи

классический детектив подтверждает себя самостоятельным жанром криминальной литературы расследования.

9. По структуре классический детектив является антагонистом жанра «расследование жертвы», а в отношении категорий *комического – серьезного*[339] – полицейского романа.

Таким образом, классический детектив является *рационально-игровым* жанром. Рассмотрение классического детектива в таком качестве дает возможность перспективного сопоставления и разграничения с другими криминальными жанрами, а также проведения более детального исследования его жанровых истоков. Также необходимо учитывать, что классический детектив – единственный канонический жанр криминальной литературы, и источником жанра также должен быть канонический жанр.

[339] См.: *Пропп В. Я.* Проблема комизма и смеха. М.: Искусство, 1976; *Фуксон Л. Ю.* Комическое литературное произведение: учеб. пособие. Кемерово: КемГУ, 1993; *Фуксон Л. Ю.* Смех как способ истолкования. Кемерово, 2016.

ГЛАВА 3. ГЕНЕЗИС КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА

3.1. Классическая драма как источник классического детектива

Как говорилось выше, в данном разделе необходимо сопоставить структурные признаки классического детектива с общими для драматических жанров, *родовыми* признаками.

При сопоставлении классического детектива с драмой как родом литературы будут учитываться, с одной стороны, такие важнейшие для драмы аспекты, как, «три единства», ибо Гегель пишет о *единстве драмы* в отличие от эпоса и лирического произведения; далее – катастрофа и перипетия; узнавание и разоблачение. С другой стороны, рассмотрим хронотоп и сюжет; а из речевых форм – описание и диалог и отчасти вставные тексты.

Поскольку мнение о том, что из предписанных Буало трех единств («Одно событие, вместившееся в сутки, / В едином месте пусть на сцене протечет; / Лишь в этом случае оно нас увлечет»[340]) первые два, **единство времени и единство места**, в сущности, описывают признаки хронотопа драмы, уже общепринято[341], сопоставление данных аспектов драмы и хронотопа классического детектива кажется мне вполне правомерным. Остановимся на каждом из них подробнее.

Единство времени в драме по Гегелю обусловлено как тем, что наличие нескольких временных пластов создавало бы сложности при исполнении драмы, и поэтому «если действие является простым по своему содержанию и конфликту, то лучше всего и продолжительность его борьбы просто затягивать вплоть до

---

[340] *Буало Н.* Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957. С. 78. Буало писал о трагедии, но это правило стало распространяться и на классическую комедию.

[341] См.: *Гиноян К. Р.* Многоуровневость структуры хронотопических связей в пьесе Федерико Гарсиа Лорки «Когда пройдет пять лет» // Филологические науки в России и за рубежом: материалы междунар. науч. конф. СПб., 2012. С. 17–21; *Комаров С. Г.* Поэтика «Драм времени» Дж. Б. Пристли: дис. ... канд. филол. наук. Красноярск, 2003; *Москвина Е.* Хронотоп в драме Георга Бюхнера «Смерть Дантона» // Научные труды МПГУ. М., 2006. С. 167–180; *Темирболат А. Б.* Категории хронотопа и темпорального ритма в литературе. Алма-Ата, 2009 и многие др.

развязки»[342]; так и тем, что здесь нет никаких «этапов развития» характеров, которые «обуславливают неизбежность многих разновременных ситуаций» (336). Отметим, что таких этапов нет и в классическом детективе, все герои, начиная от сыщика и преступника и заканчивая свидетелями, выступают совершенно готовыми и неизменными.

Классический детектив от многих криминальных жанров отличает *быстрое* время. В детективной новелле время расследования, как правило, укладывается в сутки; Холмс обычно прибывает на место преступления вечером, и уже утром у него готова разгадка преступления (см. «Серебряный» и др.).

В детективном романе, если и бывает в начале замедление времени («Смерть на Ниле» и «Встреча со смертью» Кристи), то с момента совершения преступления оно становится быстрым, и таковым остается вплоть до конца произведения. По-другому обстоит дело в повестях Конан Дойля о Шерлоке Холмсе, в которых быстрое и медленное время чередуются. Это связано с особенностями жанра повести; во всех этих произведениях есть параллельный сюжет, и медленное время приходится именно на него, тогда как в основном сюжете – быстрое.

Другая важная особенность классического детектива – это изображение единственного *временного пласта*. Даже если мотивы преступления таятся в прошлом («И в трещинах зеркальный круг» и «Рождество Эркюля Пуаро» Кристи), в детективной новелле и в детективном романе оно никогда не бывает предметом изображения, а рассказчик и читатель узнают обо всем из монологов персонажей. Исключением и здесь является детективная повесть, в которой прошлое может представать в развернутом рассказе персонажа («Знак четырех» Конан Дойля), а может и даваться в изложении повествователя («Этюд в багровых тонах» Конан Дойля).

Таким образом, время классического детектива очень близко к времени драмы.

---

[342] *Гегель Г. В. Ф.* Собр. соч. В 14 т. Т. 14. Лекции по эстетике. М.: Изд-во соц. эконом. лит., 1958. С. 336. Далее при ссылках страницы издания указываются в тексте, в скобках после цитаты.

Уточним, что под **единством места** в драме вовсе не подразумевается единственное, например, помещение (хотя бывает и так). Гегель писал о том, что единство места в античной драме и у Шекспира соблюдается не всегда; при этом место действия характеризуется, во-первых, как *замкнутое*.

Я не могу обойти и такую характеристику места как *условность*. Так у Шекспира стояли столбы с табличками, указывающими очередное место действия (336)[343].

При этом замкнутым пространством в драме, по моим наблюдениям, может представать не только комната, дом, но и город или страна: Фивы («Эдип-царь» Софокла); Верона («Ромео и Джульетта» Шекспира); Севилья («Сид» Корнеля) и др. Замкнутым пространством в классическом детективе может быть не только комната, поезд («Убийство в Восточном экспрессе» Кристи) или корабль («Смерть на Ниле» Кристи), дом или дом вместе с двором (в «Объявлено убийство» и «Зернышках в кармане» Кристи убийства совершены во дворе), но и деревушка Сент-Мери-Мид в целом, где никто со стороны не может быть убийцей.

Для классического детектива не характерно большое количество мест действия. При этом, как правило, основную роль играют два пространства, противопоставленных друг другу: уютное и безопасное пространство Бейкер-стрит (или жилья Дюпена и рассказчика, жилья Пуаро, дома мисс Марпл) и *опасное пространство* места преступления[344]. Оба эти пространства носят, как сказано выше, замкнутый характер; здесь происходит не чередование открытого / замкнутого пространства, а смена одного замкнутого пространства на другое, также замкнутое.

Описания мест действия в классическом детективе кратки, функциональны, максимально приближены к театральным декорациям (см. раздел 2.8), т. е. они *условны*.

---

[343] Об условности декораций и табличках также см.: *Аникст А*. Театр эпохи Шекспира. М.: Искусство, 1965.

[344] Данное противопоставление в отношении циклов о Шерлоке Холмсе очень убедительно рассмотрено Ю. Щегловым. См.: *Щеглов Ю. К.* Указ. соч.

Проводя исследование, необходимо учитывать принципиальную разницу между двумя часто смешиваемыми понятиями *драматическим действием* и *действием героя*[345]; *единство действия* – свойство именно драматического действия в целом.

Единство действия Гегель считал самым главным из трех единств драмы: «Действительно же неприкосновенным законом является единство действия» (337). Можно сказать, что это положение считалось верным теоретиками драмы как до Гегеля (еще Дидро говорил: «Я допускаю какие угодно усложнения при условии, что действие остается единым»[346]), так и после[347]. Более того, Кургинян полагала, что «все три единства являются, по существу, единствами драматического действия, ибо все они порождены его тенденцией к совмещению, сведѐнию» (249).

В отличие от цитируемых выше теоретиков драмы, М. М. Бахтин не занимался драмой специально. Она его интересовала как антипод романа; ряд выделенных им принципиальных отличий драмы от романа касается, в первую очередь, специфики диалога в каждом случае. Какое отношение имеет категория диалога к единству действия? Самое прямое; Бахтин подчеркивал соотнесенность драматического диалога и мира драмы: ««Реплики драматического диалога не разрывают изображаемого мира, не делают его многопланным; напротив, чтобы быть подлинно драматическими, они нуждаются в монолитнейшем *единстве* этого *мира*. В драме он должен быть сделан из одного куска. Всякое ослабление этой монолитности приводит к ослаблению драматизма. Герои диалогически

---

[345] См.: *Кириленко Н. Н.* Проблема *действия* в драме: переводы «Эстетики» Гегеля в контексте русской критической и литературоведческой традиций // Новый филологический вестник. 2015. № 3 (34). С. 10–19.
[346] *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М.: Худож. лит., 1980. С. 230.
[347] См.: *Владимиров С. В*. Действие в драме. СПб.: СПбГАТИ, 2007; *Журчева О. В*. Действие // *Журчева О. В.* Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века: учеб. пособие. Самара: СамГПУ, 2001; *Карягин А. А*. Драма как эстетическая проблема. М.: Наука, 1971. С. 151, 153; *Хализев В. Е.* Драма как явление искусства. М. Искусство, 1978; *Wilpert G. von.* Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart: Kröner, 1989. S. 358.

сходятся в едином кругозоре автора, режиссера, зрителя на четком фоне *односоставного мира*. Концепция драматического действия, разрешающего все чисто *монологическая*» (курсив мой – *Н. К.*)»[348].

Как мы видим, драма по Бахтину *одномирна*; мир ее *един* и *односоставен*. Такое понимание мира драмы соотносится с концепцией *в себе замкнутого действия* драмы Гегеля (329); эти концепции взаимодополнительны. Противоречивым, на первый взгляд, выглядит последнее предложение: как концепция драматического действия, при такой значимости диалогов, может быть «чисто монологической»? И как, будучи «чисто монологической», она разрешает «все диалогические противостояния»?

Ответ в том, что особенности мира драмы проявляются именно в особенностях ее языка. Она одномирна, следовательно, «по природе своей чужда подлинной полифонии; драма может быть многопланной (здесь мы видим противоречие с предыдущей цитатой, но не принципиальное – *Н. К.*), но *не может быть многомирной, она допускает только одну, а не несколько систем отсчета* (курсив мой – *Н. К.*)» (47). Такая единая система отсчета требует очень жестких внешних границ[349]. Итак, мир драмы, во всяком случае, классической, – замкнутый, монологический и однородный; у нее все, включая небо и звезды, – свое. И в этом и принципиальное и радикальное отличие *драматического театра* от *площадного*, о *безграничности* которого так подробно писал Бахтин. Здесь уместно привести его часто цитируемое высказывание: «Рампа разрушила бы карнавал (как и обратно: уничтожение рампы разрушило бы театральное зрелище)»[350]. Итак, площадной театр разрастается до Вселенной, а драматический в классическом варианте – сам замкнутая в себе Вселенная. В последнем случае есть все условия для единства действия. Этому миру соответствует «одномерное

---

[348] *Бахтин М. М.* Проблемы поэтики Достоевского. С. 22–23. Далее цитаты приводятся по данному изданию, страницы указываются в скобках.
[349] Благодарю Е. Ю. Козьмину, обратившую мое внимание на принципиальное значение *границ* для исследования драмы.
[350] *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле … С. 12.

цельное сознание», которое, по выражению С. П. Лавлинского, «характеризует классическую драму».

Соответственно, при сопоставлении классической драмы с классическим детективом, говоря о *единстве действия*, необходимо иметь в виду следующие условия:

1. Необходимость каждого эпизода и отсутствие лишних, это требования Аристотеля: «… сказание, будучи подражанием действию, должно быть <подражанием действию> единому и целому, и части событий должны быть так сложены, чтобы с перестановкой или изъятием одной из частей менялось бы и расстраивалось целое, – ибо то, присутствие или отсутствие чего незаметно, не есть часть целого»[351]. Гегель полагал, что «такие эпизодические сцены, которые, не развивая действия, только тормозят его ход, идут вразрез с характером драмы» (339). Ср. у Кургинян: «Сцены, предшествующие собственно действию <…> не только не безразличны в каждой своей малейшей детали ко всему последующему ходу событий – действию, но каждым своим звеном, каждой репликой, каждой фразой органически связаны с ним, что более или менее прямо проявляется на всем протяжении и во всех звеньях действия» (242). Данное положение отчетливо видно, когда один тот же сюжет используется разными драматургами: в тексте каждой из трех пьес – «Ипполит» Еврипида, «Федра» Сенеки и «Федра» Расина – есть эпизоды, которых нет в остальных двух. Так только в «Ипполите» Еврипида есть эпизоды с Афродитой и Артемидой; только в «Федре» Сенеки эпизод с архаичным собиранием частей растерзанного тела Ипполита; только в «Федре» Расина есть эпизоды с царевной Арикией, у Еврипида и Сенеки нет такого персонажа. Но при этом в каждой этих пьес нет эпизодов, которые можно было бы «изъять», не разрушив действие.

Единство темы, столь важное для драмы, прослеживается в классическом детективе на нескольких уровнях. Вот Пуаро осматривает место преступления, и внимание читателя ненавязчиво привлекается к каминной полке: «Он встал с колен, подошел к камину и стал что-то обдумывать, машинально поправляя

---

[351] *Аристотель*. Поэтика // *Аристотель*. Соч. в 4 т. Т. 4. М., 1983. С. 655. Пер. М. Л. Гаспарова.

безделушки и выстраивая их в прямую линию – верный признак того, что он очень взволнован»[352]. Когда Пуаро и Гастингс попадают в комнату снова, замок взломан и ясно, что пытаются скрыть какую-то улику: «Пуаро подошел к каминной полке. Внешне он был спокоен, но его руки, по привычке поправляющие жгуты в вазочке на полке, тряслись» («Таинственное происшествие в Стайлз» Кристи)[353]. Позже Пуаро вспоминает, что наводил порядок на каминной полке дважды, следовательно, тот, кто между этими действиями проник в комнату, перемещал предметы на этой полке. Так Пуаро обнаруживает в вазе важную улику.

Можно смело сказать, что в классическом детективе детали интерьера **никогда** не могут быть важны сами по себе, а только по отношению к преступлению[354]. То же относится и к одежде; если описывается наряд персонажа, то потому, что затем, например, из ожерелья пропадает алмаз («Приключение “Звезды Запада”» Кристи).

Подслушивание / подглядывание в классическом детективе, как было обосновано в предыдущей главе, в отличие от авантюрного расследования и полицейского романа имеет отношение только к преступлению. Уже в самом первом классическом детективе «Убийстве на улице Морг» матрос-владелец обезьяны видит через окно, как чудовище расправляется с мадам Л’Эспанэ и ее дочерью. А услышанные свидетелями «разговоры» якобы двух людей, француза и загадочного иностранца, в речи которого представители различных национальностей «опознали» незнакомый им язык, помогли Дюпену прийти к правильному выводу. В романе Кристи «В 16.50 от Паддингтона» миссис Макгилликадди видит в окне параллельно идущего поезда убийство, и ее подруга мисс Марпл начинает расследование. И т. д.

Здесь явное противопоставление романного подглядывания / подслушивания с его вниманием к частной жизни драматическому. В классической драме герои подслушивают только то, что имеет отношение к

---

[352] *Кристи А*. Таинственное происшествие в Стайлз. С. 73.
[353] Там же. С. 101.
[354] *Кириленко Н. Н.* Композиционные формы речи в классическом детективе.

действию, и результат этого предопределяет дальнейшее действие. В «Испанской трагедии» Томаса Кида Лоренцо и португальский принц Бальтазар с помощью слуги Педрингано подглядывают свидание Белль-Империи и Горацио. Принц сам имеет виды на Бель-Империю и с помощью Лоренцо убивает Горацио. Далее принц и Лоренцо избавляются от Педрингано как свидетеля. И сами гибнут от рук от мстителей: Иеронимо (отца Горацио) и Белль-Империи. Таким образом, гибнут все участники сцены с подглядыванием. (Ср. соответствующие сцены в «Гамлете», «Отелло».)

Даже если Гастингс читает утреннюю газету и обсуждает ее содержание с Пуаро («А о кругосветном перелете Сетона по-прежнему ничего нового»[355]), то это имеет непосредственное отношение к основной теме, хотя сначала ни сам Гастингс, ни читатель об этом не подозревают. В дальнейшем выяснится, что именно гибель Сетона и условия его завещания стали толчком к преступлению («Загадка Эндхауза» Кристи). Здесь не может быть ни одного (!) эпизода, не имеющего отношения к преступлению и расследованию.

2. Из предыдущего пункта вытекает следующий – **непрерывность действия и отсутствие параллельного сюжета**, которые сформулированы Дидро следующим образом: «Театральное действие никогда не должно останавливаться; а смешивать две интриги – значит прерывать то одну, то другую»[356]. Замечательно определено это свойство драмы у Кургинян: «действие драмы на всем своем протяжении, через все свои коллизии и все возникающие в его ходе сложные перипетии, неизменно связано с исходной ситуацией и стремится не к безграничному поступательному расширению, как в эпосе, а к стяжению и притягиванию всех линий и направлений действия (которые в эпосе могут располагаться просто рядом), как бы далеко они иногда не отстояли они друг от друга» (246). Более того, для классической драмы неприемлемы не только остановки, но и ретардация, чему способствует и отсутствие описаний.

---

[355] *Кристи А.* Загадка Эндхауза // Собр. соч. В 20 т. Т. 4. М.: Артикул, 1992.. С. 251.
[356] *Дидро Д.* Указ. соч. С. 142.

Здесь необходимо остановится на таком явлении в драматургии, как «театр в театре». В классической драме самые известные – пьеса, сочиненная и срежиссированная Иеронимо с целью мести за убитого сына в «Испанской трагедии» Кида; «Мышеловка» в «Гамлете» Шекспира, в которой Гамлет написал фрагмент текста с целью разоблачение Клавдия; пьеса о Пираме и Фисбе, разыгранная ремесленниками в «Сне в летнюю ночь» и представление марионеток в «Варфоломеевской ярмарке» Бена Джонсона. В отличие от «новой драмы» (например, «Чайка» Чехова) в классической драме это вовсе не метатекст[357], а основная ситуация в иносказательном ключе.

«Театр в театре» в классической драме, на мой взгляд, не только не является *переходом границ «театральной» и «нетеатральной» действительностей внутри сцены*, но показывает основной конфликт данной пьесы еще нагляднее. В случае «Испанской трагедии» во время представления конфликт еще и разрешается, Иеронимо и Белль-Империя прямо по ходу действия внутренней пьесы убивают убийц Горацио. А следовательно здесь не может идти речь о параллельном сюжете.

Как сказано выше, в классическом детективе все подчинено теме преступления и расследования, поэтому нет параллельного сюжета. Исключение – повести Конан Дойля; но и здесь параллельные сюжеты не являются полностью независимыми от основной темы: в «Этюде в багровых тонах» это развернутая предыстория убийства, данная от третьего лица, а не только в кратком рассказе убийцы, как обычно; в «Знаке четырех» – истории влюбленности Уотсона и происхождения богатства; в «Собаке Баскервилей» – параллельное расследование Уотсона.

Есть в классическом детективе и явление совершенно такого же порядка как «театр в театре» классической драмы. Это дедуктивное рассуждение внутри произведения о расследовании: восстановление хода мысли рассказчика Дюпеном в «Убийстве на улице Морг», у Конан Дойля история часов в «Знаке четырех»,

[357] Здесь я не соглашусь с автором серьезной и очень актуальной работы, который не различает в этом отношении тексты классической драмы и драмы XX века. См.: *Чупасов В. Б.* «Сцена на сцене»: проблемы поэтики и типологии: автореф. дис. … канд. филол. наук. Тверь, 2001.

описание хозяина и собаки по забытой палке в «Собаке Баскервилей» и т. п. Здесь вовсе не происходит выхода за рамки сюжета-расследования, а дается аллюзия на основную ситуацию.

3. Ограничение роли случая и логика. Из идеи единства действия исходит также требование Дидро, относящееся не только к трагедии, но и к комедии, ограничить роль случая и усилить логические связи между событиями[358]. (Очень близко понимание действия С. Сиротвинским: «Система тех событий, представленных в произведении, которые определяют судьбу героев и связаны хронологической последовательностью, зависимостью причинно-следственной и телеологической (развертыванием в порядке, определенном целью), переход одних событий в другие»[359].) Важнейшим является мнение Кургинян о том, каким образом проявляется единство действия: «причинно-следственная цепь, которая связывает компоненты, реализующие действие драмы, возникает как прямой результат его общей основной особенности – тенденции к стяжению, совмещению, концентрации. Ведь показ каждого момента драматического действия и как следствия и как предпосылки («причины») и есть осуществление, конкретизация специфического действия драмы» (248).

Вся **логика этого движения, развитие действия** подготавливают *катастрофу*: «*Единство действия* состоит в *подготовке катастрофы*, а его развитие в настоящем необходимо для *сопричастия к событию*, т. е. для того, чтобы реакция на это событие у героя и зрителя была одновременной, хотя и не идентичной»[360].

При этом мне кажется очевидной сходство *перипетии* с *детективным пуантом*. Кумуляция с нагромождением странного, непонятного и страшного сменяется *детективным* пуантом, связанным с *разоблачением* преступника и внезапным *прозрением* рассказчика, остальных персонажей и читателя при этом разоблачении. Акцент здесь именно на разоблачении, не на задержании (в

---

[358] *Дидро Д.* Указ. соч. С. 241.
[359] *Sierotwiński S.* Słownik terminów literackich. Wroclaw, 1966. S. 22–23. Пер. Н. Д. Тамарченко.
[360] Теория литературы. В 2 т. Т. 1. С. 311. Оформление сохранено.

отличие от полицейского романа)[361]. *Прозрение* в классическом детективе соотносится с *узнаванием* в драме; за ним следует катастрофа, в классическом детективе – комическая, в «расследовании жертвы» – страшная[362], после чего происходит возврат к норме.

Как указывал Н. Д. Тамарченко, «такого рода “перипетийный” сюжет [в драме] неотождествим ни с кумулятивным, ни с циклическим типами сюжетного построения»[363]. Важным отличием классического детектива от драмы в данном случае является именно выраженное сочетание двух сюжетных схем: кумулятивной (от совершения преступления и до разоблачения) и циклической (вначале – *норма*, в конце – возврат к ней).

В классическом детективе роль случая ничтожна, успешное расследование – результат гениальности сыщика. Еще отцы-основатели Детективного клуба требовали, чтобы случай тут ничего не решал[364]. «Смерть лорда Эджвера» – единственный известный мне классический детектив, где сам сыщик считает по-другому: «Он (Пуаро – *Н. К.*) всегда клянется, что случайная реплика незнакомца на улице направила его на правильный путь»[365]. В то же время Гастингс утверждает: «Как бы то ни было, это его гениальность раскрыла правду дела»[366].

4. Единством действия обусловлена и **невозможность** в классической драме **изображать одновременно происходящее с разными персонажами в разных местах**: «в трагедии невозможно подражать многим частям <действия>, совершающимся одновременно, а можно только той части, которую <представляет> сцена и <ведут> актеры»[367]. В классическом детективе мне известен только один подобный случай: «В ту минуту, когда Рекс Фортескью пил свою последнюю чашку чаю, Ланс Фортескью и его жена сидели под каштанами

---

[361] См.: *Кириленко Н. Н.*, *Федунина О. В.* Указ. соч.
[362] См. статьи О. Федуниной: «Следователь-жертва» в криминальной литературе …; Кругозор героев и жанр в криминальной литературе …
[363] Теория литературных жанров. С. 304.
[364] *Knox R*. Op. cit.; *Sayers D. L*. Op. cit.
[365] *Christie A*. Lord Edgware Dies [Electronic resource]. URL: http://bit.ly/2fFtyEl (дата обращения 8.04.2015). Пер. мой.
[366] Ibid.
[367] *Аристотель*. Указ. соч. С. 674.

на Елисейских полях и наблюдали за фланирующей публикой»[368]. Автор подчеркивает, что у Ланса Фортескью не было физической возможности подложить токсин в пищу отца.

5. Добавим еще одно важное условие – **сразу очерченный круг действующих лиц.** Как в классической драме совершенно невозможно, чтобы в последнем акте безымянный стражник вышел вперед и начал действовать наряду с главным героем, так и в классическом детективе невозможно, чтобы преступником в конце оказался не кто-то из уже знакомых читателю действующих лиц, а лицо, ранее не участвующее или выполняющее функцию «Кушать подано». Отметим, что список действующих лиц фигурирует в двух классических детективах А. Кристи «И в трещинах зеркальный круг» и «Трагедия в трех актах»[369]. Недаром Белинский писал, что «в драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития»[370].

6. Другая сторона данного условия – такое проявление **стремления классической драмы к компактности, как ограничение числа действующих лиц**. В «Макбете» дважды говорится, что у Макдуфа было несколько детей, которых убили подручные Макбета: «Всех малышей моих? Не так ли? Всех! / О адский коршун! Всех моих цыпляток / С наседкой вместе – всех одним налетом!»[371]. Но изображается **только один** сын, и то, как его вместе с матерью закалывают убийцы. Убить одного для классической драмы означает убить всех. Ведь в классической драме один человек – уже хор, что совершенно невозможно в эпике.

Классический детектив также тяготеет к компактности такого рода. Число изображенных рассказчиком или повествователем персонажей помимо сыщика (и самого рассказчика) в детективной новелле обычно не превышает четырех. В «Убийстве в Эбби-Грейндж» Конан Дойля те слуги, которые не имеют отношения

---

[368] *Кристи А*. Зернышки в кармане. С. 194.
[369] Кроме того, такой список встречается в романах «Слишком много констеблей» Н. Марш и «Марш Турецкого» Ф. Незнанского, классическими детективами не являющимися.
[370] *Белинский В. Г*. Полн. собр. соч. В 13 т. Т. 5. М.: Изд-во АН СССР, 1955. С. 53.
[371] *Шекспир У*. Макбет / пер. Ю. Корнеева // Полн. собр. соч. В 8 т. Т. 7. М., 1960. С. 83.

к делу, вообще не изображаются. Мы видим только горничную, которая лжет в интересах хозяйки.

7. Единство действия в драме обеспечивается также **спецификой диалогов**. В ней отсутствует прямое авторское слово, которое, по Бахтину, не имеет в драме «никакого композиционного эквивалента»; «драма почти всегда строится из изображенных объектных слов» (251); авторский голос в драме «по-видимому, не реализуется в слове»[372]. Другой аспект этой же мысли в «Слове в романе»: «Нет объемлющего языка, диалогически повернутого к отдельным языкам, нет второго объемлющего несюжетного (не драматического) диалога»[373].

Следовательно, диалоги в драме должны обеспечивать функцию сохранения *одномирности* и поддерживать строгие границы: «Монологический контекст при этом не размыкается и не ослабляется» (252). Таким образом они и участвуют в поддержании единства действия.

Принципиальное отличие классического детектива от классической драмы – наличие повествования. Но роль диалогов и в классическом детективе огромна. Единство действия поддерживается, с одной стороны, поскольку тема диалогов всегда имеет отношения к преступлению и расследованию. (Более того, в обрамляющем диалоги повествовании также сохраняется эта тема.) С другой стороны, как классической драме, так и классическому детективу абсолютно чуждо романное *разноречие* и *разноязычие*; все персонажи говорят одним языком. При этом язык един и для диалогов и для повествования классического детектива.

8. Единство действия поддерживается и такой важнейшей композиционной формой речи как **вставные тексты**. В классической драме содержание вставных текстов (обычно это письма) всегда соотносится с действием. Леди Макбет читает письмо от мужа, в котором он рассказывает о своей встрече с ведьмами и об их пророчестве. Поэтому она принимает решение убить короля Дункана еще до их с Макбетом приезда. Здесь не может приводиться текст письма или записки, в

---

[372] *Бахтин М. М.* Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. С. 289.
[373] *Бахтин М. М.* Слово в романе. С. 79.

котором, например, говорилось бы только о том, что Макбет любит жену и по ней соскучился.

В разделе 2.8. говорилось, что в классическом детективе вставные тексты обязательно имеет отношение к преступлению и его расследованию. И вообще нужно заметить, что все композиционные формы речи в классическом детективе работают на сохранение единства действия.

9. Наконец, самое главное: **для соблюдения единства действия в драме требуется готовый и неизменный герой** (см. выше высказывание Н. Д. Тамарченко о классической драме). Именно таков герой классической драмы; это то, что относится и к герою трагедии, и к герою комедии. Его рефлексия ограничена. В «новой драме» герой изменяется; он, по выражению С. П. Лавлинского, «учится рефлексии», «у него сознание тинейджеровского типа».

Как уже было показано во второй главе и в предыдущих работах, герой классического детектива также готовый и неизменный.

Таким образом, мы сопоставили классический детектив с драмой как родом и выявили сходство между единствами времени и места в драме и хронотопом классического детектива; признаки единства действия в классическом детективе; соотнесенность перипетии и детективного пуанта и разрешение после катастрофы (комической).

В свете вышеизложенного возникает важнейший вопрос: если в классическом детективе так много драматического, почему же он существует, как говорилось выше, только в эпической форме (в первую очередь это новелла и роман), но не драматической? (Знаменитая «Мышеловка» Кристи классическим детективом не является.)

Ответ может быть только один – принципиальное значение события рассказывания. В чем оно проявляется? Это точка зрения рассказчика или повествователя и их кругозор; благодаря им читатель, узнает обо всем постепенно. Таким способом снимается противоречие между всемогуществом Великого сыщика и нарастанием напряжения вплоть до детективного пуанта.

Таким образом, мне представляется доказанным не только сильнейшее влияние на классический детектив драмы как рода на уровнях хронотопа, сюжета и диалогов и вставных текстов, но и то, что она является основным для него источником.

3.2. Классическая комедия как источник классического детектива

Теперь сопоставим классический детектив с классической трагедией и комедией там, где они выступают антагонистами: диалог и тип героя. Также должно быть проведено сопоставление и в отношении функций тех понятий, которые были определены мною как важнейшие в ходе работы над инвариантом классического детектива: это понятия *рациональности*, *игры* и *нормы*[374].

Материалом для моего исследования будут тексты трагедий и комедий, соответствующие изложенному выше пониманию классической драмы.

Один из основных парадоксов драмы – при общепризнанной ведущей роли действия[375] она, по выражению Эрика Бентли, «изображает людей, которые говорят»[376]. Общее свойство драматического диалога названо С. Балухатым: «Драматический диалог, в общем, не может быть оторван от целого драматического поля пьесы: в каждом отдельном месте он несет свою силовую функцию в общей драматической равнодействующей пьесы»[377].

Прежде чем сопоставлять данный вид речевых форм классической трагедии и комедии, с одной стороны, и классического детектива – с другой, необходимо подчеркнуть, что диалог, как показывает сравнительный анализ, в классической трагедии и комедии имеет свою специфику[378].

Важнейшее наблюдение сделано В. И. Тюпой по поводу диалога в трагедии в целом: «Диалог в трагедии остается внешне-композиционной формой; стилистика этого жанра, сосредоточенного на проблеме отъединенности “одного” от “всех”, принципиально монологична. Прозаическое слово, чреватое стилевым разноречием, чуждо трагедии»[379]. Последнее наблюдение явно перекликается с

---

[374] См.: *Кириленко Н. Н.* Детектив: логика и игра; *Кириленко Н. Н.* «Авантюрное расследование» или классический детектив.
[375] См.: *Фейхтвангер Л.* Переживание и драма // *Фейхтвангер Л.* Собр. соч. В 12 т. Т. 12. М.: Худож. лит., 1968. С. 575–584.
[376] *Бентли Э.* Жизнь драмы. М.: Айрис–Пресс, 2004. С. 91.
[377] *Балухатый С. Д.* Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: Academia, 1927. С. 17.
[378] Подробнее см.: *Кириленко Н. Н.* Диалог в классической трагедии и комедии (специфика жанра) // Новый филологический вестник. 2014. № 4 (31). С. 34–48.
[379] Теория литературных жанров. С. 315.

приведенным выше положением Бахтина о монологическом и односоставном мире драмы.

Классической трагедии присущи не диалоги, а такая промежуточная форма по Л. П. Якубинскому, как «обмен монологами»[380]. Уже на самой ранней стадии трагедии, например, в «Агамемноне» Эсхила и «Эдипе царе» Софокла идет обмен как репликами персонажей, так и фрагментами текста, которые, из-за их длительности, в сущности, уже нельзя назвать репликами; скорее это мини-монологи. При этом «взаимное прерывание», которое, как писал Якубинский, характерно при обмене репликами в диалоге[381], практически не встречается. Несмотря на нарастание напряжения, тот же хор не перебивает Клитемнестру, изливающую свою обиду на Агамемнона, настаивающую на праведности своей мести и т. д., а вставляет свои реплики, когда Клитемнестра заканчивает смысловой сегмент. И это невзирая на то, что она появляется из дворца, где в открытые двери видны тела Агамемнона и Кассандры, вся в крови! Все участники этого кульминационного диалога (хор, Клитемнестра, присоединившийся позднее Эгисф) ждут своей очереди, чтобы высказаться. В «Эдипе царе» и «Антигоне» Софокла, «Ипполите» Еврипида, «Сиде» Корнеля, «Федре» и «Андромахе» Расина даже в самых напряженных сценах нет *перебивания*, типичного для комедии.

Для комедии, наоборот, характерно перебивание, комментарии по ходу чужой речи, более того, *передразнивание* как чужих монологов, так и реплик противника в диалоге. Вот пример из комедии Бена Джонсона «Алхимик», в которой мошенник Сатл (в переводе Б. Пастернака – Саттль) выманивает деньги у богача Маммона, а друг последнего Серли пытается этому воспрепятствовать:

---

[380] *Якубинский Л. П.* О диалогической речи // *Якубинский Л. П.* Избранные работы. Язык и его функционирование. М.: Наука, 1986. С. 25–26. Здесь я не разделяю точку зрения Н. Д. Тамарченко, который полагал, что «обмен монологами» присущ классической драме в целом.

[381] Там же. С. 36–37.

Саттль

…

– Доставьте вечерком все ваши вещи

Из олова и меди. Таганы –

Маммон

– Чугунные? –

Саттль

Так что же. – Захватите.

Займемся превращеньем их.

Серли

Могу

Себе представить.

Маммон

Захватить и вертел?

Саттль

Да. И решетки.

Серли

Скобки и крюки

Для вешанья горшков и сковородок, –

– Не так ли?

Саттль

Да.

Серли

Чтоб быть вполне ослом![382]

Здесь реакция не только на смысл высказывания, но и на его форму; именно это и дает возможность передразнивания.

Общая черта трагедий, относящихся к классической драме, – реакция персонажей только на содержание слов предыдущего оратора, но не на то, в какие слова они обличены. То есть если в романе по Бахтину «диалогическое сопоставление я з ы к о в (а не смыслов в пределах языка) очерчивает границы

[382] *Джонсон Б.* Алхимик // *Джонсон Б.* Драматические произведения. М., Л.: Academia, 1931. С. 371. Оформление сохранено.

языков, создает ощущение этих границ»[383], то трагедия здесь выступает явным антиподом: *персонажи обмениваются смыслами в пределах одного языка*. Поэтому в трагедии не распространены диалоги с подшучиванием и комическое комментирование чужой речи.

Диалоги с подслушиванием и комментированием есть уже на ранних стадиях в «Щите» Менандра, «Псевдоле» Плавта и «Формионе» Теренция. Сходным образом построены сцены передразнивания дона Херонимо доном Мендосой в «Дуэнье» Шеридана; подглядывания-подслушивания сэром Тоби и слугами чтения Мальволио записки и его монолога, сопровождаемой издевательскими комментариями в «Двенадцатой ночи» Шекспира (у Шекспира такого рода диалоги есть в каждой комедии) и т. п.

Это роднит комедию и классический детектив в аспекте диалогов. Как было показано во второй главе, диалоги между Дюпеном и рассказчиком, Шерлоком Холмсом и Уотсоном, Гастингсом и Пуаро, Шеппардом и Пуаро, а также любого классического сыщика и полиции – неотъемлемая часть жанра. Характерно, что внутренняя точка зрения, мысли Великого сыщика (Пуаро в «Береге удачи», во многих произведениях о мисс Марпл, особенно в «Карибской тайне» и «Немезиде») приводятся только тогда, когда у него нет постоянного спутника и он вынужден вести **диалог** с самим собой.

При этом для классического детектива важен не только диалог с явным подшучиванием – «Пуаро, – сказал я. – Я только что думал… – Очаровательное занятие, мой друг. Не гнушайтесь им и впредь»[384].

Не менее важен для комедии вариант диалога, когда *чужое* слово повторяется с *комическим непониманием*, перевирается, выворачивается, в результате чего смысл меняется на противоположный. Характерна в этом смысле сцена в тюрьме из комедии Шекспира «Много шума из ничего»[385]. Кизил и Булава

---

[383] *Бахтин М. М.* Слово в романе. С. 176. Оформление сохранено – *Н. К.*
[384] *Кристи А.* Загадка Эндхауза. С. 261.
[385] Н. Д. Тамарченко именно «Много шума из ничего» (наряду со «Скупым» Мольера) разбирает как образец классической комедии. См.: Теория литературных жанров. С. 321–329.

употребляют перевранные ученые слова («Вся *диссамблея* в сборе?»[386]) или существующие, но в обратном значении:

«Как! Никакого *подозрения* к моему чину! Никакого *подозрения* к моему возрасту! Ах, будь здесь протоколист, чтобы записать, что я осел! – Ты, негодяй, хоть и полон *почтения,* а свидетели на тебя найдутся. Я парень не дурак, да подымай выше – принцев слуга, да подымай выше – отец семейства, да подымай выше – не хуже кого другого во всей Мессине. И законы я знаю – вот как! И денег у меня довольно – вот как! И *дефектов* у меня сколько хочешь – вот как! Да у меня два мундира, да и все у меня в порядке – вот как! – Ведите его! Экая досада: не успели записать, что я осел!»[387].

На вопрос протоколиста: «Где тут злоумышленники?» Кизил отвечает: «Так что я и мой приятель». Затем, допрашивая Борачио и Конрада, он надиктовывает их ответы для протокола с комическим переворачиванием, чем вызывает недовольство олицетворяющего *серьезный* подход протоколиста: «Господин пристав, вы неправильно ведете допрос».

Такие диалоги с непониманием в трагедии принципиально отличаются. В «Агамемноне» Эсхила Клитемнестра настаивает, чтобы вернувшийся Агамемнон ступил на пурпур и по нему прошел во дворец. Она знает, что этот его проход символизирует будущее его убийство. Сам Агамемнон долго недоумевает и отказывается; наконец, он проходит, но сняв обувь, чтобы не гневить богов.

В «Ипполите» Еврипида Тесей по возвращения Ипполита, произносит обличающие речи, а Ипполит именно в силу своей невиновности не сразу понимает, что отец обвиняет его в гибели Федры:

Тесей

О, суета! О, жалкий род слепцов!
Нет хитростей, каких бы допытаться
Ты не сумел, упорный человек.
Десятками ты их считаешь тысяч.

---

[386] *Шекспир У*. Много шума из ничего / пер. Т. Щепкиной-Куперник // Шекспир У. Полн. собр. соч. В 8 т. Т. 4. М., 1959. С. 575.
[387] Там же. С. 579.

Недостижимым для тебя одно лишь
Умение осталось: научить
Безумца здраво действовать и мыслить.
Ипполит
Такой учитель стал бы знаменит,
Свой ум в чужие головы влагая.
Но к месту ль тонкость рассуждений ныне?
Несчастие, боюсь, мутит твой разум.
Тесей
О, если бы хотя малейший знак
Имели мы, но верный, чтобы друга
От недруга и лживые слова
От истинных мы сразу отличали...
<…> Ведь тогда
Разоблачить всегда бы ложь могли мы,
Игралищем людей не становясь.
Ипполит
Иль кто-нибудь из близких пред тобой
Оклеветал меня? Иль и невинность
От низости не ограждает нас?..
Я с толку сбит. И странные намеки
Твои, отец, измучили меня[388].

Непонимающий в трагедии – не дурак, как в комедии, а жертва; такого рода непонимание в трагедии не вызывает комический эффект, а заканчивается гибелью *непонимающего*.

В классическом детективе совершенно особое значение приобретают диалоги с выражением *непонимания* между сыщиком и остальными персонажами:

«И поэтому Глэдис находят задушенной с прищепкой на носу, – пробормотала про себя мисс Марпл.

– Да, это было омерзительно. Настоящее издевательство. Гадкая и ненужная бравада.

[388] *Еврипид*. Ипполит // *Еврипид*. Трагедии. В 2 т. Т. 1. М.: Худож. лит, 1969. С. 263–264.

Мисс Марпл покачала головой.

– Почему же не нужная? Все по схеме.

Инспектор Нил с любопытством посмотрел на нее.

– Не совсем вас понимаю, мисс Марпл. О какой схеме вы говорите?

Лицо мисс Марпл вдруг вспыхнуло от волнения.

– Ведь это похоже.., тут же явная связь, понимаете.., ведь от фактов никуда не убежишь.

– Боюсь, я плохо вас понимаю»[389].

Такого рода *непонимание* в классическом детективе близко именно комедии, а не трагедии даже в данном примере, несмотря на гибель Глэдис.

Говоря о сходстве диалога в комедии и классическом детективе, необходимо подчеркнуть и различия между ними. С. Балухатый выделяет две отличительные черты диалога в драме: это форма *самовысказываний*, а драматическое слово всегда – автохарактеристика[390].

Наличие повествования обуславливает отличие классического детектива от драмы; форма косвенной речи для классического детектива также важна. Наряду с диалогами с подшучиванием есть и комическое *скрытое* (для других персонажей) *комментирование* рассказчиком того, что происходит, известное только читателю, что совершенно не характерно для драмы. *Непонимание* передается не только в диалогах, но и в повествовании, и оно значимо в обоих случаях.

Таким образом, в классическом детективе между монологами и диалогами, с одной стороны, и повествованием – с другой происходит *взаимодействие* и *взаимоосвещение*, чего драма, конечно, лишена. Значимо для классического детектива и общее отличие драмы от эпики – разное изображение действия: «В повествовании так или иначе имеются две пространственно-временные ситуации: во-первых, время и место повествования, во-вторых, само действие»[391].

---

[389] *Кристи А*. Зернышки в кармане. С. 245–246.
[390] *Балухатый С. Д*. Указ. соч. С. 8, С. 17.
[391] *Хализев В. Е.* Указ. соч. С. 39.

Ранее мной была сформулирована жанровая концепция классического детектива, согласно которой для него важны не только логика и анализ, но и игровой аспект; преступление и расследование являются составляющими единого игрового действа, следовательно, это жанр *рационально-игровой*.

Если мы посмотрим на трагедию и комедию в русле заявленного нами подхода, то увидим следующее. Трагедия как жанр тяготеет к иррациональности: «…трагический герой невольно становится объектом приложения невидимых, но могущественных сил»[392]. Успешная игра – удел злодеев. Остальные герои или являются жертвами чужой игры, лжи и обмана как редуцированных ее форм (Агамемнон у Эсхила; Отелло и Дездемона; Ипполит у Еврипида и Расина), или их попытки достигнуть своих целей с помощью игры (лжи, обмана) заканчиваются (автор просит прощения за тавтологию) трагически. Так, в «Ромео и Джульетте» мнимая, «разыгранная» смерть Джульетты «оборачивается настоящей, а “благой обман” – против его участников, делая их беззащитными перед враждебной судьбой (проявляющейся в прихотливой игре случая)»[393]. Федру Расина не может спасти от гибели ни игра в «злую мачеху», ни ложь Эноны.

Между тем, комедия явно рациональный жанр (рациональность здесь противопоставляется мною иррациональности, а не игре). А игра героев, со всеми ее характерными признаками – обманом, переодеваниями, всякого рода *подменами* – не только не осуждается, но составляет самую суть и движущую силу сюжета комедии. Комедия – произведение о том, *кто кого переиграл*.

Одна и та же интрига в трагедии и комедии Шекспира завершается противоположным образом: Джульетта притворяется мертвой, и она гибнет; Геро объявляют мертвой, и это ее спасает. Отметим, что и в трагедии, и в комедии в данной интриге участвует монах.

Норма – важнейшее понятие для всей криминальной литературы и для классического детектива как ее жанра. Преступление в начале произведения

---

[392] *Ищук-Фадеева Н. И.* Комедия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. С. 99.
[393] *Тамарченко Н. Д.* Классическая драма // Теория литературных жанров. С. 328.

выступает как временное нарушение нормы. В конце произведения благодаря сыщику, в результате расследования, разоблачения и, как правило, наказания преступника норма восстанавливается.

Для драмы в целом и для комедии в частности понятие нормы чрезвычайно значимо. В глобальном исследовании «Драма» М. С. Кургинян писала, что «для комедии вообще характерно непосредственное возвращение к исходной ситуации, не разрушаемой, а варьируемой в ходе комедийного действия и так или иначе вновь предстающей в развязке» (318); «Сам исконный закон комедии – предельное приближение к исходной ситуации в конце действия» (320).

Недаром, соглашаясь с концепцией драмы М. С. Кургинян, Н. Д. Тамарченко несколько раз использует понятие нормы, в частности: «Комедии как жанру свойственна категория ***веселого*** (т. е. по сути дела, *благодетельного*) ***обмана***. Такой обман, конечно, отклонение от нормы, но временное и являющиеся необходимым условием сохранения и утверждения этой нормы»[394].

С другой стороны, говоря о трагедии (конкретно о «Ромео и Джульетте»), исследователь писал о **столкновении двух норм:** «Но в этом случае перед нами не временное отклонение от некоей единой нормы или не столкновение правды с обманом, а противоборство двух правд или двух законов <…> В мире, в котором действуют герои, и в них самих существует раскол: равно весомы и актуальны две взаимоисключающие правды (речь идет не столько о юридических, сколько о нравственных нормах)»[395].

Ср. у М. С. Кургинян о начале «Гамлета»: «Таким образом, начало коллизии, исток действия опять-таки восходит к столкновению двух миросозерцаний, к появлению новой, не укладывающейся в обычные нормы точки зрения нового человека. То же самое происходит и в “Отелло”» (271).

В трагедии миропорядок восстанавливается ценой гибели (реже только страданий) героя. Таким образом, абсолютный возврат к норме невозможен.

---

[394] Теория литературы. С. 411. Оформление сохранено.
[395] Там же.

Но, как говорилось выше, он не только возможен, но обязателен в комедии; по мнению Пави, фабула комедии проходит через фазы равновесия, нарушения равновесия, обретения равновесия[396]; здесь явное пересечение с точкой зрения М. С. Кургинян. В классическом детективе восстановление нормы отражает циклическую схему сюжета, обрамляющую, как говорилось выше, кумулятивную.

Прежде чем сопоставлять классический детектив с трагедией и комедией по такому аспекту, как **тип героя**, необходимо оговорить, какого героя мы, так сказать, «ищем».

Во второй главе данного исследования было показано, что сыщик классического детектива является постоянным представителем *ненормального* в упорядоченном мире. Это фигура, выступающая на стороне закона, но родственная *плуту*. Преступление, как говорилось выше, выступает как временное нарушение нормы, а главный герой, находящийся на границе миров, и разрушает норму и восстанавливает ее.

С другой стороны, классический сыщик, особенно это выражено до разоблачения преступника, является объектом насмешек. Как мы видели выше, постоянный комментарий к действиям мисс Марпл – «старушка не в себе»; но наиболее выражено это в случае Пуаро: чего стоит только кочующее из книги в книгу предположение, что он парикмахер. Вот типичный диалог из корпуса *Пуаро*, в котором очевидны мотивы *увенчания-развенчания*: «С виду не изменился, только волосы малость поредели на макушке, зато вот метелки вымахали почище прежнего.

– Э? – удивился Пуаро. – О чем это он?

– Восхищается вашими усами, – успокоительно ответил я.

– О да, они великолепны. – Пуаро самодовольно расправил усы.

Джепп оглушительно захохотал»[397].

---

[396] *Пави П*. Словарь театра. М.: Прогресс, 1991. С. 146–147.
[397] *Кристи А*. Загадка Эндхауза. С. 375.

Герой трагедии – жертва, со всеми вытекающими последствиями. Такой герой не имеет ничего общего не только с частным случаем – всемогущим Великим сыщиком классического детектива, но и шире – с любым героем-посредником. И расследование преступления героем трагедии, в том числе и Эдипом, тут не может быть основной чертой, определяющей жанр.

В отличие от трагедии в комедии два основных типа героя. Первый – *сам себе авантюрист*, я не буду останавливаться на нем, поскольку он и не является посредником, и не нуждается в нем (герои комедий Шекспира и Бена Джонсона, Лопе де Вега и Тирсо де Молины).

Интересующий нас тип героя – всемогущий посредник, являющийся главным героем, помогающий другим персонажам, главным образом, влюбленным, и обладающий признаками плута, представлен в комедии уже на ранних стадиях – это движущие интригу раб Дав из комедии Менандра «Щит», раб Псевдол у Плавта и парасит Формион у Теренция. О Формионе в прологе говорится: «В ней Формиону-параситу первую / Даем мы роль; с соизволенья вашего / Ему вести мы предоставим действие»[398] (в одной из сцен, впрочем, его двойником выступает раб Гета). В первой же сцене Формиона называют пройдохой; Псевдола на протяжении всей комедии и того хуже, а в конце он предстает пьяным и в венке. Мотивы увенчания-развенчания характерны для комедии с таким типом героя.

Далее, через комедию дель арте, это герои комедий Мольера – Сганарель («Летающий лекарь»), Скапен «Проделки Скапена» и Маскариль («Шалый или все невпопад», отметим, что это явная переделка «Псевдола» Плавта); Фигаро из «Севильского цирюльника» Бомарше (в «Женитьбе Фигаро» у него принципиально другая функция), а также Маргарита из «Дуэньи» Шеридана, хоть она и устраивает заодно с судьбой влюбленных свою собственную. Но важно при этом отсутствие любовного начала; ее старый возраст и внешний практически бесполый вид (борода). Сюда же я отношу Ридольфо, содержателя кофейной, из «Кофейной» Гольдони, несмотря на сильную ослабленность игрового начала.

---

[398] *Теренций*. Формион. М.: Искусство, 1988. С. 248.

Функция всех перечисленных персонажей принципиально отличается от Труффальдино («Слуга двух господ») Гольдони, который преследует сугубо свои интересы, и влюбленные оказываются вместе не благодаря, а вопреки его усилиям. В заглавиях комедий с героем-посредником, как видно из приведенных примеров, обычно отражена ведущая роль данного героя.

Комедий, в которых персонаж такого типа не является главным героем, но играет решающую роль в благополучной развязке, и вовсе не счесть: например, отец Франциск в «Много шума из ничего» Шекспира; ему и принадлежит идея с мнимой смертью Геро, которая здесь удачна, то есть и он *плутует*.

Важно подчеркнуть, что хотя функция героя такого типа и чрезвычайно близка к функции deus ex machina, но принципиальным отличием здесь является его амбивалентность.

Таким образом, я полагаю, что одним из основных истоков классического детектива можно считать комедию, но никак не трагедию. И распространенное мнение о «Царе-Эдипе» ошибочно, ибо расследование является необходимым, но не исчерпывающим признаком классического детектива. С другой стороны, на мой взгляд, действительно можно говорить о «Царе-Эдипе» как об источнике другого криминального жанра – «расследования жертвы», но это требует отдельного рассмотрения.

Таким образом, я считаю доказанным, что для таких элементов поэтики, как диалоги, тип героя, как и для функциональной значимости *игры* и *нормы* основным источником классического детектива является классическая комедия.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Подведем итоги работы в целом.

Проведя сопоставительное исследование с целью описания **инварианта** жанра классического детектива установлены **основные аспекты** данного жанра.

Герой классического детектива – классический Великий сыщик, *игровой*, гротескный, с внешностью, близкой к маске; занимающийся расследованиями из любви к игре. Представитель *ненормального* в *нормальном* мире, который и нарушает *норму* и восстанавливает ее. Ему противостоит исключительный преступник (но все же не равный сыщику по способностям). Преступник не бывает ни маньяком, ни профессионалом. Преступление в классическом детективе всегда исключительное и *странное*, гротескное; мотивом (причиной) преступления, как правило, выступает корысть.

Расследование ведется *рационально*, классическому сыщику никогда не помогают сверхъестественные силы, и сам он не является представителем этих сил. Оно осуществляется с помощью, с одной стороны – дедуктивных, логических рассуждений, а с другой стороны – *игры*.

Такому герою, не знающему препятствий в расследовании, соответствует и **хронотоп**: *быстрое*, насыщенное событиями, время и *замкнутое*, но легко преодолеваемое данным героем пространство. При этом одно замкнутое пространство сменяется на другое, также замкнутое; даже в тех случаях, когда герой передвигается, кэб, поезд, машина, корабль предстают замкнутым пространством. Это принципиально отличает хронотоп классического детектив, с его признаками драмы от *романного* хронотопа авантюрного расследования и полицейского романа, в которых быстрое и медленное время и замкнутое и разомкнутое пространство чередуются.

Для классического детектива основными являются **мотивы**, связанные с игрой: инсценировки, театра, актерства, подслушивания и подглядывания, здесь особая роль переодеваний и всякого рода *подмен*. Внутри данного комплекса

существен особый подвид мотивов, соотнесенных с *охотой*: слежка, подслушивание, подглядывание и особенно – ловушки.

В классическом детективе играют, в частности, переодеваются и устраивают ловушки и преступник, и сыщик. Игровой характер следственных действий, проводимых классическим сыщиком, в отличие от официального расследования, очевиден. Он никогда не соблюдает *процедуру*, и, соответственно, никогда не страдает от необходимости ее соблюдать, чем принципиально отличается от героя полицейского романа. Классический сыщик в ловушки не попадает. Особую функцию в создании игрового пространства выполняют как игровые по определению персонажи (актеры, режиссеры и т. п.), так и разного рода игры (карты, шахматы и т. п.), комические стихи, считалки и проч.

Специфика **субъектной структуры** классического детектива в том, что Великий сыщик никогда не бывает субъектом рассказывания. Рассказчик (при его наличии), с одной стороны, – самый приближенный к сыщику персонаж, с другой же, по степени своей осведомленности занимает одну из наиболее удаленных позиций, узнавая истину не благодаря собственным усилиям, но со слов сыщика. В тех случаях, когда рассказчика нет, точка зрения сыщика дается редко (это также отличает классический детектив от полицейского романа и авантюрного расследования) и не тогда, когда мысли сыщика могут прояснить фигуру преступника для читателя.

В классическом детективе преступление в начале произведения нарушает **норму**, которая в конце полностью восстанавливается. Таким образом, классический детектив замыкается в кольцо. Норма едина для сыщика, полиции, рассказчика и, иногда, даже преступника. Все основные тайны разгадываются в финале. Картина мира может быть названа гармоничной. Жертва, за редким исключением, не вызывает жалости.

В классическом детективе кумуляция-нагнетание *странных* и *страшных* событий разрешается *комической* катастрофой, с полным восстановлением нормы. В этом заключается одна из причин того, что форма новеллы так характерна для классического детектива (причем и детективный роман, и столь редкая детективная повесть также обязательно включают в структуру сюжета *детективный пуант*).

Для классического детектива характерно сочетание **кумулятивной** и **циклической сюжетных схем**. При этом параллельный сюжет не характерен, за исключением детективной повести.

Самостоятельность классического детектива как жанра доказывают и соответствующие **композиционные формы речи**:

– **диалоги**, преимущественно *игровые*;

– **ораторские выступления** сыщика и преступника и **монологи-рассказы** клиентов;

– **лекция сыщика** на экзотическую тему;

– отсутствие **профессиональной лексики**, **жаргона**, т. е. *разноречия* и разноязычия;

– **вставные тексты** (письма, записки, статьи в газетах), имеющие отношения только к преступлению;

– **условные пейзажи** и **интерьеры**, близкие к театральным декорациям;

– *гротескные как маска* **портреты** сыщика;

– особые виды **заглавий**.

Все эти формы здесь имеют отношение только к преступлению и расследованию и типичны только для данного жанра.

По структуре классический детектив является антагонистом жанра «расследование жертвы», а в отношении категорий *комического – серьезного* – полицейского романа.

Что касается **генезиса** классического детектива, то основным его источником является драма как род и в особенности жанр классической комедии.

Особенности хронотопа классического детектива испытывают влияние единства места и единства времени классической драмы.

При сопоставлении классической драмы и классического детектива выявилось наличие всех основных условий соблюдения *единства действия* в классической драме и в классическом детективе: необходимость каждого эпизода; отсутствие *лишних* эпизодов, которые можно изъять без ущерба для расследования; непрерывность действия и отсутствие параллельного сюжета; ограничение роли случая и строгие причинно-следственные связи; невозможность изображать одновременно происходящее с разными персонажами в разных местах; сразу очерченный круг действующих лиц и ограничение их числа; специфика диалогов и вставных текстов и, самое главное, – *неизменность* героя.

Наличие всех этих признаков еще раз доказывает генетическую связь между классической драмой и классическим детективом. При этом на уровнях диалогов, типа героя и по практической роли *игры* и *нормы*, основным источником является классическая комедия.

В то же время необходимо учитывать такое принципиальное отличие исследуемого жанра от драмы, как наличие повествования. Таким образом, в классическом детективе между монологами и диалогами, с одной стороны, и повествованием – с другой происходит *взаимодействие* и *взаимоосвещение*, чего драма, конечно, лишена.

Имея жесткую структуру, происходя от канонического жанра, классический детектив и сам стал каноническим жанром, своего рода *образцом*, а также основным объектом полемики, пародирования и т. п. для криминальной литературы.

Работа по исследованию самостоятельных жанров криминальной литературы может быть продолжена в следующих направлениях:

– сопоставление жанров криминальной литературы, в первую очередь, «коллективного расследования» и «новой драмы», т. е. *жанра* драмы;

– изучение истоков авантюрного расследования, в первую очередь, линии, ведущей от авантюрного романа через социально-криминальный роман к данному жанру;

– изучение истоков полицейского романа, в первую очередь, социально-криминального романа;

– изучение линии, ведущей от плутовского романа, через новеллы самообличения Э. По, ряд произведений Достоевского и «Драму на охоте» Чехова к криминальной литературе с рассказчиком-преступником;

– исследование фольклорных истоков криминальной литературы.

БИБЛИОГРАФИЯ

Источники

I.

1. Ван Дайн С. Смерть Канарейки : пер. с англ. / С. Ван Дайн. – М. : Мир книги, 2011. – 224 с. – (Классика приключенческого романа).
2. Габорио Э. Дело вдовы Леруж / Э. Габорио. Леру Г. Духи Дамы в черном / Г. Леру. Леблан М. Арсен Люпен – джентльмен-грабитель / М. Леблан ; [к сб. в целом] пер. с фр. – М. : Прогресс ; Минск : Беларусь, 1991. – 608 с.
3. Габорио Э. Дело № 113 : пер. с фр. / Э. Габорио. – М. : ОЛМА : Медиа Групп, 2010. – 384 с.
4. Габорио Э. Преступление в Орсивале / Э. Габорио ; пер. с фр. Е. Баевской и Л. Цывьяна // Преступление в Орсивале / Сост. : В. Е. Балахонов, Э. Л. Шрайбер. – Л. : Лениздат, 1990. – С. 3–322.
5. Дойл Конан А. Дьяволова нога : пер. с англ. // Дойл Конан А. Его прощальный поклон : рассказы. Архив Шерлока Холмса : рассказы / А. Конан Дойл. – М. : Литература : Престиж Бук, 2008. – С. 137–158.
6. Дойл Конан А. Конец Чарльза Огастеса Милвертона : пер. с англ. // Дойл Конан А. Возвращение Шерлока Холмса : рассказы. Собака Баскервилей : роман / А. Конан Дойл. – М. : Литература : Престиж Бук, 2008. – С. 148–164.
7. Дойл Конан А. Пестрая лента : пер. с англ. // Дойл Конан А. Этюд в багровых тонах : повесть. Приключения Шерлока Холмса : рассказы / А. Конан Дойл. – М. : Литература : Престиж Бук, 2008. – С. 270–295.
8. Дойл Конан А. Последнее дело Холмса : пер. с англ. // Дойл Конан А. Знак четырех : повесть. Долина ужаса : роман. Записки о Шерлоке Холмсе : рассказы / А. Конан Дойл. – М. : Литература : Престиж Бук, 2008. – С. 427–445.
9. Дойл Конан А. Пустой дом : пер. с англ. // Дойл Конан А. Возвращение Шерлока Холмса : рассказы. Собака Баскервилей : роман / А. Конан Дойл. – М. : Литература : Престиж Бук, 2008. – С. 7–30.

10. Дойл Конан А. Собака Баскервилей : пер. с англ. // Дойл Конан А. Записки о Шерлоке Холмсе : рассказы и повести / А. Конан Дойл. – Л. : Дет. лит., 1980. – С. 459–622.
11. Кристи А. В 16.50 от Паддингтона : пер. с англ. // Собр. соч. : в 20 т. / А. Кристи. – М. : Артикул, 1998. – Т. 15. Причуда : роман. В 16.50 от Паддингтона : роман. Испытание невиновностью : роман – С. 177–386.
12. Кристи А. Десять негритят : пер. с англ. // Сочинения : в 3 т. / А. Кристи ; сост. Г. Анджапаридзе. – М. : Худож. лит., 1992. – Т. 1. Убийство Роджера Экройда ; Убийства по алфавиту ; Десять негритят : романы. – С. 351–510.
13. Кристи А. Желтый ирис : пер. с англ. // Кристи А. Подвиги Геракла / А. Кристи. – М. : Центрполиграф, 2000. – С. 535–552. – (Весь Эркюль Пуаро).
14. Кристи А. Загадка Ситтафорда : пер. с англ. // Собр. соч. : в 20 т. / А. Кристи. – М. : Артикул, 1992. – Т. 4. Убийство в проходном дворе : роман. Загадка Эндхауза: роман. Загадка Ситтафорда : роман. Смерть лорда Эджвера : роман. – С. 59–246.
15. Кристи А. Загадка Эндхауза : пер. с англ. // Собр. соч. : в 20 т. / А. Кристи. – М. : Артикул, 1992. – Т. 4. Убийство в проходном дворе : роман. Загадка Эндхауза: роман. Загадка Ситтафорда : роман. Смерть лорда Эджвера : роман. – С. 247–422.
16. Кристи А. Занавес : пер. с англ. // Собр. соч. : в 20 т. / А. Кристи. – М. : Артикул-принт, 2003. – Т. 21. Врата судьбы : роман. Занавес : роман. Заснувшее убийство : роман. Кукла : рассказ. Отражение в зеркале : рассказ. – С. 191–358. – доп. т.
17. Кристи А. Зернышки в кармане : пер. с англ. // Собр. соч. : в 20 т. / А. Кристи. – М. : Артикул, 1998. – Т. 14. Фокус с зеркалами : роман. Зернышки в кармане : роман. В неизвестном направлении : роман. Хикори, дикори, док… : роман. – С. 159–338.
18. Кристи А. Зло под солнцем : пер. с англ. / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2010. – 320 с. – (Вся Кристи).

19. Кристи А. …И в трещинах зеркальный круг : пер. с англ. // Сочинения : 3 т. / А. Кристи; сост. и послесл. Г. Анджапаридзе. – М. : Худож. лит., 1992. – Т. 3. Труп в библиотеке. Бледный конь. …И в трещинах зеркальный круг : романы. – С. 357–555.
20. Кристи А. Каникулы в Лимстоке : пер. с англ. / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2009. – 288 с. – (Вся Кристи).
21. Кристи А. Карибская тайна : пер. с англ. / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2008. – 288 с. – (Вся Кристи).
22. Кристи А. Карты на столе : пер. с англ. / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2010. – 224 с. – (Вся Кристи).
23. Кристи А. Красный сигнал : пер. с англ. // Кристи А. Загадка миссис Дикинсон ; сост., вступ. ст. и примеч. А. П. Лаврина. – М. : Пресса, 1992. – С. 377–396.
24. Кристи Агата. Критский бык : пер. с англ. // Кристи А. Загадка миссис Дикинсон ; сост., вступ. ст. и примеч. А. П. Лаврина. – М. : Пресса, 1992. – С. 322–342.
25. Кристи А. Медовый месяц Аликс Мартин : пер. с англ. // Кристи А. Загадка миссис Дикинсон ; сост., вступ. ст. и примеч. А. П. Лаврина. – М. : Пресса, 1992. – С. 343–362.
26. Кристи А. Мертвый Арлекин : пер. с англ. // Кристи А. Таинственный мистер Кин. – М. : Эксмо, 2009. – С. 223–258. – (Вся Кристи).
27. Кристи А. Немезида : пер. с англ. / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2008. – 320 с. – (Вся Кристи).
28. Кристи А. Немой свидетель : пер. с англ. / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2010. – 320 с. – (Вся Кристи).
29. Кристи А. Объявлено убийство : пер. с англ. / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2008. – 320 с. – (Вся Кристи).
30. Кристи А. Приход мистера Кина : пер. с англ. // Кристи А. Таинственный мистер Кин. – М. : Эксмо, 2009. – С. 5 – 28. – (Вся Кристи).
31. Кристи А. Рождество Эркюля Пуаро : пер. с англ. / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2010. – 288 с. – (Вся Кристи).

32. Кристи А. Свидание со смертью : пер. с англ. / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2010. – 288 с. – (Вся Кристи).
33. Кристи А. Скрюченный домишко : пер. с англ. / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2010. – 256 с. – (Вся Кристи).
34. Кристи А. Смерть на Ниле / А. Кристи ; пер. с англ. В. Харитонова. – М.: Эксмо, 2014. – 254 с. – (Вся Кристи).
35. Кристи А. Стадо Гериона : пер. с англ. // Кристи А. Загадка миссис Дикинсон / А. Кристи ; сост., вступ. ст. и примеч. А. П. Лаврина. – М. : Пресса, 1992. – С. 363–376.
36. Кристи А. Таинственное происшествие в Стайлз : пер. с англ. // Собр. соч. : в 20 т. / А. Кристи. – М. : Артикул–принт, 2003. – Т. 1. Таинственное происшествие в Стайлз : роман. Таинственный противник : роман. Убийство на поле для гольфа : роман. – С. 35–210.
37. Кристи А. Таинственный противник : пер. с англ. / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2009. – 352 с. – (Вся Кристи).
38. Кристи А. Тайна замка Чимниз // Собр. соч. : в 20 т. / А. Кристи. – М. : Артикул, 1993. – Т. 2. Человек в коричневом костюме : роман. Тайна замка Чимниз : роман. Убийство Роджера Экройда : роман. – С. 239–478.
39. Кристи А. Тень на стекле : пер. с англ. // Кристи А. Таинственный мистер Кин / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2009. – С. 28–57. – (Вся Кристи).
40. Кристи А. Трагедия в трех актах : пер. с англ. / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2010. – 320 с. – (Вся Кристи).
41. Кристи А. Тропинка Арлекина : пер. с англ. // Кристи А. Таинственный мистер Кин / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2009. – С. 317–349. – (Вся Кристи).
42. Кристи А. Труп в библиотеке : пер. с англ. // Сочинения : 3 т. / А. Кристи ; сост. и послесл. Г. Анджапаридзе. – М. : Худож. лит., 1992. – Т. 3. Труп в библиотеке. Бледный конь. …И в трещинах зеркальный круг : романы. – С. 7–158.

43. Кристи А. Убийства по алфавиту : пер. с англ. // Сочинения : в 3 т. / А. Кристи ; сост. Г. Анджапаридзе. – М. : Худож. лит., 1992. – Т. 1. Убийство Роджера Экройда. Убийства по алфавиту. Десять негритят : романы. – С. 171–350.
44. Кристи А. Убийство в Восточном экспрессе : пер. с англ. // Собр. соч. : в 20 т. / А. Кристи. – М. : Артикул, 1997. – Т. 5. Почему же не Эванс? : роман. Убийство в Восточном экспрессе : роман. Трагедия в трех актах : роман. Разбитое зеркало : повесть. – С. 215–404.
45. Кристи А. Убийство в Месопотамии : пер. с англ. // Собр. соч. : в 20 т. / А. Кристи. – М. : Артикул, 1995. – Т. 6. Смерть в облаках : роман. Убийства по алфавиту : роман. Невероятная кража : повесть. Родосский треугольник : повесть. – С. 397–604.
46. Кристи А. Убийство Роджера Экройда : пер. с англ. // Сочинения : в 3 т. / А. Кристи ; сост. Г. Анджапаридзе. – М. : Худож. лит., 1992. – Т. 1. Убийство Роджера Экройда. Убийства по алфавиту. Десять негритят : романы. – С. 7–170.
47. Кристи А. Украденный миллион : пер. с англ. // Кристи А. Загадка миссис Дикинсон / А. Кристи ; сост., вступ. ст. и примеч. А. П. Лаврина. – М. : Пресса, 1992. – С. 295–303.
48. Кристи А. Укрощение Цербера : пер. с англ. // Кристи А. Двенадцать подвигов Геракла / А. Кристи. – СПб. : Лениздат, 1992. – С. 212–236.
49. Кристи А. Фокус с зеркалами : пер. с англ. // Собр. соч. : в 20 т. / А. Кристи. – М. : Артикул, 1998. – Т. 14 . Фокус с зеркалами : роман. Зернышки в кармане : роман. В неизвестном направлении : роман. Хикори, дикори, док… : роман. – С. 5–158.
50. Кристи А. Человек в коричневом костюме : пер. с англ. // Собр. соч. : в 20 т. / А. Кристи. – М. : Артикул, 1993. – Т. 2. Человек в коричневом костюме : роман. Тайна замка Чимниз : роман. Убийство Роджера Экройда : роман. – С. 5–238.
51. Кристи А. Человек из моря : пер. с англ. // Кристи А. Таинственный мистер Кин / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2009. – С. 132–172. – (Вся Кристи).

52. Леблан М. Арест Арсена Люпена // Леблан М. Арсен Люпен против Херлока Шолмса / М. Леблан. Фантомас / П. Сувестр, М. Аллен ; [к сб. в целом] пер. с фр. ; сост. и статьи об авт. А. Строева. – М. : Молодая гвардия, 1992. – С. 6–19.
53. Леблан М. Полая игла : пер. с фр. // Собр. соч. : в 3 т. / М. Леблан. – М. : Терра, 1996. – Т. 1. Канатная плясунья : роман. Арсен Люпен против Херлока Шолмса : роман. Полая игла : роман. Восемь ударов стенных часов : роман.– 688 с. – (Большая библиотека приключений и научной фантастики).
54. Леру Г. Тайна Желтой комнаты / Г. Леру ; пер. с фр. Н. Световидовой. – М. : Дет. лит., 1990. – 225 с. – (Библиотека приключений и научной фантастики).
55. По Э. Похищенное письмо : пер. с англ. // По Э. Рассказы / Э. По. – М. : Худож. лит., 1980. – С. 326–342.
56. По Э. Тайна Мари Роже : пер. с англ. // По Э. Рассказы / Э. По. – М. : Худож. лит., 1980. – С. 187–228.
57. Честертон Г. К. Сломанная шпага // Честертон Г. К. Рассказы / Г. К. Честертон ; пер. с англ. ; сост. Н. Трауберг ; послесл. А. Елистратовой. – М. : Правда, 1991. – С. 77–96.
58. Christie A. Lord Edgware Dies [Electronic resource] / A. Christie. – Электрон. дан. – URL: http://bonread.ru/agatha-christie-lord-edgware-dies.html, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 8.04.2015.
59. Christie A. Hickory Dickory Dock [Electronic resource] / A. Christie. – Электрон. дан. – URL: http://bookre.org/reader?file=209765, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 17.11.2013.
60. Doyle A. C. The Adventure of the Beryl Coronet [Electronic resource] / A. C. Doyle. – Электрон. дан. – URL: http://bit.ly/2eXwZSL, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 18.02.16.
61. Doyle A. C. The Adventures of Black Peter [Electronic resource] / A. C. Doyle // The return of Sherlock Holmes. – Электрон. дан. – URL: http://www.gutenberg.org/files/108/108-h/108-h.htm, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 12.11.2013.

62. Doyle A. C. The Boscombe Valley Mystery [Electronic resource] / A. C. Doyle. – Электрон. дан. – URL: http://bit.ly/2dTAA1X, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10.08.16.
63. Doyle A. C. The Reigate Puzzle [Electronic resource] / A. C. Doyle. – Электрон. дан. – URL: http://bit.ly/2eOYArO, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 18.02.16.
64. Doyle A. C. Sign of the Four [Electronic resource] / A. C. Doyle. – Электрон. дан. – URL: http://bit.ly/2eUU8pp, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 18.02.16.
65. Doyle A. C. Silver Blaze [Electronic resource] / A. C. Doyle. – Электрон. данные. – URL: http://sherlock-holm.es/stories/pdf/a4/1-sided/silv.pdf, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 12.11.2013.
66. Doyle A. C. A Study in Scarlet [Electronic resource] / A. C. Doyle. – Электрон. дан. – URL: http://bit.ly/2dOHFFU, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 10.08.16.
67. Leroux G. Le Mystère de la chamber jaune / G. Leroux ; préface de J. Cocteau. – Paris : Le livre de poche, 2011. – 284 p.
68. Poe E. A. The Murders in the Rue Morgue [Electronic resource] / E. A. Poe. – Электрон. дан. – URL: http://poestories.com/read/, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 15.02.16.

II.

69. Вольтер. Задиг, или Судьба // Вольтер. Философские повести / Вольтер ; пер. с фр. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1960. – С. 3–74.
70. Гофман Э. Т. А. Мадемуазель де Скюдери // Гофман Э. Т. А. Новеллы / Э. Т. А. Гофман ; пер. с нем. ; сост., вступ. ст. и примеч. С. Шлапоберской. – М. : Худож. лит., 1983. – С. 169–217.
71. Джонсон Б. Алхимик / Б. Джонсон ; пер. с англ. Б. Л. Пастернака // Драматические произведения : в 2 т. / Б. Джонсон ; ред., вступ. ст. и примеч.

И. А. Аксенова. – М., Л. : Academia, 1931. – Т. 1. – С. 301–564. – (Сокровища мировой литературы).

72. Еврипид. Ипполит / Еврипид ; пер. И. Ф. Анненского // Еврипид. Трагедии : в 2 т. / Еврипид. – М. : Худож. лит, 1969. – Т. 1. – С. 219–286. – (Библиотека античной литературы).

73. Гевара Л. В. де. Хромой бес / Л. В. де Гевара ; пер. с исп. и коммент. Е. Лысенко ; предисл. Л. Пинского. – М. : Худож. лит., 1964. – 230 с.

74. Кид Т. Испанская трагедия / Т. Кид ; пер. с англ. М. М. Савченко. – М. : Ладомир : Наука, 2011. – 348 с. – (Литературные памятники).

75. Лесаж А.-Р. Хромой бес / А.-Р. Лесаж ; пер. с фр. ; ред. пер. и вступ. статья Е. А. Гунста. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1956. – 231 с.

76. Менандр. Щит / Менандр ; пер. с древнегреч. А. В. Парина // Менандр. Комедии / Менандр. Герод. Мимиамбы / Герод ; [к сб. в целом] пер. с древнегреч. ; коммент. В. Ярхо, Н. Подземской. – М. : Искусство, 1984. – С. 177–204. – (Античная драматургия. Греция).

77. Мольер Ж.-Б. Плутни Скапена // Мольер Ж.-Б. Комедии / Ж.-Б. Мольер ; пер. с фр. Н. Дорузес. – М. : Правда, 1983. – С. 323–372.

78. Плавт. Псевдол // Плавт. Избранные комедии / Плавт ; пер. с лат. А. Артюшкова. – М. : Худож. лит., 1967. – С. 559–654. – (Библиотека античной литературы).

79. Сенека Л. А. Федра // Сенека Л. А. Трагедии / Л. А. Сенека ; пер. с лат. С. А. Ошерова ; изд. подгот. С. А. Ошеров и Е. Г. Рабинович. – М. : Наука, 1983. – С. 35–68. – (Литературные памятники).

80. Софокл. Эдип-царь / Софокл ; пер. С. В. Шервинского // Греческая трагедия. – М. : Гос. Изд-во худож. лит., 1950. – С. 49–108.

81. Теренций. Формион / Теренций ; пер. с лат. // Теренций. Комедии / Теренций ; коммент. В. Ярхо. – М. : Искусство, 1988. – С. 243–322. – (Античная драматургия. Рим).

82. Шекспир У. Гамлет / У. Шекспир ; пер. М. Лозинского // Полн. собр. соч. : в 8 т. / У. Шекспир ; пер. с англ. ; под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – М. : Искусство, 1960. – Т. 6. – С. 5–158.
83. Шекспир У. Двенадцатая ночь / У. Шекспир ; пер. Э. Линецкой // Полн. собр. соч. : в 8 т. / У. Шекспир ; пер. с англ. ; под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – М. : Искусство, 1959. – Т. 5. – С. 113–218.
84. Шекспир У. Макбет / У. Шекспир ; пер. Ю. Корнеева // Полн. собр. соч. : в 8 т. / У. Шекспир ; пер. с англ. ; под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. М. : Искусство, 1960. – Т. 7. – С. 3–100.
85. Шекспир У. Много шума из ничего / У. Шекспир ; пер. Т. Щепкиной-Куперник // Полн. собр. соч. : в 8 т. / У. Шекспир ; пер. с англ. ; под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – М. : Искусство, 1959. – Т. 4. – С. 493–606.
86. Шекспир У. Ромео и Джульетта / У. Шекспир ; пер. Т. Щепкиной-Куперник // Полн. собр. соч. : в 8 т. / У. Шекспир ; пер. с англ. ; под общ. ред. А. Смирнова и А. Аникста. – М. : Искусство, 1958. – Т. 3. – С. 5–131.
87. Эсхил. Агамемнон // Греческая трагедия / пер. с древнегреч. под ред. Ф. А. Петровского. – М. : Гос. изд-во худож. лит., 1950. – С. 49–108.

Научная и критическая литература

I

88. Аверинцев С. С. Г. К. Честертон, или Неожиданность здравомыслия // Писатель в газете : художественная публицистика. – М. : Прогресс, 1984. – С. 329–342.
89. Агеева М. Г. Эволюция детективного романа в американской литературе XX века : дис. ... канд. филол. наук / М. Г. Агеева. – Ижевск, 2014. – 155 с.
90. Альтшуллер Г. Шерлок Холмс и ТРИЗ [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: http://www.altshuller.ru/triz/investigations5.asp, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 11.08.16.

91. Амирян Т. Н. Они написали заговор. Конспирологический детектив от Дэна Брауна до Юлии Кристевой / Т. Н. Амирян. – М. : Фаланстер, 2013. – 352 с.
92. Амирян Т. Н. Три способа типологизации детективного жанра сегодня / Т. Н. Амирян // Вестник Пермского университета. Сер.: Российская и зарубежная филология. – 2011. – Вып. 3 (15). – С. 146–154.
93. Анджапаридзе Г. Обреченная на успех : [послесл.] // Кристи А. Сочинения. : в 3 т. / А. Кристи ; пер. с англ. ; сост. Г. Анджапаридзе. – М. : Худож. лит., 1992. – Т. 3. Убийство Роджера Экройда. Убийства по алфавиту. Десять негритят : романы. – С. 556–571.
94. Антонова З. В. Третий период творчества Уилки Коллинза : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / З. В. Антонова. – Череповец, 2003. – 24 с.
95. Анцыферова О. Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков. Проблема жанра. – Иваново : ИвГУ, 1994.
96. Астапенков А., Титов А. Агата Кристи (1890–1976) // Кристи А. Собр. соч. : в 20 т. / А. Кристи ; пер. с англ. – М. : Артикул-принт, 2003. – Т. 1. Таинственное происшествие в Стайлз : роман. Таинственный противник : роман. Убийство на поле для гольфа : роман. – 5–34.
97. Ахманов О. Ю. Жанровая стратегия детектива в творчестве Питера Акройда : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / О. Ю. Ахманов. – Казань, 2011. – 21 с.
98. Балахонов В. Е. От Лекока до Люпена // Дело вдовы Леруж / Э. Габорио. Леру Г. Духи Дамы в черном / Г. Леру. Леблан М. Арсен Люпен – джентльмен-грабитель / М. Леблан ; [к сб. в целом] пер. с фр. – М. : Прогресс ; Минск : Беларусь, 1991.– С. 3–22.
99. Банникова И. А. О стилистическом контексте детектива и методах его исследования и приложения // Вопросы романо-германского языкознания. – Вып. 10. – Саратов : Изд-во СГУ, 2002. – С. 12–17.

100. Банникова И. А. Парадокс в стилистическом контексте детектива // Вопросы романо-германского языкознания. – Вып. 11. – Саратов : Изд-во СГУ, 1995. – С. 17–23.

101. Белозерова И. В. Национальная концептосфера в детективном романе А. Кристи, Ч. П. Сноу, Д. Френсиса : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.03 / И. В. Белозерова. – Воронеж, 2006. – 21 с.

102. Бобкова Н. Г. Функции постмодернистского дискурса в детективных романах Бориса Акунина о Фандорине и Пелагии : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Н. Г. Бобкова. – Улан-Удэ, 2010. – 26 с.

103. Бритиков А. Ф. Детективная повесть в контексте приключенческих жанров // Русская советская повесть 20–30-х годов. – Л. : Наука, Ленингр. отд-ние, 1976. – С. 408–453.

104. Борисенко А. Золотой век британского детектива // Только не дворецкий. Золотой век британского детектива : антология / сост. А. Борисенко, В. Соськин. – М. : Астрель : Corpus, 2011. – С. 9–35.

105. Борхес Х. Л. Детектив // Как сделать детектив : сборник ; сост. А. Строева ; посл. Г. Анджапаридзе. – М. : Радуга, 1990. – С. 263–272.

106. Буало П., Нарсежак Т. Детективный роман // Как сделать детектив детектив : сборник ; сост. А. Строева ; посл. Г. Анджапаридзе. – М. : Радуга, 1990. – С. 192–224.

107. Бугорская Н. В. Научный «подтекст» в литературном тексте: философия науки и жанр детектива // Филология и человек. – 2013. – № 3. – С. 98–107.

108. Бянкина Т. Г. Типы картин мира в детективном произведении: видимая и невидимая картина мира // Вестник Иркутского лингвистического университета. – 2008. – № 4. – С. 147–153.

109. Вайнер А., Вайнер Г. Детектив – серьезная игра // Приключенческий фильм. Пути и поиски : сб. науч. трудов / отв. ред. А. С. Трошин. – М. : ВНИИК,1980. – С. 127–132.

110. Варлакова Е. А. Художественная деталь как средство создания образа персонажа в различных типах детективного текста // Изв. С.-Петербург. ун-та экономики и финансов. – 2010. – № 3. – С. 66–69.

111. Варлакова Е. А. Портретное описание протагониста в различных типах детективного текста // Вестник Череповецкого гос. ун-та.– 2011. – № 4 (34). – С. 49–58.

112. Варлакова Е. А. Текстологические характеристики англоязычного детектива XX века : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Е. А. Варлакова. – Санкт-Петербург, 2012. – 21 с.

113. Ватолина Т. Г. Когнитивная модель детективного дискурса : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / Т. Г. Ватолина. – Иркутск, 2011. – 209 с.

114. Вулис А. Поэтика детектива // Новый мир. – 1978. – № 1. – С. 244–258.

115. Галиуллин Р. Р. Эволюция детектива в татарской литературе : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.02 / Р. Р. Галиуллин. – Казань, 2007. – 176 с.

116. Гвоздева А. В. Лингвокультурный образ *детектив* : дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19. / А. В. Гвоздева – Челябинск, 2009. – 188 с.

117. Гвоздева А. В. Особенности реализации лингвокультурного типажа ‘детектив’ в английском языке // Вестник ЧелГУ. – 2008. – № 30. – С. 40–44.

118. Гвоздева А. В. Ценностные характеристики линговокультурного типажа на примере образов Шерлока Холмса и Эркюля Пуаро // Вестник ЧелГУ. – 2009. – № 35 (173). – С. 48–51. – (Филология. Искусствоведение. Вып. 37).

119. Генис А. Закон и порядок. Мой Шерлок Холмс // Знамя. – 1999. – № 12. – С. 195–201.

120. Георгинова Н. Ю. К вопросу о происхождении и определении детектива // Материалы международ. науч.-практ. конф. «Филология, искусствоведение и культурология: актуальные вопросы и тенденции развития». – Новосибирск, 2013. – С. 39–42.

121. Герасименко Э. Н. Детектив глазами современных лингвистов // Культура народов Причерноморья. – 2011. – № 209. – С. 123–125. – (Вопросы духовной культуры – филологические науки).

122. Герасименко Э. Н. Детективный текст как объект филологических исследований // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство. – 2013. – Вип. 3. – С. 40–51.

123. Гозенпуд А. А. Детективная драма // Пути и перепутья. Английская и французская драматургия XX века / А. А. Гозенпуд. – Л. : Искусство, 1967. – С. 84–111.

124. Гучетль З. Х., Жажиева Р. С. Парадигмы адыгейского детективного жанра // Вестник Адыгейского государственного университета. Сер. 2. Филология и искусствоведение. – 2013. – № 3 (126). – С. 151–156.

125. Дмитриева Л. П. Цикл детективных новелл Эдгара Аллана По и его рецепция в России в XIX – начале XX вв. : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / Л. П. Дмитриева – Томск, 2010. – 19 с.

126. Дмитриева Л. П. К вопросу о составе детективных новелл Э. По / Л. П. Дмитриева // Вестник ТГПУ. – 2009. – Вып. 4 (82). – С. 143–147.

127. Дудина И. А. Дискурсивное пространство детективного текста : на материале англоязычной художественной литературы XIX–XX вв. : дис. … канд. филол. наук : 10.02.19 / И. А. Дудина. – Краснодар, 2008. – 259 с.

128. Елисеев Н. Суворин. Драма на охоте (заметки) [Электронный ресурс] // Сеанс. – № 21 / 22. – Электрон. данные. – Режим доступа: http://bit.ly/2f3Zkc0, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 19.07.2010.

129. Жаринов Е. В. Историко-литературные корни массовой беллетристики / Е. В. Жаринов. – М. : ГИТР, 2004. – 271 с.

130. Жаринов Е. «Фэнтези» и детектив – жанры современной англо-американской беллетристики / Е. Жаринов. – М. : Международная академия информатизации, 1996. – 128 с.

131. Завьялова Г. А. Особенности функционирования прецедентных феноменов в детективном дискурсе (на материале английского и русского языков) : дис. … канд. филол. наук : 10.02.19 / Г. А. Завьялова. – Кемерово, 2014. – 185 с.

132. Зверев А. Несравненная леди Агата // Кристи А. Восточный экспресс / А. Кристи. – М. : Правда, 1991. – С. 690–698.

133. Зоркая Н. А. Проблемы изучения детектива : опыт немецкого литературоведения. – Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 65– 77.

134. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелти ; пер. с англ. Е. М. Лазаревой // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33–64.

135. Кагарлицкий Ю. И. Шерлок Холмс, которого придумал Конан Дойл // Дойл А. К. Собр. соч. : 10 т. – М. : Останкино, 1991. – Т. 1. Повести. – С. 410–444.

136. Казачкова А. В. Жанровая стратегия детективных романов Бориса Акунина 1900 – начала 2000-х гг. : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.01 / А. В. Казачкова. – Н.-Новгород, 2015.

137. Кестхейи Т. Анатомия детектива. Следствие по делу о детективе / Т. Кестхейи. – Будапешт : Корвина, 1989. – 272 с.

138. Киреева Н. В. Трансформация жанровых конвенций автобиографии и детектива в прозе американского постмодернизма : автореф. дис. … д-ра филол. наук : 10.01.03 / Н. В. Киреева. – М., 2011. – 34 с.

139. Клугер Д. Ностальгия по несуществующему // Вести. – 2003. – 5 января.

140. Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт / Ю. В. Ковалев. – Л. : Худож. лит., Ленингр. отд-ние, 1984. – 296 с.

141. Козьмина Е. Ю. Фантастическая криминальная литература: жанр полицейского романа // Новый филологический вестник. – 2011. – № 1 (16). – С. 141–148.

142. Козьмина Е. Ю. Музей в художественном сознании: преступление, мистика, игра // Музей и символический капитал города : I Всеросс. науч.-практ. конф. – Екатеринбург, 2011. – С. 32–44.

143. Козьмина Е. Ю. «Расследование» С. Лема: принцип имитации и разрушение традиционных структур // Новый филологический вестник. – 2015. – № 4 (35). – С. 17–25.

144. Козьмина Е. Ю. Классический и фантастический детектив // Новый филологический вестник. – 2012. – № 2 (21). – С. 96–108.

145. Козьмина Е. Ю. Фантастическая криминальная литература: жанр полицейского романа // Новый филологический вестник. – 2011. – № 1 (16). – С. 141–148.

146. Комм Д. Образы неназываемого // Интерпретация в культуре / ред.-сост. И. А. Кузьмина. – СПб. : РИИИ, 1999. – С. 89–104.

147. Корнейчук Л. Фантом французского детектива // Леру Г. Духи дамы в черном ; Странный брак Рультабия : романы / Г. Леру. – М. : Эксмо, 2007. С. 5–10.

148. Кристи А. Автобиография / А. Кристи. – М. : Эксмо, 2009. – 637 с.

149. Кружков Г. Пляшущие, плавающие и плачущие человечки : [предисл.] // Книга NONсенса : англ. поэзия абсурда в пер. – М. : Б.С.Г.-пресс, 2003. – С. 5–11.

150. Лаврин А. Правила игры // Загадка миссис Дикинсон : антология. – М. : Пресса, 1992. – С. 3–6.

151. Лесков С. В. Лексические и структурно-композиционные особенности психологического детектива : дис. … канд. филол. наук : 10.02.04 / С. В. Лесков. – СПб., 2005. – 207 с.

152. Лепешко Б. М. Формальная логика и детективный жанр: единство эвристической достоверности // Вестник БрГУ. – 2003. – № 1 (31) – С. 3–13.

153. Маркулан Я. К. Зарубежный кинодетектив : опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры / Я. К. Маркулан ; Ленингр. гос. ин-т театра, музыки и кинематографии. – Л. : Искусство, Ленингр. отд-ние, 1975. – 167 с.

154. Матвеенко И. А. Восприятие английского социально-криминального романа в русской литературе 1830 – 1900-х гг. : дис. … д-ра филол. наук: 10.01.01 / И. А. Матвеенко. – Томск, 2011. – 266 с.

155. Мельник В. В. Познавательно-эвристическое значение художественной литературы детективного жанра // Психологический журнал. – 1992. – Т. 13, № 3. – С. 94–101.

156. Мельничук О. А., Мельничук Т. А. Стратегии детективного дискурса (на примере романов А. Кристи) // Вопросы психолингвистики. – 2012. – № 15. – С. 156–167.

157. Мельничук О. А. Структурные типы детективных романов // Вестник ЯГУ. – 2006. – Т. 3, № 1. – С. 96–103.

158. Мир-Багирова С. А. Детективный жанр в азербайджанской литературе в контексте мировой литературы / С. А. Мир-Багирова. – Баку : БСУ Няшриййаты, 2002. – 156 с.

159. Можейко М. А. Детектив как художественный жанр и его трансформации в современной культуре // Керуен. – 2009. – № 1. – С. 63– 70.

160. Николина Н. А. Массовая литература сегодня / Н. А. Николина, М. А. Литовская, Н. А. Купина. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 424 с.

161. Нокс Р. Присяга детективного клуба // Как сделать детектив : [сборник] ; сост. А. Строева ; посл. Г. Анджапаридзе. – М. : Радуга, 1990. – С. 80–82.

162. Нокс Р. А. Таинственные истории [Электронный ресурс] // Британская энциклопедия. – Электрон. дан. – Режим доступа: http://detectivemethod.ru/preamble/mystery-stories/, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 08.06.2009.

163. Произведения Гастона Леру. Комментарии читателя [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: http://bit.ly/2e7xHhB, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 21.03.2012.

164. Руднев В. Экстремальный опыт // Словарь культуры XX века. Ключевые понятия и тексты / В. Руднев. – М. : Аграф, 1997. – С. 376.

165. Руднев В. Читатель-убийца // Руднев В. Прочь от реальности: исследования по философии текста / В. Руднев. – М. : Аграф, 2000. – С. 374–394.

166. Рычагова А. В. Традиции готического романа в творчестве Агаты Кристи : дипломная работа / А. В. Рычагова. – Иркутск, 2005. – 52 с.

167. Савочкина Е. А. Лингвоэвокационное исследование литературно-художественного жанра юридического триллера: на материале романа J. Grisham “The Runaway Jury” и его перевода на русский язык : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.19 / Е. А. Савочкина. – Барнаул, 2007. – 20 с.

168. Скокова Т. А. Специфика массовой литературы в эпоху постмодернизма // Вестник ВГУ. – 2009. – № 2. – С. 95–100. – (Филология. Журналистика).

169. Смиренский В. Формула тайны. (О продуктивности мифологических и фольклорных сюжетных архетипов) // «Литературные архетипы и универсалии». – М. : РГГУ, 2001. – С. 225–247.

170. Сошкин Е. Детективный сериал и серийный убийца (жанр как дилемма) // Новое литературное обозрение. – 2011. – № 2 (108). – С. 184–213.

171. Сэйерс Д. Английский детективный роман [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: http://www.rulit.org/read/38, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 09.02.2009.

172. Сухина Е. В. Спортивная и игровая метафора в тексте американского юридического триллера особенности их передачи на русский язык // Вестник Моск. гос. обл. ун-та. – 2011. – № 4. – С. 178–183.

173. Теплых Р. Р. Концептосферы английских и русских текстов детективов и их языковое представление : автореф. дис. … канд. филол. наук: 10.02.20 / Р. Р. Теплых. – Уфа, 2007. – 21 с.

174. Тугушева М. Под знаком четырех / М. Тугушева. – М. : Книга, 1991. – 289 с. – (Судьбы книг).

175. Урнов М. Конан Дойл, Шерлок Холмс и профессор Челленджер : послесловие // Дойл А. К. Затерянный мир. Фантастические произведения / А. К. Дойл. – М. : Правда, 1990. – С. 493–509.

176. Фаулз Дж. Конан Дойл // Кротовые норы : сб. эссе / Дж. Фаулз ; пер. с англ. И. Бессмертной, И. Тогоевой. – М. : АСТ, 2003. – С. 212–232.

177. Федунина О. В. К вопросу о функциях заглавия в детективе («Неподходящее занятие для женщины» Ф. Д. Джеймс в контексте традиции) // Вестник РГГУ. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». – 2011. – № 7 (69). – С. 59–66.

178. Федунина О. В. К проблеме субъектной организации и жанра в криминальной литературе («Медные буки» А. Конан Дойля и «Неподходящее занятие для женщины» Ф. Д. Джеймс) [Электронный ресурс] // Narratorium : электрон. междисциплинар. журн. – 2011. – № 1–2. URL: http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027595, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 12.05.2013.

179. Федунина О. В. Кругозор героев и жанр в криминальной литературе (постановка проблемы) // Жанры в историко-литературном процессе : сб. науч. статей / науч. ред. Т. В. Мальцева. – Вып. 5. – СПб., 2013. – С. 161–171.

180. Федунина О. В. «Медные буки» А. Конан Дойля: особенности субъектной организации и жанра // Челябинский гуманитарий. – 2011. – № 3 (16). – С. 39–46.

181. Федунина О. В. «Следователь-жертва» в криминальной литературе: к вопросу о типологии героя и жанра // Новый филологический вестник. – 2012. – № 2 (21). – С. 130–141.

182. Филистова Н. Ю. Структура и семантика детективного нарратива : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.02.20 / Н. Ю. Филистова. – Тюмень, 2007. – 30 с.

183. Чапек К. Холмсиана, или о детективных романах // Собр. соч. В 7 т. Т. 7. Статьи, очерки, юморески / К. Чапек. – М. : Худож. лит., 1977. – С. 318–334.

184. Чернавина Л. И. Детективные новеллы Э. По (К вопросу об истоках детективного жанра) // Очерки по зарубежной литературе. – Вып. 1. – Иркутск, 1969. – С. 36–54.

185. Черняк В. Д., Черняк М. А. Массовая литература в понятиях и терминах : учеб. слов.-справ. / В. Д. Черняк, М. А. Черняк. – М. : Флинта : Наука, 2015. – 192 с.

186. Черняк М. А. Феномен массовой литературы XX века: проблемы генезиса и поэтики / М. А. Черняк. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – 308 с.

187. Черняк М. А. Массовая литература XX века : учеб. пособие / М. А. Черняк. – 3-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2009. – 432 с.

188. Черняк М. А. От «глянца» к «антиглянцу»: остановка по требованию (к вопросу о новых маршрутах современной массовой литературы) // Культ-товары: Феномен массовой литературы в современной России / сост. И. Л. Савкина, М. А. Черняк. – СПб. : СПБГУТД, 2009. – С. 64–73.

189. Черняк М. А. Новейшая литература и вызовы массовой культуры: к вопросу о синтезе «высоких» и «низких» жанров // Вестник ННГУ. – 2014. – № 2 (3). – С. 340–346.

190. Чуковский К. О Шерлоке Холмсе // Дойл А. К. Записки о Шерлоке Холмсе : рассказы и повести / А. К. Дойл ; пер. с англ. – переизд. – Л. : Дет. лит., 1980. – С. 5–16.

191. Чуковский К. Триллеры и чиллеры // Книжное обозрение. – 1997. – № 31.

192. Чулкина Д. В. Грамматика и поэтика детективного нарратива (на материале английских и русских коротких рассказов) [Электронный ресурс] – Электрон. дан. – Режим доступа: http:// http://bit.ly/2e7Lepl, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 18.02.2013.

193. Шкловский В. Б. О теории прозы / В. Б. Шкловский. – М. : Федерация, 1929. – 268 с.

194. Шкловский В. Техника романа тайн // ЛЕФ : Журнал Левого фронта искусств. – 1923. – № 4. – С. 125–155.

195. Щеглов Ю. К. К описанию структуры детективной новеллы // Поэзия. Проза. Поэтика : избр. работы / Ю. К. Щеглов. – М. : Новое литературное обозрение, 2012. – С. 86–107.

196. A Companion to Crime Fiction / ed. Charles Rzepka, Lee Horsley. – Chichester, West Sussex : Wiley-Blackwell, 2010. – 648 p.

197. A Locked Room Library by John Pugmire [Electronic resource]. – Электрон. дан. – URL: http://mysteryfile.com/Locked_Rooms/Library.html, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 21.03.2012.

198. Adey R. Locked Room Murders and other impossible Crimes: A Comprehensive Bibliography / R. Adey. – Minneapolis : Crossover Press, 1991. – 411 p.

199. Ascari M. A Counter-History of Crime Fiction: Supernatural, Gothic, Sensational (Crime Files) / M. Ascari. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2007. – 240 p.

200. Auden W. H. The Guilty Vicarage: Notes on the Detective Story // Harper Magazine. – 1948. – May. – P. 406–412.

201. Bargainnier E. F. The gentle art of murder: the detective fiction of Agatha Christie / Earl F. Bargainnier. – Bowling Green, Ohio : Bowling Green University Popular Press, 1980. – 232 p.

202. Barnard R. A Talent to Deceive: An Appreciation of Agatha Christie / R. Barnard. – London : Collins, 1980. – 23 p.

203. Barzun J. Detection and the Literary Art // The Delights of Detection / Ed. Jacques Barzun. – N. Y. : Criterion, 1961. – P. 9–23.

204. Bukowiecka A. Detecting the Detective's Mind: Investigators and Investigations in British and American Novels. Diplomarbeit / A. Bukowiecka. – Wien, 2011. – 128 p.

205. Cawelti J. G. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / J. G. Cawelti. – Chicago : University of Chicago Press, 1977. – 336 p.

206. Cawelti J. G. The Concept of Formula in the Study of Popular Literature // Cawelti J. G. Popular Culture. Production and consumption / J. G. Cawelti. – Oxford : Blackwell Publishing, 2001. – P. 203–209.

207. Chandler R. Th. Casual Notes on the Mystery Novel. – The Writer. – 1963. – Vol. 76, № 7.

208. Chandler R. Th. The Simple Art of Murder / R. Th. Chandler. – Boston : Houghton Mifflin, 1950. – 384 p.

209. Chesterton G. K. A Defense of Detective Stories // Chesterton G. K. The Defendant / G. K. Chesterton. – L. : R. B. Johnson, 1901. – P. 157– 162.

210. Chesterton G. K. How to Write a Detective Story // Best Seller Mystery Magazine. –1960. – March. – P. 125–132.

211. Clark U. Discourse Stylistics and Detective Fiction: a Case Study // Literature and Stylistics for Language Leaners. Theory and Practice. – N. Y. : Palgrave Macmillan, 2007. – P. 60–75.

212. Cook M. Narratives of Enclosure in Detective Fiction: The Locked Room Mystery / M. Cook. – Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2011. – 210 p.

213. Dove G. N. The Police Procedural / G. N. Dove. – Bowling Green, Ohio : Bowling Green University Popular Press, 1982. – 274 p.

214. Eustace R. B. Twenty rules for writing a detective novel: A modern re-write (ex novo, in reality!) [Electronic resource]. – Электрон. дан. – URL: http://bit.ly/2e7Ogtz, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 12.05.15.

215. Freeman R. A. The Art of the Detective Story [Electronic resource]. – Электрон. дан. – URL: http://bit.ly/2elid7f, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 20.09.16.

216. Hausladen G. J. Places for Dead Bodies / G. J. Hausladen. – Austin : University of Texas Press, 2000. – 212 p.

217. Haycraft H. Murder for Pleasure : The Life and Times of the Detective Story / H. Haycraft. – N. Y. : Biblo and Tannen, 1968. – 409 p.

218. Horsley L. Twentieth-Century Crime Fiction / L. Horsley. – Oxford : Oxford University Press, 2005. – 313 p.

219. James P. D. Talking about Detective Fiction / P. D. James. – Oxford : Bodleian Library, 2009. – 198 p.

220. Knox R. 10 Commandments of Detective Fiction [Electronic resource]. – Электрон. дан. – URL: http://bit.ly/2eP8CsG, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 22.08.13.

221. Le personnage d'Arsène Lupin [Electronic resource] / пер. с фр. О. В. Федуниной // A l'ombre du Polar. – Электрон. дан. – URL: http://www.polars.org/spip.php?article214, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 12.04.2015.

222. Maida P. D. Murder She Wrote: a Study of Agatha Christie's Detective Fiction / P. D. Maida, N. B. Spornick. – Bowling Green, Ohio : Bowling Green State University Popular Press, 1982. – 206 p.

223. Panek L. L. Before Sherlock Holmes: How Magazines and Newspapers Invented the Detective Story / L. L. Panek. – Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, 2011. – 219 p.

224. Panek L. L. Play and Games: An Approach to Poe's Detective Tales // Poe Studies. – 1977. – Vol. X, № 2. – P. 39–41.

225. Panek L. L. The Origins of American Detective Story / L. L. Panek. – Jefferson, North Carolina : McFarland & Company, Inc., 2006. – 227 p.

226. Sayers D. L. Introduction to The Omnibus of Crime (1928) // The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays / ed. Howard Haycraft. – New York : Simon and Schuster, 1946. – P. 71–109.

227. Scaggs J. Crime Fiction (The New Critical Idiom) / J. Scaggs. – London, N. Y. : Routledge, 2005. – 184 p.

228. Symons J. Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel : a History / J. Symons. – Harmondsworth, GB : Viking, 1975. – 262 p.

229. Symons J. The Detective Story in Britain / J. Symons. – London: Longmans, Green and Co., 1962. – 48 p.

230. The Art of the Mystery Story: A Collection of Critical Essays / ed. Howard Haycraft. – N. Y. : Simon and Schuster, 1946. – 565 p.

231. The Cambridge Companion to Crime Fiction / ed. Martin Priestman. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003. – 287 p.

232. The Great Detective Stories : a Chronological Anthology / comp. and ed. W. H. Wright. – N. Y. : Scribner's Sons, 1927. – 423 p.

233. Todorov Tzv. The Typology of Detective Fiction // Todorov Tzv. The Poetics of Prose / Tzv. Todorov. – Ithaca, N. Y. : Cornell University Press, 1977. – P. 42–52.

234. Van Dine S. S. Twenty rules for writing detectives stories // The American Magazine. – 1928. – Vol. 106.

235. Wagoner M. S. Agatha Christie / M. S. Wagoner. – Boston : Twayne Publishers, 1986. – 162 p.

II.

236. Аверинцев С. С. Древнегреческая поэтика и мировая литература // Поэтика древнегреческой литературы / отв. ред. С. С. Аверинцев. – М. : Наука, 1981. – С. 3–14.

237. Аникст А. Театр эпохи Шекспира / А. Аникст. – М. : Искусство, 1965. – 328 с.

238. Аристотель. Поэтика / Аристотель ; пер. М. Л. Гаспарова // Сочинения : в 4 т. / Аристотель. – М. : Ин-т философии АН СССР : Мысль, 1983. – Т. 4. – С. 645–680.

239. Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов / С. Д. Балухатый. – Л. : Academia, 1927. – 186 с. – (Вопросы поэтики : непериод. сер., изд. Отделом Словесных Искусств ; вып. IX).

240. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – М.: Сов. писатель, 1963. – 364 с.

241. Бахтин М. М. Постановка проблемы романа воспитания // Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – С. 198–203.

242. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М. : Худож. лит., 1975. – 504 с.

243. Бахтин М. М. Проблема речевых жанров // Автор и герой. К философским основам гуманитарных наук / М. М. Бахтин ; сост. С. Г. Бочаров. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 249–298. – (Academia).

244. Бахтин М. М. Проблема текста в лингвистике, филологии и других гуманитарных науках. Опыт философского анализа // Эстетика словесного творчества / М. М. Бахтин. – М. : Искусство, 1979. – С. 281–307.

245. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса / М. М. Бахтин. – М. : Худ. лит., 1990. – 543 с.

246. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе : очерки по исторической поэтике // Эпос и роман / М. М. Бахтин. – СПб. : Азбука, 2000. – С. 9–193. – (Academia).

247. Бент М. И. Немецкая романтическая новелла: генезис, эволюция, типология / М. И. Бент. – Иркутск : Изд-во Иркут. ун-та, 1987. – 120 с.

248. Бентли Э. Жизнь драмы / Э. Бентли. – М. : Айрис–Пресс, 2004. – 416 с.

249. Берковский Н. Я. Мир, создаваемый литературой / Н. Я. Берковский. – М. : Сов. писатель, 1989. – С. 116–118.

250. Буало Н. Поэтическое искусство / Н. Буало. – М. : ГИХЛ, 1957. – 232 с.

251. Владимиров С. В. Действие в драме / С. В. Владимиров. – СПб. : СПбГАТИ, 2007. – 192 с.

252. Волкова Т. Н. Вводные жанры в романе: виды и функции: на материале русского классического романа XIX века : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.08 / Т. Н. Волкова. – М., 1999. – 26 с.

253. Волкова Т. Н. Вставной текст: композиционные и сюжетные функции («Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского и «Воскресенье» Л. Н. Толстого) // Новый филологический вестник. – 2010. – № 1 (12). – С. 33–42.

254. Гегель Г. В. Ф. Собр. соч. В 14 т. Т. 14. Лекции по эстетике / Г. В. Ф. Гегель ; пер. П. С. Попова. – М. : Изд-во соц. эконом. лит., 1958. – 440 с.

255. Гурович Н. М. Портрет персонажа в структуре эпического произведения: «гротескный» и «классический» типы (на материале романов Н. В. Гоголя

«Мертвые души» и М. Ю. Лермонтова «Герой нашего времени») : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.08 / Н. М. Гурович. – М., 2009. – 26 с.

256. Дживелегов А. К. Итальянская народная комедия: Commedia dell’arte / А. К. Дживелегов. – М. : Изд-во АН СССР, 1954. – 298 с.

257. Дидро Д. Эстетика и литературная критика / Д. Дидро. – М. : Худож. лит., 1980. – 659 с.

258. Журчева О. В. Действие // Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века : учеб. пособие / О. В. Журчева. – Самара : Изд-во СамГПУ, 2001.

259. Карягин А. А. Драма как эстетическая проблема / А. А. Карягин. – М. : Наука, 1971. – 227 с.

260. Костелянец Б. О. Драма и действие : лекции по теории драмы / Б. О. Костелянец ; сост. и вступ. ст. В. И. Максимова. – М. : Совпадение, 2007. – 502 с.

261. Кургинян М. С. Драма // Теория литературы. Основные проблемы в историческом освещении : в 3 кн. – М. : Наука, 1964. – Кн. 2. Роды и жанры. – С. 238–362.

262. Лавлинский С. П. «Действие как проблема» в теории драмы // Поэтика русской драматургии рубежа XX–XXI веков. – Вып. 4. – М., Кемерово, 2013.

263. Лотман Ю. Биография – живое лицо // Новый мир. – 1985. – № 2. – С. 228–236.

264. Лотман Ю. М. Логика взрыва // Лотман Ю. М. Семиосфера / Ю. М. Лотман. – СПБ. : Искусство-СПб, 2000. – С. 101–108.

265. Лотман Ю. М. О дуэли Пушкина без «тайн» и «загадок»: исследование, а не расследование // Лотман Ю. М. Пушкин / Ю. М. Лотман. – СПб. : Искусство-СПБ., 1995. – С. 375–388.

266. Луков Вл. А. История литературы. Зарубежная литература от истоков до наших дней : учеб. пособие для студентов высш. учеб. заведений / Вл. А. Луков. – 5-е изд., стереотип. – М. : Академия, 2008. – 512 с.

267. Медведев П. Н. [Бахтин М. М.] Формальный метод в литературоведении: критическое введение в социологическую поэтику / П. Н. Медведев [М. М. Бахтин]. – М. : Лабиринт, 2003. – 192 с. – (Бахтин под маской).

268. Мелетинский Е. М. Историческая поэтика новеллы / Е. М. Мелетинский ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького АН СССР. – М. : Наука, 1990. – 279 с.

269. Пропп В. Я. Жанровый состав русского фольклора // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи / В. Я. Пропп. – М. : Наука, 1976. – С. 46–82.

270. Пропп В. Я. Морфология волшебной сказки / В. Я. Пропп. – М. : Лабиринт, 2001. – 144 с.

271. Пропп В. Я. Принцип классификации фольклорных жанров // Пропп В. Я. Фольклор и действительность. Избранные статьи / В. Я. Пропп. – М. : Наука, 1976. – С. 34–45.

272. Пропп В. Я. Проблема комизма и смеха / В. Я. Пропп. – М. : Искусство, 1976. – 183 с.

273. Тамарченко Н. Д. «Эстетика словесного творчества» М. М. Бахтина и русская философско-филологическая традиция / Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной, 2011. – 400 с.

274. Теория литературы. В 2 т. Т. 1. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман ; под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Academia, 2004. – 512 с.

275. Теория литературы. В 2 т. Т. 2. Историческая поэтика / С. Н. Бройтман ; под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Academia, 2004. – 368 с.

276. Теория литературных жанров / под ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Академия, 2008. – 256 с.

277. Тюпа В. И. Анализ художественного текста / В. И. Тюпа. – М. : Издательский центр «Академия», 2009. – 336 с.

278. Тюпа В. И. Аналитика художественного (введение в литературоведческий анализ) / В. И. Тюпа. – М. : Лабиринт : РГГУ, 2001. – 192 с.

279. Тюпа В. И. Дискурс / жанр / В. И. Тюпа. – М : Intrada, 2013. – 211 с.

280. Фейхтвангер Л. Переживание и драма // Собр. соч. : в 12 т. / Л. Фейхтвангер.– М. : Худож. лит., 1968. – Т. 12. – С. 575–584.

281. Фрейденберг О. М. Поэтика сюжета и жанра / О. М. Фрейденберг. – М. : Лабиринт, 1997. – 448 с.

282. Фуксон Л. Ю. Комическое литературное произведение : учеб. пособие / Л. Ю. Фуксон. – Кемерово : КемГУ, 1993. – 96 с.

283. Фуксон Л. Ю. Смех как способ истолкования / Л. Ю. Фуксон. – Кемерово : Кузбассвузиздат, 2016. – 254 с.

284. Хализев В. Е. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.

285. Хейзинга Й. Homo Ludens. Статьи по истории культуры / Й. Хейзинга. – М. : Прогресс–Традиция, 1997. – 416 с.

286. Чупасов В. Б. «Сцена на сцене»: проблемы поэтики и типологии : автореф. дис. … канд. филол. наук : 10.01.08. / В. Б. Чупасов. – Тверь, 2001. – 205 с.

287. Якубинский Л. П. О диалогической речи // Избранные работы : язык и его функционирование / Л. П. Якубинский. – М. : Наука, 1986. – С. 17–58.

288. Ярхо Б. И. Методология точного литературоведения. Избранные труды по теории литературы / Б. И. Ярхо ; под общ. ред. М. И. Шапира. – М. : Языки славянской культуры, 2006. – 927 с.

Справочная литература

I.

289. Бавин С. Зарубежный детектив XX века (в русских переводах) : попул. библиогр. энцикл. / С. Бавин. – М. : Кн. Палата, 1991. – 206 с.

290. Белов С., Строев А. Справки об авторах // Как сделать детектив. – М. : Радуга, 1990. – С. 293–314.

291. Благой Д. Авантюрный роман // Литературная энциклопедия. Словарь литературных терминов : в 2 т.– М. ; Л. : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 1. – Стб. 3–11.

292. Венгерова З. Габорио // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. – СПб. : Брокгауз–Ефрон, 1890–1907.

293. Записка // Малый академический словарь / ред. А. П. Евгеньева. – М. : Ин-т рус. яз. АН СССР, 1957–1984.

294. Кругосвет : энцикл. слов. [Электронный ресурс]. – Электрон. дан. – Режим доступа: http://bit.ly/2fh60p5, свободный. – Загл. с экрана. – Данные соответствуют 15.09.16.

295. Куллэ Р. Габорио Эмиль // Литературная энциклопедия : в 11 т.– М. : Изд-во Коммунист. Акад., 1929. – Т. 2. – Стб. 345–346.

296. Ланн Е. Детективный роман // Литературная энциклопедия : словарь литературных терминов : в 2 т. – М. ; Л. : Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. – Т. 1. – Стб. 191.

297. Можейко М. А. Детектив // Постмодернизм : энциклопедия / сост. А. А. Грицанов, М. А. Можейко. – Минск : Интерпрессервис : Кн. дом, 2001. – С. 212–215.

298. Наркевич А. Ю. Детективная литература // Краткая литературная энциклопедия : в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков.– М. : Сов. энцикл., 1964. – Т. 2. – Стб. 606–608.

299. Нудельман Р. Э. Детективная литература // Советский энциклопедический словарь / гл. ред. А. М. Прохоров. – М. : Сов. энцикл., 1985. – С. 135.

300. Ощепков А. Р. Габорио // Новая Российская Энциклопедия : в 12 т. – М. : Энциклопедия : Инфа–М, 2007. – Т. 4 (1) : Винчестер – Гамбург. – С. 395.

301. Саруханян А. П. Детектив // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / отв. ред. А. П. Саруханян. – М. : Наука, 2005. – С. 142–148.

302. Тамарченко Н. Д. Детективная проза // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 55–56.

II.

303. Ищук-Фадеева Н. И. Комедия // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 99.

304. Лобанова Г. А., Гурович Н. М. Описание // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 152–154.

305. Пави П. Словарь театра / П. Пави ; пер. с фр. под ред. К. Разлогова. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.

306. Тамарченко Н. Д. Инвариант // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 79.

307. Тамарченко Н. Д. Композиционные формы речи // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 102.

308. Тамарченко Н. Д. Повесть прозаическая // Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. – М. : Изд-во Кулагиной : Intrada, 2008. – С. 169–170.

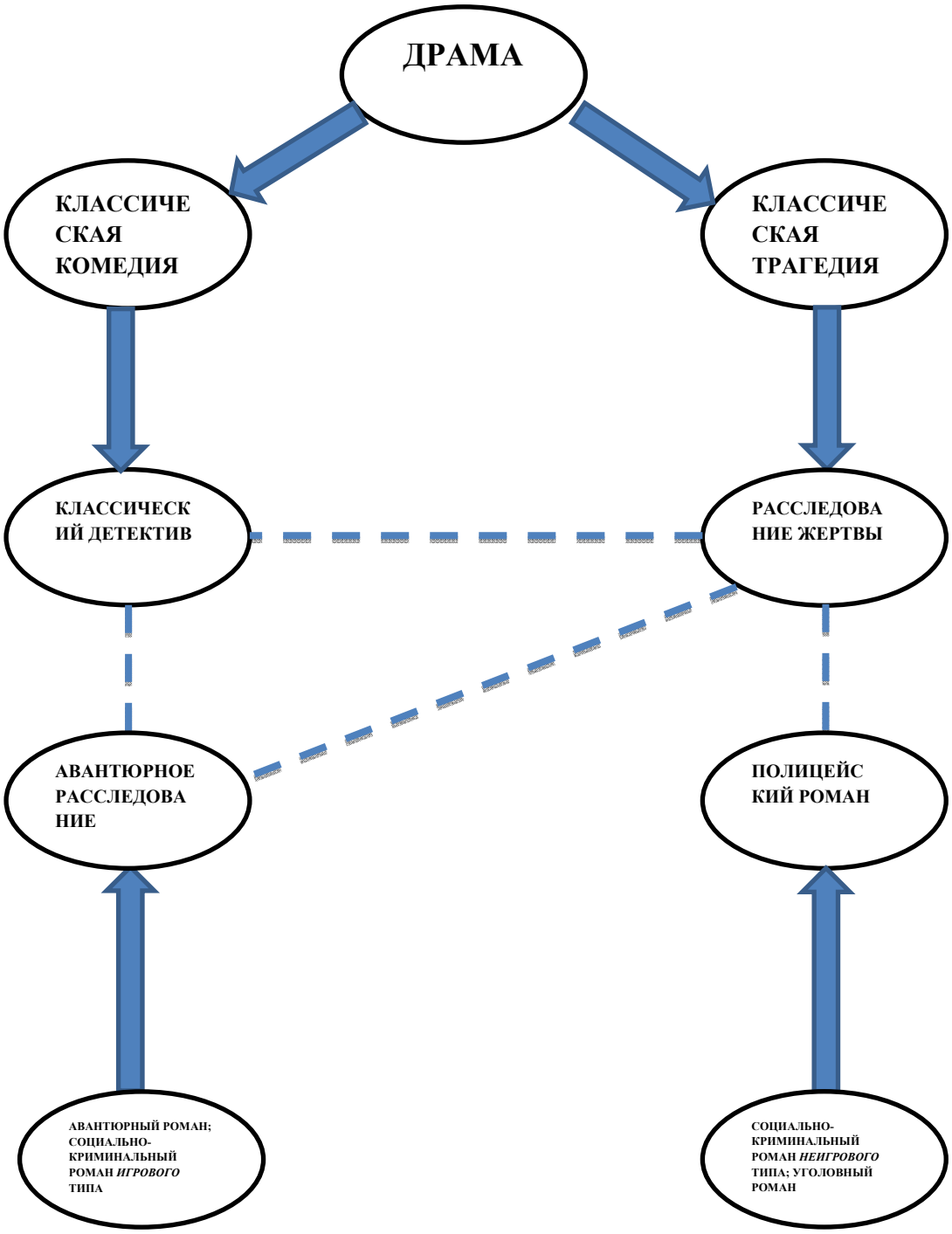
309. Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. Teoria I nauki pomocnicze literatury / S. Sierotwiński. – Wroclaw : Ossolineum, 1966. – 351 s.

310. Wilpert G. von. Sachwörterbuch der Literatur / G. von Wilpert. – Stuttgart : Kröner, 1989. – 1054 s.

***Приложение* 1. ЖАНР КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА В ЛИТЕРАТУРЕ (СХЕМА)**

РОД	**ЭПИКА**
ОБЛАСТЬ	**АВАНТЮРНАЯ ЛИТЕРАТУРА**
ВИД	**КРИМИНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА**
ПОДВИД	**КРИМИНАЛЬНАЯ ЛИТЕРАТУРА РАССЛЕДОВАНИЯ**
ЖАНР	**КЛАССИЧЕСКИЙ ДЕТЕКТИВ**

Приложение 2. СХЕМА ОТНОШЕНИЙ МЕЖДУ ЖАНРАМИ



Приложение 3. СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ПО ИНВАРИАНТУ[399] (классический детектив, авантюрное расследование, полицейский роман, расследование жертвы)

Цель данной таблицы – наглядно показать сходство и различия между вышеназванными жанрами по таким важнейшим аспектам для жанров вообще, как тип героя, сюжет, хронотоп, комплекс мотивов, субъектная структура, композиционные формы речи. А также по таким принципиальным для криминальной литературы аспектам, как истоки жанра, тип сыщика, тип преступника, тип жертвы; особенности преступления и расследования; понятия *игры* и *нормы*.

Критерии сопоставления	**Классический детектив**	**Авантюрное расследование**	**Полицейский роман**	**Расследование жертвы**
Жанр				
1. Основные истоки	Драма как род и классическая комедия; особый тип плутовского романа («Хромой бес» Гевары); фольклор с героем-посредником.	Авантюрный роман; социально-криминальный роман *игрового* типа (Сю; «Парижские могикане» Дюма; Феваль; Диккенс)[400].	Социально-криминальный роман *неигрового* типа (Гюго, Бальзак, Крестовский); русский уголовный роман.	Классическая трагедия; сентиментальная готика («Удольфские тайны» Радклиф); романтическая новелла («Мадемуазель де Скюдери» Гофмана)
2. Исторический период бытования жанра	В литературе: 1841 (первая публикация новеллы По «Убийства на улице Морг») – начало 70-х («Немезида» Кристи). В кино	1866 (выход романа Габорио «Дело вдовы Леруж») по сей день (новые романы Акунина об Эрасте Фандорине, Изнера о	Рубеж 20-х – 30-х г. XX в. (выход романа «Петерс Латыш» Сименона) – по настоящее время (романы Манкелля о Валландере и	1933 (публикация романа Э. Л. Уайт «Кто-то должен бдить» / Винтова я лестница) – по настоящее время (роман Акунина

[399] Колонка по полицейскому роману составлена совместно с О. В. Федуниной; данной исследовательницей составлена колонка по «расследованию жертвы», которая размещена здесь с любезного разрешения автора.

[400] Назвав пока только конкретных авторов в качестве примера, подчеркну, что подробному разговору о типологии социально-криминального романа должна быть посвящена отдельная работа.

	– сериал «Коломбо» до 2003.	Викторе Легри и многие др.).	многие др.).	«Весь мир – театр» и др.).
3. Соотношение с *основными* литературными жанрами	1. Новелла.	1. Новелла.	**Полицейской новеллы быть не может!**	1. Новелла редка («Отравители» Сэйерс).
	2. Повесть редка (только Конан Дойль).	2. Повесть редка («Бубновый валет» и «Декоратор» Акунина).	1. Повесть редка («Дело “пестрых”» Адамова).	**Повести в «чистом» жанровом варианте «расследования жертвы» быть не может!**
	3. Роман.	3. Роман. Самая распространенная форма.	2. Роман. Самая распространенная форма.	2. Роман. Самая распространенная форма.
	4. *Свернутый роман*[401] (Кристи).			
	Драмы в классическом детективе не существует! Пьесы о Шерлоке Холмсе (при участии Конан Дойля и без) и «Черный кофе» с Пуаро Кристи – это явления того же порядка, что и экранизации, а не специально написанные самостоятельные произведения. Другие пьесы, в том числе знаменитая «Мышеловка», **классическими детективами не являются.**	**Драмы в авантюрном расследовании не существует!**	**Драмы в полицейском романе не существует!**	**Драмы в «расследовании жертвы» не существует!**
4.	Рациональный.	В отношении	Рациональный.	Нерациональный

[401] Понятие введено О. В. Федуниной. См.: *Федунина О. В.* «Медные буки» А. Конан Дойля …; *Федунина О. В.* К проблеме субъектной организации и жанра в криминальной литературе («Медные буки» А. Конан Дойля и «Неподходящее занятие для женщины» Ф. Д. Джеймс) // Narratorium. 2011. № 1–2. Весна-Осень. URL: http://narratorium.rggu.ru/article.html?id=2027595 (дата обращения 12.05.2013).

Рациональность / нерациональность		метода расследования рациональный всегда. Но в остальном допустима нерациональность (везение Фандорина в азартных играх; спасение призраком судьи Ди. Еще более выражено в романе «Пелагия и красный петух» Акунина).		не в смысле наличия сверхъестественных сил, а в смысле импульсивного расследования без *метода*, «вслепую, на ощупь»[402].
5. Игра	Игровой (игра носит тотальный характер со знаком «плюс»). Сыщик так же, как и преступник, получает удовольствие от игры.	Игровой (игра носит тотальный характер со знаком «плюс»). Сыщик так же, как и преступник, получает удовольствие от игры.	Неигровой; игровые отношения оцениваются негативно. Конфликт жизни и игры в отношениях между персонажами (играет обычно преступник или скрывающий правду свидетель). Игра героя носит вынужденный характер.	Неигровой; игровые отношения оцениваются негативно. Удовольствие от игры получает только преступник.
6. Гротеск	Гротескный (*гротеск в драме*)	Гротескный (*гротеск в романе*)	Не гротескный	Не гротескный
Сюжет	Основу произведения составляет сюжет-расследование	Расследование может составлять весь сюжет, а может быть только его частью («Полая игла» Леблана), или прерываться-возобновляться («Зубы тигра»	Основу произведения составляет сюжет-расследование	Основу произведения составляет сюжет-расследование

[402] См.: *Буало П.*, *Нарсежак Т.* Указ. соч. С. 202.

		Леблана; «Алмазная колесница» Акунина).		
Кумулятивная / циклическая схемы сюжета	Сочетание обоих типов сюжетного построения.	Сочетание обоих типов сюжетного построения.	Сочетание обоих типов сюжетного построения.	Кумулятивная схема.
Параллельный сюжет	За исключением детективной повести, отсутствует.	Как правило, есть.	Обязателен.	Отсутствует.
Сыщик				
1. Профессия	В литературе – любитель или частный сыщик. В кино возможен *неправильный полицейский* (Коломбо).	Любитель (Рультабий, Виктор Легри, Пелагия, Николас Фандорин) или частный сыщик или *неправильный полицейский* (Лекок, Эраст Фандорин, Родерик Аллен, судья Ди и др.).	Профессиональный полицейский или команда профессионалов различного профиля.	Не профессионал, но и сыщиком-любителем его назвать нельзя, так как не получает от расследования никакого удовольствия.
работа в полиции в настоящем	только лейтенант Коломбо (у Пуаро она в прошлом)	возможна (Табаре, Лекок, инспектор Френч, Родерик Аллен, Эраст Фандорин, судья Ди и др.). Сюда же относится Люпен в образе Ленормана.	обязательна	не характерна, тогда действует не как профессионал («Черная башня» Ф. Д. Джеймс)
2. Характер и внешний вид	Обладает исключительными способностями, гениален, уникален по сравнению со всеми остальными персонажами.	Обладает исключительными способностями, единственный в своем роде, гениален.	1. В центре профессионал с выдающимися (но не гениальными) способностями, которые помогают, сополагаются с профессией. 2. Команда различного возраста, опыта и характеров (в том числе новичок); герои	Как правило, самый обычный человек; исключительными способностями не обладает; физические возможности или обычные или подчеркнуто ограничены (Реми Вобер, Элиза Андреоли).

			не гротескны.	
	Гротескная фигура (*гротеск в драме*); обожает переодеваться и притворяться. В тех случаях, когда не переодевается (Пуаро, Марпл, Вулф, Коломбо), применяет другие методы маскировки: сознательное использование своей эксцентричности, комичности или неприметности и т. п.	Гротескная фигура (гротеск в романе); может быть и красивым (Лекок в истинном обличье, Э. Фандорин); обожает переодеваться и притворяться. В тех случаях, когда не переодевается (Браун), применяет другие методы маскировки: сознательное использование своей эксцентричности, комичности или неприметности и т.п.	Внешний вид может быть любым, но не гротескным. Терпеть не может притворяться и переодеваться, делает это по профессиональной необходимости; играть и шутить не любит. Только в «командном» варианте может быть один, любящий переодеваться и шутить.	Внешний вид может быть любым, но не гротескным. Терпеть не может притворяться и переодеваться, делает это только чтобы выжить (спасти близкого человека).
	Близок к маске.	Не является маской.	Не является маской.	Не является маской.
Биография	Нет.	Как правило, есть.	Как правило, есть.	Как правило, есть.
Пол	Как правило, мужской. Исключение – мисс Марпл. В то же время половые признаки или нивелируются (престарелый возраст старой девы Марпл), или гротескны (усы Пуаро).	Любой.	Любой.	Чаще женский.
Возраст	Условный и неменяющийся на протяжении серии. «Занавес» с немощным (и безусым, в накладке!) Пуаро классическим детективом не	Часто конкретный, обычно молодой. Может меняться на протяжении серии (Люпен, Рультабий, оба Фандорина).	Всегда конкретный, любой.	Всегда конкретный, любой.

	является.			
Семья, родственники	Родители не упоминаются. Детей быть не может. Допустимы только племянники (Реймонд у мисс Марпл).	Часто рассказывается о родителях, хотя герой, как правило, рано их лишается (Люпен, Э. Фандорин) или ничего о них не знает (Рультабий). Могут быть дети (Люпен, Фандорин, судья Ди).	Почти всегда есть.	Может быть, но герой, как правило, одинок.
Крестники	Могут быть (Марпл)	Неизвестны, но возможны с точки зрения жанра	Нетипичны для жанра	Нетипичны для жанра
Покровительство влюбленным, функция посаженного отца / матери	Почти всегда («папа» Пуаро)	Иногда	Иногда («Убийца поневоле» Марининой).	Не характерно. Герой сам остро нуждается в покровительстве.
Любовная линия главного героя, брачные отношения	Никогда (жена Коломбо – фантом и часть его игры)	Почти всегда, переплетаются с основной линией	Почти всегда, обычно мешают основной линии.	Возможны, тогда включены в основную линию.
Сомнения	Никогда не испытывает сомнений.	Может сомневаться.	Хороший профессионал должен всегда сомневаться.	Все время в сомнениях.
Готовый / неготовый герой	Готовый и неизменный герой в авантюрном варианте. Незрелый герой, только осваивающий профессию, не упоминается; опыт условен.	Готовый и неизменный герой в авантюрном варианте (перемены могут быть только внешними – седые виски у Фандорина); часто, молодой, **но не становящийся**. Но опыт, который может пригодиться в расследовании и	Готовый и неизменный (за исключением новичка – Андрей Блинов из «Момента истины» Богомолова) **сложный характер**, «отдельные стороны которого раскрываются лишь постепенно, на протяжении	Может после прохождения кризиса быть перемена в характере («Лесная смерть» Обэр). Опытом, который мог бы пригодиться в расследовании, не обладает.

		преследовании может упоминаться.	всего романа»403 (что объясняет редкость повестей с таким героем). Соответственно опыт играет огромную роль и помогает; часто рассказывается о его приобретении.	
3. Физическая форма и физические действия	Различна. Соответственно, может лично драться и участвовать в задержании (Холмс), а может этого не делать. Тогда акцент на разоблачении еще более выражен (Пуаро, Марпл, Вулф, Коломбо).	Как правило, хорошая: преодолевает препятствия (высокие стены, подземные ходы, «воду», большие расстояния пешком и т. п.). Владеет приемами борьбы, стреляет и т. п.	Часто подчеркивается хорошая физическая форма, но не всегда (Мегрэ, Каменская). Соответственно, может лично задерживать преступников или только руководить.	Различна, но, почти всегда слабее преступника (см. выше).
4. Отношение к преступлению	Повод к игре; в перерывах между делами показывается выпавшим из активной жизни (Холмс) или вовсе не изображается.	Даже когда работает в полиции – повод к игре. Хотя умеет отдыхать с удовольствием.	Такое же нарушение *нормы* жизни, как для большинства обычных людей.	Абсолютное нарушение *нормы*, в том числе обычного хода жизни героя, на протяжении всего произведения этой жизни угрожающее.
5. Мотивы деятельности	*Игра* на стороне добра	*Игра* на стороне добра (исключение – Люпен, часто старающийся извлечь из расследования личную выгоду).	*Война* за справедливость	**Спасение собственной жизни**
6. Отношение к наградам	Высмеивание	Ироническое, но от того, что они с собой	Сложное, но возможна служебная	О наградах обычно речь не идет.

403 *Бахтин М. М.* Постановка проблемы романа воспитания // *Бахтин М. М.* Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. С. 200.

		привносят в его жизнь, не отказывается; возможна служебная карьера.	карьера.	
7. Озарения («вспышки»)	Обязательны, заменяют *процедуру*.	Обязательны, важнее *процедуры*.	Часто бывают, но дополняют *процедуру*.	Как правило, приходят с большим опозданием.
8. Интуиция	Часто, отличает от профессиональных полицейских, **но не в других жанрах, а в классическом детективе же.**	Часто. В случае, если служит в полиции, отличает **от других полицейских в авантюрном расследовании.**	Часто, принадлежность профессии	При переизбытке чувств и ощущений интуиция отсутствует.
9. Профессиональная память	Проявляется редко. Установление сходства, но не тождества между уникальными преступлениями.	Бывает.	Проявляется часто. Установление тождества между похожими преступлениями и преступниками.	Отсутствует, поскольку следователь не профессионал.
10. Отношения с начальством и сильными мира сего	Начальства нет (за исключением Коломбо), отношения со всеми игровые и свободные.	Возможно начальство, но отношения с ним отличаются от *нормальных* коллег, более свободные (Лекок, Фандорин), иногда игровые. То же – в отношениях с представителями высшего света.	Сложные отношения с начальством, плохие – с представителями высшего света и т. п.	Нет начальства **в расследовании**, но сложные отношения со всем миром.
11. Кругозор	Проницает все, сквозь время и пространство, кроме незначительных деталей.	Кругозор ỳже читательского, но шире, чем у большинства персонажей, хотя и не всех.	Кругозор ỳже читательского, но шире остальных персонажей.	Герой *слеп*, кругозор наиболее ограничен по сравнению с сыщиками в других жанрах, ỳже читательского.
Быт (еда, питье, сон, небритость и т. д.)	Не играет никакой роли, подробно	*Авантюрный* сыщик любит комфорт,	Особая роль быта, преступление не	Быт изображается подробно, только

	обычно не изображается. В то же время, излишнее внимание к еде может способствовать созданию *гротескной избыточности* (Ниро Вулф) или, по крайней мере, комичности (гурманство Пуаро).	изысканные пищу, вина и одежду; а также красивых женщин. В то же время легко переносит недостаток сна, еды и т. п.	отменяет необходимость во сне и т. п.; конфликт между ними.	если имеет отношение к состоянию жертвы («Лесная смерть» Обэр). Недостаток сна, еды и т. п. усугубляет образ загнанной жертвы. Исключение – героини Вентворт с их сонливостью в самый опасный момент («Девушка в подвале»).
Личная жизнь	Отсутствует (исключение – все, что относится к фигуре рассказчика).	Как правило, очень интенсивная.	Конфликтные отношения между личной жизнью и профессией.	Осложнена подозрениями и т. п.
Отдых	Носит краткий характер; нежелателен для самого сыщика; имеет функцию мнимого удаления от дел (как болезнь).	Может изображаться довольно подробно; как сказано выше, сыщик любит отдохнуть.	Носит краткий характер; предел мечтаний для сыщика, однако показана практическая невозможность удаления от работы.	За время расследования герою не до отдыха.
Внутренний мир (мысли, чувства и т. д.) / внешние действия (поступки и т. д.)	Внутренний мир сыщика и преступника показывается редко; рассказчика – всегда.	Внутренний мир сыщика и преступника показывается часто.	Внутренний мир сыщика и преступника показывается часто. Как правило, сыщик является если не рассказчиком, то основным носителем точки зрения.	Внутренний мир жертвы показывается всегда.
Помощники	Могут справляться только с мелкими поручениями. Эффективные помощники, тем более спасающие	Могут быть как слабыми (рассказчик в «Тайне Желтой комнаты» Леру), так и очень эффективными (Фламбо, Маса,	Как правило, даже в «не командном» варианте у сыщика есть эффективные помощники.	Даже если у героя появляются помощники, это не помогает в расследовании. *Основной помощник*, как

	жизнь сыщика, невозможны.	помощники судьи Ди), даже спасающими жизнь сыщика (Фламбо, Маса, Бердичевский).		правило, оказывается преступником.
Серийность	Как правило, серийный (Дюпен, Холмс, Вулф, Пуаро, Марпл, Коломбо)	Как правило, серийный (Лекок, Люпен, Рультабий, Томми и Таппенс, Родерик Аллен, судья Ди, Эраст и Николас Фандорины и др.). Не серийные: Энн Беддингфельд («Человек в коричневом костюме» Кристи), Энтони Кейд (он же князь Николай) и Вирджиния Ривел («Тайна замка Чимниз» Кристи) и др.	Как правило, серийный (Мегрэ, Дэлглиш, Карелла, «знатоки», Каменская и др.). Но может быть и не серийным – Алехин, Таманцев и Блинов («Момент истины» Богомолова).	Не бывает. Необходимость расследования связана с исключительной, разовой ситуацией.
Субъектная структура	Рассказ от первого лица невозможен; мысли сыщика передаются крайне редко; иногда приводятся мысли преступника, свидетеля и жертвы.	В «чистых» случаях рассказ от первого лица не встречается. В случае повествования от третьего лица, точка зрения сыщика приводится всегда. Иногда – преступника, помощника и жертвы.	Возможен рассказ от первого лица. В случае повествования от третьего лица, точка зрения сыщика приводится всегда; часто – преступника, свидетеля и жертвы.	Возможен рассказ от первого лица. В случае повествования от третьего лица, точка зрения следователя-жертвы приводится всегда. Другие точки зрения приводятся редко.
Вопрос о вине и личной ответственности сыщика	ставится, но не всегда.	ставится, но не всегда.	ставится всегда.	как правило, ставится.
Преступление (расследуемое дело)				
Общее	Сравнение тайны преступления с	Сравнение тайны преступления с	Сравнение тайны преступления с	Сравнение тайны преступления с

	загадкой, головоломкой.	загадкой, головоломкой.	загадкой, головоломкой.	загадкой, головоломкой.
Различия	1. Исключительное, необычное и *странное*	1. Может быть исключительным, *странным* («Тайна Желтой комнаты» Леру), а может просто *громким* («Преступление в Орсивале» Габорио; «Смерть Ахиллеса» Акунина).	1. Параллельно ведется несколько дел; в центре необычное, *крупное* (но не *странное*); есть также мелкие дела. В финале: 1. они могут оказаться связаны между собой; 2. не связаны.	В восприятии жертвы исключительное, для окружающих не обязательно.
	2. При невозможности серийных преступлений допустима их имитация («Убийства по алфавиту» А. Кристи).	2. Возможны как серийные преступления и преступник – маньяк («Декоратор» Акунина), так и их имитация («Убийство на Эйфелевой башне» Изнера).	2. Возможны как серийные преступления, особенно если преступник – маньяк («Похоронный марш марионеток» де Фелитта), так и их имитация («Ухищрения и вожделения» Джеймс; «Убийства в алфавитном порядке» Эдигея).	2. Очень часто – серийные преступления.
Преступник	1. Почти такая же незаурядная фигура, как и сыщик. Сыщик часто вычисляет его не только по уликам, но и как психологический тип.	1. Может быть незаурядным – Люпен как преступник («Полая игла», «Арест Арсена Люпена» Леблана); «Тайна Желтой комнаты» Леру; «Смерть Ахиллеса» Акунина), а может быть самым обычным («Черная жемчужина» Леблана).	1. Большое количество вариантов. Но даже если незаурядны – не гении и не гротескны.	1. Это редко обычный в смысле *нормальности* человек (как адвокат в «Жизни вдребезги» Буало-Нарсежака).

	2. Не может быть профессиональным убийцей.	2. Часто встречаются преступники-профессионалы различного профиля.	2. Часто встречаются преступники-профессионалы различного профиля.	2. Преступник не профессионал, но может обладать навыками, которые помогают ему совершать преступления.
	3. «Тайным или уголовным сообществам нет места в детективе» (13-е правило Ван Дайна)[404].	3. Часто фигурируют преступные сообщества.	3. Часто фигурируют преступные сообщества.	3. Преступные сообщества не характерны.
	4. Крайне редко это маньяк.	4. Иногда это может быть маньяк («Убийство по-китайски» Лондон; «Декоратор» Акунина).	4. В том числе это может быть маньяк («Цементная блондинка» Конелли; «Аквариум с золотыми рыбками» Гоуфа и др.).	4. Очень часто это маньяк.
Мотивы преступления	Различны, но обязательно есть мотив игры и, почти всегда, состязания с сыщиком: **игра на стороне зла.** Практически исключены преступления на сексуальной почве.	Различны, но, как правило, есть мотив игры и, почти всегда, состязания с сыщиком: **игра на стороне зла.** Возможны преступления на сексуальной почве, что связано с особым типом преступника (см. выше).	Различны, обычно банальны. Возможны преступления на сексуальной почве, что связано с особым типом преступника (см. выше).	Редко это корысть («Жизнь вдребезги» Буало-Нарсежака; «Увидеть Лондон и умереть» Александра и Ролана). Гораздо чаще встречаются преступления на сексуальной почве. Непосредственные причины почти всегда дополняются стремлением преступника доказать свою «сверхчеловечес

[404] *Van Dine S. S.* Op. cit.

				кую» природу.
Жертва	Редко вызывает сочувствие, как правило, гротескна. (Исключения: Магдела в «Загадке Эндхауза» и школьница в «Трупе в библиотеке» Кристи) Не бывает больше одного трупа в одном месте. Исключение – «Москательщик на покое» Конан Дойля, где есть две единовременные жертвы, трупы которых, однако, не изображаются.	Жертву часто жалко, иногда лично близка героям. Может быть несколько убитых сразу.	Жертву, как правило, жалко, иногда лично близка героям. Может быть несколько убитых сразу.	Жертва вызывает сочувствие даже тогда, когда сама совершает преступные действия («Белая горячка», «Жизнь вдребезги» Буало-Нарсежака).
Соотношение случайности и необходимости	Преступление не может быть разгадано случайно. Это следствие гениальности сыщика.	Преступление не может быть разгадано **только** случайно. В значительной степени это следствие гениальности сыщика, но есть и другие факторы, в том числе случайность.	Преступление не может быть разгадано **только** случайно. Обязательна **как проницательность сыщика, так и его добросовестность и дотошность,** которые являются неотъемлемыми составляющими профессионализма.	Преступление не может быть разгадано ни случайно, ни как результат добросовестности, ни, тем более, благодаря гениальности сыщика. Преступник выдает себя сам.
	Не бывает случайных преступлений и случайных жертв. (Исключение – «Убийство на улице Морг»)	Преступления могут быть как закономерными, так и случайными. У неслучайного преступления могут быть	Преступления могут быть как закономерными, так и случайными. У неслучайного преступления могут быть	Главный герой никогда не бывает случайной жертвой, хотя далеко не всегда осознает свой статус.

		случайные жертвы (например, случайный свидетель преступления).	случайные жертвы (например, случайный свидетель преступления).	
	Главный антагонист не может стать преступником случайно.	Главный антагонист не может стать преступником случайно.	Главный антагонист не может стать преступником случайно.	Главный антагонист не может стать преступником случайно.
Противостояние преступника и сыщика	Носит «очный» характер.	Носит «очный» характер	Носит «очный» характер (если в команде выделяется женщина-полицейский как основной носитель точки зрения, возможна ее подмена или вмешательство в решающий момент «защитников», обычно коллег).	Носит «очный» характер. Но для героя это становится очевидным только в финале произведения.
Расследование	Ведется быстро.	1. Ведется быстро. 2. Ведется то быстро, то медленно.	1. Ведется быстро. 2. Ведется медленно. 3. Ведется то быстро, то медленно.	Ведется то быстро, то медленно.
Различного рода препятствия: аномальные природные явления – необычная жара, бесконечный дождь; тяжелое физическое и эмоциональное состояние или ранение сыщика и т. п.	Не бывает.	Часты.	Почти всегда, причем начало и конец совпадают с расследованием (кроме ранения). Затрудняют расследование.	Из аномальных природных явлений характерны туман и темнота, отражающие особенности пространства и кругозора главного героя.
Ловушка	Быстродействующая и удачная.	После нескольких неудачных последняя – удачная.	Как правило, удачная.	Неудачная для жертвы.

Подслушивание / подглядывание	Имеют отношение только к преступлению.	Как правило, имеют отношение к преступлению. Но бывает и просто подглядывание *частной жизни*.	Бывают двух видов: 1) имеют отношение к преступлению. 2) показывают *обычную* жизнь, **текущую помимо преступления.**	Имеют отношение только к преступлению.
Процедура	Смешна и не нужна.	Бывает, но носит условный характер.	Обязательна, часто помогает решению главной задачи и восстановлению справедливости.	Отсутствует.
Лекция	Обычно на экзотическую тему.	Обычно на экзотическую или «редкую» тему.	Опытный коллега «читает» лекцию новичку или профессионал одного профиля – специалисту в другой области.	Отсутствует.
Тайна преступления	раскрывается всегда, кроме деталей.	раскрывается всегда, кроме деталей.	как правило, раскрывается целиком, за исключением деталей.	может остаться нераскрытой для жертвы, но не для читателя («Увидеть Лондон и умереть» Александра и Ролана; «Дурной глаз» Буало-Нарсежака).
Разоблачение и наказание преступника	Разоблачение изображается всегда. Наказания, в случае преступления из мести, иногда нет. **Акцент на разоблачении.**	Разоблачение изображается всегда. Но преступнику часто удается избежать наказания.	Как правило, изображаются. **Акцент на задержании.**	Саморазоблачение преступника изображается почти всегда.
Задержание преступника	Проводится быстро или отсутствует. **Преобладание разоблачения над задержанием.**	Проводится с трудом из-за ловкости преступника. Часто уже изобличенный преступник несколько раз	Как правило, подчеркнуто трудное и опасное. **Преобладание задержания над разоблачением.**	Чрезвычайно трудное. Как правило, не удается. Преступник гибнет случайно и т. д.

		избегает задержания.		
хронотоп				
Художественное время	*Быстрое*, насыщенное событиями.	Чередование *быстрого* и *медленного*.	Возможно как *быстрое*, так и чередование *быстрого* и *медленного*. *Вязкое*, насыщенное событиями.	Или *быстрое*, или *медленное*, но *ускоряющееся* к финалу.
Время действия	Как правило, ночь.	Чаще ночь.	Любое.	Любое, но чаще ночь.
Исторический период и его приметы (реальные исторические лица, события; технические новшества и т. п.)	Изображен условно, приметы не характерны.	Как правило, изображены *приметы времени.* Иногда они становятся объектом авторской игры (серии о Фандорине; сестре Пелагии; Викторе Легри; судье Ди).	Обязательны *приметы времени.*	*Приметы времени* фигурируют редко, только, если имеют отношение к преступлению и расследованию.
Социальные слои	Носят условный характер; нет оценочности.	Претендуют на отражение реальной жизни, хотя на самом деле эта претензия не реализуется; изображены оценочно.	Претендуют на отражение реальной жизни; «история нравов» (О. де Бальзак); изображены оценочно.	Изображение социальных слоев и их оценка не характерны; затруднены отношения героя со всеми слоями.
Пространство	С одной стороны, замкнутое, с другой – легко преодолеваемое. При смене мест одно замкнутое пространство меняется на другое, тоже замкнутое. Проницаемое для взгляда сыщика.	Как правило, чередование замкнутого и разомкнутого. И то и другое легко преодолеваются.	*Вязкое*, трудно преодолеваемое, независимо от того, замкнутое оно или разомкнутое.	Замкнутое, с тенденцией к сужению. Непроницаемое для взгляда жертвы (туманное, темное и т. п.).
Хронотоп большой дороги	не бывает	характерен как составной элемент	не бывает	не бывает
Место действия	особая роль	особая роль	Любое, но	особая роль

	уединенного дома, замка и т. п.	уединенного дома, замка и т. п.	особая роль полицейского участка (уединенный дом редко).	уединенного дома, замка и т. п. («Черная башня» Джеймс).
Один и тот же серийный герой может быть героем различных жанров	1. Классический детектив и авантюрное расследование (Пуаро).	1. Авантюрное расследование и классический детектив (Пуаро).	Полицейский роман и расследование жертвы (Дэлглиш).	1. расследование жертвы и авантюрное расследование (Фандорин).
	2. Классический детектив и расследование жертвы, но не в роли жертвы, а в роли ее спасителя (Марпл, Пуаро).	2. Авантюрное расследование и расследование жертвы (Фандорин).		2. Расследование жертвы и полицейский роман (Дэлглиш).
	Один и тот же герой никогда **не может быть** героем классического детектива и полицейского романа!	Один и тот же герой никогда **не может быть** героем авантюрного расследования и полицейского романа!	1. Один и тот же герой никогда **не может быть** героем полицейского романа и классического детектива!	Герой расследования жертвы никогда **не может быть** героем классического детектива!
			2. Один и тот же герой никогда **не может быть** героем полицейского романа и авантюрного расследования!	
Способность образовывать контаминации друг с другом	**Возможны**: 1. С авантюрным расследованием (цикл Рекса Стаута о Ниро Вульфе и Арчи Гудвине).	**Возможны**: 1. С классическим детективом (цикл Рекса Стаута о Ниро Вульфе и Арчи Гудвине).	**Возможны**: Теоретически – с расследованием жертвы.	**Возможны**: 1. С классическим детективом («Каникулы в Лимстоке», «Спящее убийство» и «Печальный кипарис» Кристи).
	2. С расследованием жертвы («Каникулы в	2. С расследованием жертвы («Декоратор»		2. С авантюрным расследованием («Декоратор» Акунина»).

	Лимстоке», «Спящее убийство» и «Печальный кипарис» Кристи).	Акунина»).		
				3. Теоретически – с полицейским романом.
	С полицейским романом невозможны никогда!	С полицейским романом невозможны никогда!	С классическим детективом и авантюрным расследованием невозможны никогда!	
Композиционные формы речи[405]				
1. Изображенные формы речи				
Прямая внешняя / внутренняя речь	Преобладание внешней речи	Преобладание внешней речи	Как правило, преобладание внешней речи	Преобладание внутренней речи (в первую очередь, внутренних монологов героя).
Диалоги / монологи	Диалогичен, диалоги преимущественно игровые. Когда нет диалогов с рассказчиком, полицией, преступником, свидетелями – сыщик разговаривает сам с собой («Немезида» Кристи). В монологической речи велика роль по объему и значению ораторских выступлений сыщика и	Смешанный жанр	Смешанный жанр. Диалоги: допросы, опросы, обсуждения, разговоры с коллегами и родными. Монологи: лекции экспертов; рассуждения героя и его коллег; исповеди преступников.	Монологичен. Характерны не диалоги, а «обмен монологами»[406]. Особая роль ораторского выступления-признания преступника.

[405] Как говорилось выше, я опираюсь на концепцию композиционных форм речи Н. Д. Тамарченко.
[406] *Якубинский Л. П.* Указ. соч.

	преступника; монологи-рассказы клиентов.			
Устная речь / письменная речь	Значительная доля устной речи, диалогов и монологов (см. выше).	Доля и роль устной речи меньше, чем в классическом детективе.	Доля и роль устной речи меньше, чем в классическом детективе. В устной речи особая роль лекций экспертов. В письменной – особая роль протоколов, письменных заключений экспертов и других документов.	Самая малая доля устной речи, преимущественно *псевдодиалоги* и монологи (см. выше).
Использование персонажами профессиональной лексики, жаргона; отличия в речи персонажей, относящихся к различным слоям общества и национальностям	Не характерно. Персонажи различных профессий и слоев общества говорят схожим образом. Или, наоборот, намеренно гротескная речь.	Профессиональная лексика используется редко. Но персонажи различных профессий, слоев общества и национальностей говорят по-разному, часто подчеркнуто (Маса).	Характерно. Речь персонажа всегда свидетельствует о его профессиональной, социальной, национальной принадлежности.	Не характерно. Персонажи различных профессий и слоев общества говорят схожим образом.
2. Изображающие формы речи				
Описания **1) пейзаж**	условный	Как правило, гротескный.	**Обязательны** признаки реального пейзажа, с отражением времени года.	Возможны признаки реального пейзажа, с отражением времени года.
2) интерьер	Условный. Описывается подробно только в том случае, если изменение в интерьере имеет отношение к преступлению.	Как правило, гротескный. Возможны признаки реального интерьера, отражающего социальные слои.	**Обязательны** признаки реального интерьера, отражающего социальные слои. Обычно **дается с точки зрения профессионала**.	Возможны признаки реального интерьера.

			Особая роль описания полицейского участка.	
3) **портрет**	Гротескный для сыщика и для большинства персонажей. Это не касается влюбленных.	Как правило, гротескный для сыщика и для большинства персонажей.	Реальный. Обычно **дается с точки зрения профессионала**. Может приводиться «словесный портрет».	Реальный
3. Высказывания, в которых пересекаются формы 1-го и 2-го типа				
Несобственно-прямая речь	Встречается редко, когда у сыщика нет собеседника («Немезида» Кристи).	Встречается иногда.	Встречается иногда.	Встречается очень часто.
Фрагменты чужой речи, цитируемые героем	Как правило, имеют отношение к преступлению	Как правило, имеют отношение к преступлению	Как правило, имеют отношение к преступлению	Как правило, имеют отношение к преступлению
4. «Формы, с помощью которых вводятся фрагменты речи, не приписанные ни повествователю или рассказчику, ни персонажу»[407]				
Заглавие[408]				
1) общее	1а) слова «убийство» и «смерть» очень часто.	1а) слова «убийство» и «смерть» очень часто.	1а) слова «убийство» и «смерть» очень часто.	1а) слова «убийство» и «смерть» очень часто.
	1б) слова со значением подозрения не характерны.	1б) слова со значением подозрения не характерны.	1б) слова со значением подозрения не характерны.	1б) слова со значением подозрения не характерны.
2) различия	2а) слова «тайна»,	2а) слова «тайна»,	2а) слова «тайна»,	2а) слова «тайна»,

[407] *Тамарченко Н. Д.* Композиционные формы речи. С. 102.
[408] Раздел о заглавиях написан совместно с О. В. Федуниной.

	«загадка» и т. п. очень часто.	«загадка» и т. п. часто (“Le Mystère de la chambre jaune” Леру и др.).	«загадка» и т. д. не характерны.	«загадка» и т. п. не характерны.
	2б) слова «дело», «досье» не характерны.	2б) слова «дело», «досье», иногда с порядковым номером встречаются нередко (“Le Dossier n° 113” Габорио, “The “Canary” Murder Case” Ван Дайна, “The “Canary” Murder Case” Крофтса и т. д.).	2б) слова «дело», «досье», иногда с порядковым номером редко встречаются.	2б) слова «дело», «досье» исключение “The Case is Closed”) Вентворт).
	2в) слово «преступление» не характерно.	2в) слово «преступление» иногда.	2в) слово «преступление» не характерно.	2в) слово «преступление» не характерно.
	2г) слова со значением сомнения не характерны.	2г) слова со значением сомнения не характерны.	2г) иногда слова со значением сомнения, что отражает свойства характера сыщика в полицейском романе (“Les Scrupules de Maigret” и “Maigret hésite” Сименона).	2г) слова со значением сомнения не характерны.
	2д) слова «дом», «усадьба» (и их названия) и т. п. встречаются часто.	2д) слова «дом», «усадьба» (и их названия) и т. п. встречаются иногда (“At the Villa Rose” Мейсона).	2д) слова «дом», «усадьба» (и их названия) и т. п. встречаются редко (“The Lighthouse” Джеймс).	2д) слова «дом», «усадьба» и т. п. встречаются редко (“The Black Tower” Джеймс).
	2е) слова «игра», «играть» и названия игр, строки *игровых текстов*, а также слова, имеющие отношение к театру, встречаются часто (“Three Act Tragedy”, “Cards	2е) слова «игра», «играть» и названия игр, а также слова, имеющие отношение к театру, встречаются иногда (“The Actor and the Alibi” Честертон	2е) слова «игра», «играть» и названия игр, а также слова, имеющие отношение к театру, встречаются иногда (“Funeral March of the Marionetts” де	2е) слова «игра», «играть» и названия игр, а также слова, имеющие отношение к театру, встречаются редко (“Grey Mask” Вентворт).

	on the Table”, “Hickory Dickory Dock” Кристи).	а; «Турецкий гамбит» Акунина).	Фелитта; «Игра по системе» Бекрюста; «Игра на чужом поле» Марининой).	

Приложение 4. ПЕРВАЯ СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ПО ГЕНЕЗИСУ (классическая драма – классический детектив)

Цель данной таблицы – наглядно показать сходство и различия по таким аспектам как, с одной стороны, единство времени и места драмы, и хронотоп классического детектива – с другой, а также единство действия, диалоги и тип героя.

классическая драма	**классический детектив**
сходство	
единство времени	1. быстрое время; в новелле, как правило, расследование занимает сутки 2. изображение единственного временного пласта
единство места; место действия замкнутое и условное	замкнутое и условное пространство
единство действия, его условия:	единство действия, его условия:
1. необходимость каждого эпизода и отсутствие лишних; единство темы	в классическом детективе на нескольких уровнях: детали интерьера, подслушивание / подглядывание и т. д., все имеет отношение к преступлению и расследованию
2. непрерывность действия и отсутствие параллельного сюжета	соблюдается, за исключением повестей Конан Дойля
3. ограничение роли случая и логические связи между событиями	в классическом детективе роль случая ничтожна, успешное расследование – результат гениальности сыщика
4. невозможность в классической драме изображать одновременно происходящее с разными персонажами в разных местах	соблюдается. Исключение – «Зернышки в кармане» Агаты Кристи
5. сразу очерченный круг действующих лиц.	соблюдается
6. стремление классической драмы к компактности, к ограничению числа	число изображенных персонажей помимо сыщика (и самого

действующих лиц	рассказчика) в детективной новелле обычно не превышает четырех
7. в классической драме содержание вставных текстов (обычно это письма) всегда соотносится с действием	в классическом детективе вставные тексты обязательно имеет отношение к преступлению и его расследованию
8. самое главное: для соблюдения единства действия в драме требуется готовый и неизменный герой (см. выше концепцию Тамарченко) с «одномерным цельным сознанием» (Лавлинский)	герой классического детектива также готовый и неизменный
катастрофа и перепетия	комическая катастрофа и детективный пуант
отличия	
единство действия в драме обеспечивается также спецификой **диалогов**; в ней отсутствует прямое авторское слово, которое, по Бахтину, не имеет в драме «никакого композиционного эквивалента»	принципиальное отличие классического детектива от классической драмы – наличие повествования. Единство действия поддерживается, с одной стороны, поскольку тема **диалогов** всегда имеет отношения к преступлению и расследованию. С другой стороны, как классической драме, так и классическому детективу абсолютно чуждо романное *разноречие* и *разноязычие*; все персонажи говорят одним языком
нет	сочетание кумулятивной и циклической схем сюжета

Приложение 5. ВТОРАЯ СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ТАБЛИЦА ПО ГЕНЕЗИСУ (классическая трагедия – классический детектив – классическая комедия)

Цель данной таблицы – показать сходство и различия между вышеназванными жанрами по таким важнейшим аспектам для данных жанров, как диалог и тип героя, а также по способам бытования *игры* и *нормы*.

критерии сопоставления	**классическая трагедия**	**классический детектив**	**классическая комедия**
катастрофа	трагическая	комическая	комическая
диалог			
1. подшучивание, передразнивание, комментирование чужой речи	не характерно	характерно	характерно
2. перебивание	не характерно	характерно	характерно
3. непонимание чужой речи	трагическое	комическое непонимание того, что говорит сыщик другими персонажами	комическое
4. взаимодействие и взаимоосвещение между диалогами и повествованием	отсутствует, чуждо драме	важнейшая составляющая классического детектива	отсутствует, чуждо драме
рациональность / нерациональность	тяготение к иррациональности	рациональность	рациональность
игра	успешная игра – удел злодеев. Остальные герои или являются жертвами чужой игры, лжи и обмана, или их попытки	важнейшими для классического детектива являются мотивы игры, театра, инсценировки, актерства, подслушивания /	игра героев, со всеми ее характерными признаками – обманом, переодеваниями, всякого рода подменами – не

	достигнуть своих целей с помощью игры (лжи, обмана) заканчиваются трагически	подглядывания. Здесь особая роль переодеваний и всякого рода подмен. Сыщик побеждает преступника не только благодаря анализу, дедукции, но и *переигрывая* его	только не осуждается, но составляет самую суть и движущую силу сюжета комедии. Комедия – произведение о том, *кто кого переиграл*
норма	«противоборство двух правд или двух законов»[409], т. е. двух норм	преступление в начале произведения выступает как временное нарушение нормы. В конце произведения благодаря сыщику, в результате расследования, разоблачения и, как правило, наказания преступника норма восстанавливается	«Сам исконный закон комедии – предельное приближение к исходной ситуации в конце действия»[410]
тип героя	жертва	Великий сыщик – герой-посредник, выступающий на стороне добра, но родственный *плуту*	1. *сам себе авантюрист* (герои комедий Шекспира и Бена Джонсона, Лопе де Вега и Тирсо де Молины);

[409] Теория литературы. С. 410–411.
[410] *Кургинян М.С.* Указ. соч. С. 320.

			2. герой-посредник; плут (раб, парасит, слуга), выступающий на стороне добра

Приложение 6. СПИСКИ ИСТОЧНИКОВ ПО ЖАНРАМ КРИМИНАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

Классический детектив

Дойл Адриан Конан, Карр Дж. Д.

1. Тайна запертой комнаты
2. Приключение в Камберуэлле

Дойл Артур Конан

3. Этюд в багровых тонах
4. Знак четырех

«Приключения Шерлока Холмса»

5. Союз рыжих
6. Тайна Боскомской долины
7. Берилловая диадема

«Записки о Шерлоке Холмсе»

8. Серебряный
9. Загадка Рейгета
10. Морской договор

Вне сборника

11. Собака Баскервилей

«Возвращение Шерлока Холмса»

12. Черный Питер
13. Три студента
14. Убийство в Эбби-Грэйндж
15. Второе пятно

«Его прощальный поклон»

16. Дьяволова нога

«Архив Шерлока Холмса»

17. Москательщик на покое

Кристи А.

Пуаро

18. Таинственное происшествие в Стайлз
19. Убийство на поле для гольфа
20. Приключение «Звезды Запада»
21. Трагедия в Марсдон-Мэнор
22. Кража в миллион долларов
23. Тайна египетской гробницы
24. Убийство Роджера Экройда
25. Загадка Эндхауза
26. Смерть лорда Эджвера
27. Убийство в Восточном экспрессе
28. Трагедия в трех актах
29. Убийства по алфавиту
30. Карты на столе
31. Безмолвный свидетель
32. Смерть на Ниле
33. Убийство в проходном дворе
34. Треугольник на Родосе
35. Свидание со смертью
36. Рождество Эркюля Пуаро
37. Сон
38. Что в садике цветет у Мэри?
39. Желтый ирис
40. Зло под солнцем
41. Черная смородина
42. Берег удачи
43. Второй удар гонга
44. Миссис Макгинти с жизнью рассталась
45. Хикори Дикори Док
46. Третья девушка
47. После похорон

Марпл

48. Убийство в доме викария
49. Труп в библиотеке
50. Объявлено убийство
51. Зернышки в кармане (Карман, полный ржи)
52. В 16.50 из Паддингтона
53. Зеркало треснуло
54. Карибская тайна
55. Немезида
56. Убийство сантиметром
57. Фокус с зеркалами

По Э. А.

58. Убийство на улице Морг

Детективный ребус

Азимов А.

1. Поющий колокольчик
2. Говорящий камень
3. Ночь, которая умирает
4. Ключ

Акунин Б.

5. Table-talk 1882 года

Дансени Э. (лорд Дансени)

6. Две бутылки соуса

Борхес Х. Л., Бьой Касарес А.

«Шесть загадок для дона Исидора Пароди»

7. Двенадцать символов мира
8. Ночи Голядкина

Дойл Адриан Конан, Карр Дж. Д.

9. Восковые игроки (не совсем чистый вариант)

Кристи А.

«13 проблем Марпл»

10. Клуб «Вторник»

11. Идол храма Астарты
12. Золотые слитки
13. Окровавленная мостовая
14. Мотив и возможность
15. Синяя герань
16. Компаньонка
17. Четверо под подозрением
18. Трава смерти
19. Происшествие в бунгало

Нокс Р. А.

20. Мотив

Орси Э. (Баронесса Орси)

21. Таинственное убийство в Йорке

Скотт У.

22. Голубая улика

По Э. А.

23. Тайна Мари Роже

Честертон Г. К.

«Парадоксы мистера Понда»

24. Три всадника Апокалипсиса
25. Когда доктора соглашаются
26. Кольцо любовников

«Неведение отца Брауна»

27. Странные шаги

«Мудрость отца Брауна»

28. Машина ошибается

«Недоверчивость отца Брауна»

29. Вещая собака

Полемика с детективным ребусом

Дойл Артур Конан

1. Исчезнувший экстренный поезд
2. Человек с часами

Авантюрное расследование

Адамс П.

1. Ангелочки по десять шиллингов

Акунин Б.

Эраст Фандорин

2. Азазель
3. Турецкий гамбит
4. Левиафан (контаминация с «коллективным расследованием»)
5. Смерть Ахиллеса (контаминация с субъектом-преступником)
6. Бубновый валет (контаминация с субъектом-преступником)
7. Декоратор (контаминация с «расследованием жертвы»)
8. Статский советник
9. Коронация
10. Любовница смерти (контаминация с романом становления)
11. Любовник смерти (контаминация с криминальным романом становления)
12. Алмазная колесница
13. Сигумо
14. Из жизни щепок
15. Нефритовые четки
16. Скарпея Баскаковых
17. Одна десятая процента
18. Чаепитие в Бристоле
19. Долина мечты
20. Перед концом света
21. Узница башни

Сестра Пелагия

22. Пелагия и белый бульдог
23. Пелагия и черный монах
24. Пелагия и красный петух

Николас Фандорин

25. Внеклассное чтение
26. Ф. М.

Серия «Жанры»

27. Шпионский роман

Аллен Г. У.

28. Вино кометы

Бейли Г. К.

29. Длинный курган

Беркли Э.

30. Загадка Лейтон-Корта

Ван Дайн С.

31. Дело Бенсона
32. Дело об убийстве Канарейки

Вэнс Дж.

33. Гнусный Макинч
34. Удар милосердия

Габорио Э.

35. Дело вдовы Леруж
36. Преступление в Орсивале
37. Дело № 113

Гарднер Э. С.

38. Дело об отпечатке губ

Гулик ван Р.

39. Убийство по-китайски: золото

Гюстен М. О.

40. Гляди, опять Бурбоны!

Дойл Адриан Конан, Карр Дж. Д.

41. Семь циферблатов

Изнер К.

42. Убийство на Эйфелевой башне

Картер Н.

43. Загадка миссис Дикинсон

44. Цезарь, собака-сыщик

Коул Д. Х., Коул М.

45. У телефона

Кристи А.

Томми и Таппенс

46. Таинственный противник

47. Н или М?

48. Щелкни пальцем только раз

49. Врата судьбы

«Партнеры по преступлению»

50. Фея в комнате

51. Дело о розовой жемчужине

52. Визит мрачного незнакомца

53. Избавиться от короля

54. Дело об исчезнувшей леди

55. Слепой и смерть

56. Человек в тумане

57. Шуршатель

58. Тайна Саннингдейла

59. Смерть, живущая в доме

60. Железное алиби

61. Дочь священника

62. Ботинки посла

63. Человек, который был номером 16

Паркер Пайн

64. Врата Багдада

Пуаро

65. Большая четверка
66. Тайна «Голубого поезда»
67. Раз, два – пряжку застегни
68. Причуда мертвеца
69. Вечеринка в Хэллоуин
70. Кошка среди голубей

«Подвиги Геракла»

71. Немейский лев
72. Лернейская гидра
73. Керинейская лань
74. Эриманфский вепрь
75. Авгиевы конюшни
76. Стимфалийские птицы
77. Критский бык
78. Кобылицы Диомеда
79. Стадо Гериона
80. Пояс Ипполиты
81. Яблоки Гесперид
82. Укрощение Цербера

Различные сборники

83. Приключение рождественского пудинга
84. Наследство Лемюсерье
85. Тайна Багдадского сундука
86. Потерянный ключ
87. Двойной грех
88. Двойная улика

89. Чертежи субмарины
90. Осиное гнездо
91. Черный кофе

С другими персонажами

92. Человек в коричневом костюме
93. Тайна замка Чимниз
94. Тайна семи циферблатов

Крофтс Ф. В.

95. Самое запутанное дело инспектора Френча

Леру Г.

96. Тайна Желтой комнаты

Леблан М.

97. Полая игла
98. 813 (Двойная жизнь Арсена Люпена; Три преступления Арсена Люпена)
99. Зубы тигра

«Арсен Люпен – благородный грабитель»

100. Арест Арсена Люпена
101. Таинственный путешественник
102. Ожерелье королевы
103. Черная жемчужина

«Тайны Арсена Люпена»

104. Солнечные зайчики
105. Красный шелковый шарф
106. Смерть бродит где-то рядом

«Восемь ударов стенных часов»

107. Тереза и Жермена
108. Следы шагов на снегу

Лондон М.

109. Преступление по-китайски

Марш Н.

110. Игра в убийство

Мейсон А.

111. Вилла Роза

Милн А.

112. Тайна Редхауза

Пиркис К. Л.

113. Редхилльские сестры

Сэйерс Д.

114. Чей труп? (Кто ты?)

Тотис А.

115. Убить голыми руками

Успенский Э.

116. Следствие ведут Колобки

Уэйд Г.

117. Пропавший студент

Чартерис Л.

118. Человек, который любил игрушки

Честертон Г. К.

«Неведение отца Брауна»

119. Сапфировый крест
120. Тайна сада
121. Летучие звезды
122. Невидимка
123. Неверный контур
124. Грехи графа Сарадина
125. Молот господень
126. Око Аполлона
127. Сломанная шпага
128. Три орудия смерти

«Мудрость отца Брауна»

129. Отсутствие мистера Канна
130. Разбойничий рай
131. Поединок доктора Хирша
132. Профиль Цезаря
133. Лиловый парик
134. Конец Пендрагонов
135. Бог гонгов
136. Салат полковника Крэя
137. Странное преступление Джона Боулнойза

«Недоверчивость отца Брауна»

138. Воскресение отца Брауна
139. Небесная стрела
140. Чудо «Полумесяца»
141. Проклятие золотого креста
142. Крылатый кинжал
143. Злой рок семьи Дарнуэй
144. Призрак Гидеона Уайза

«Тайна отца Брауна»

145. Зеркало судьи
146. Человек о двух бородах
147. Алиби актрисы
148. Алая луна Меру

«Скандальное происшествие с отцом Брауном»

149. Преступление на скорую руку
150. Преследование Синего человека
151. Преступление коммуниста
152. Острие булавки
153. Неразрешимая загадка

Вне сборников

154. Сельский вампир

«Человек, который знал слишком много» (Хорн Фишер)

155. Лицо на мишени
156. Причуда рыболова
157. Бездонный колодец

«Парадоксы мистера Понда»

158. Понд-Панталоне

Эскбрайя Ш.

159. Жвачка и спагетти

Юзефович Л. А.

160. Костюм Арлекина

Серия Нат Пинкертон

161. Борьба на висячем мосту (автор неизвестен)
162. Торговцы живым товаром (автор неизвестен)

Контаминация классического детектива с авантюрным расследованием

Стаут Р.

1. Черные орхидеи
2. Слишком много клиентов
3. Слишком много поваров
4. Острие копья

Полемика с авантюрным расследованием

Акунин Б.

1. Черный город

Бентли Э.

2. Последнее дело Трента

Гулик ван Р.

3. Знаменитые дела судьи Ди

Сейерс Д.

4. Вечер выпускников (Gaudy Night)

Полицейский роман

Адамов А.

1. Дело «пестрых» (редакция без шпиона Пита)

Богомолов В.

2. Момент истины

Вайнер А., Вайнер Г.

3. Визит к Минотавру
4. Лекарство против страха
5. Ощупью в полдень
6. Эра милосердия
7. Я, следователь

Валё П., Шёвалль М.

8. Розанна
9. В тупике

Гоуф Л.

10. Аквариум с золотыми рыбками

Гранже Ж.-К.

11. Багровые реки

Джеймс Ф. Д.

12. Лицо ее закройте
13. Тайна Найтингейла (Саван для соловья)
14. Смерть эксперта-свидетеля
15. Пристрастие к смерти
16. Ухищрения и вожделения
17. Маяк

Збых А.

18. Слишком много клоунов

Коннелли М.

19. Цементная блондинка (Блондинка в бетоне)

Корнуэлл П.

20. Точка отсчета

Макбейн Э.

21. Ненавидящий полицейских (Убийца ненавидит полицейских, Личный враг полицейских)

22. Жара

Манкелль Х.

23. Человек, который улыбался

Маринина А.

24. Стечение обстоятельств

25. Игра на чужом поле

26. Украденный сон

27. Убийца поневоле

28. Смерть ради смерти

29. Шестерки умирают первыми

30. Смерть и немного любви

31. Посмертный образ

32. За все надо платить

33. Чужая маска

34. Не мешайте палачу

35. Стилист

36. Иллюзия греха

37. Светлый лик смерти

38. Имя потерпевшего – Никто

39. Мужские игры

40. Я умер вчера

41. Когда боги смеются

Мацумото С.

42. Точки и линии

Паркер Дж. Т.

43. Красный свет

Райх К.

42. Смерть дня

Ренделл Р.

43. С любовью насмерть, Дун
44. Убийство в стиле «психо» (Сокрытое)

Роботэм М.

45. Пропавшая

Сапожников Л., Степанидин Г.

46. Ищите «Волка»!

Семенов Ю.

47. Петровка, 38
48. Огарева, 6
49. Противостояние

Сименон Ж.

50. Петерс Латыш
51. А Фелиси-то здесь
52. Трубка Мегрэ
53. Бедняков не убивают
54. Мегрэ и бродяга
55. Мегрэ колеблется
56. Мегрэ и одинокий человек
57. Сомнения Мегрэ

Сяолун Цю

58. Закон триады
59. Шанхайский синдром
60. Когда красное становится черным

де Фелитта Ф.

61. Похоронный марш марионеток

Эдигей Е.

62. Убийства в алфавитном порядке

Эллрой Дж.

63. Секреты Лос-Анджелеса

Полемика с полицейским романом

Валё П., Шёвалль М.

1. Запертая комната

Дюрренматт Фр.

2. Обещание

Жапризо С.

3. Купе смертников

Лем С.

4. Расследование

Липатов В.

5. Деревенский детектив

Маринина А.

6. Черный список

Несбё Ю.

7. Нетопырь

Обэр Б.

8. Кутюрье смерти

Паттерсон Дж.

9. Розы красные
10. Фиалки синие

Сименон Ж.

11. Инспектор Кадавр
12. Показания мальчика из церковного хора

Чабон М.

13. Союз еврейских полисменов

Штайнберг В.

14. Шляпа комиссара

Эллрой Дж.

15. Черная орхидея

Коллективное расследование

Кристи А.

1. Десять негритят

Пристли Дж. Б.

2. Опасный поворот

Тома Р.

3. Восемь любящих женщин

Фишер Э.

4. Телефон молчит

Хейр С.

5. Чисто английское убийство

Шубрт Вл.

6. Конец королевы

Криминальный роман становления

Доктороу Э. Л.

1. Билли Батгейт

Нилин П.

2. Испытательный срок

Уэмбо Дж.

3. Новые центурионы