

Теория литературы

Н.Н. Кириленко

ДРАМА КАК ИСТОЧНИК КЛАССИЧЕСКОГО ДЕТЕКТИВА

В статье рассматривается вопрос о происхождении жанра классического детектива, а именно о его преемственной связи с драматическим родом.

Ключевые слова: классический детектив, жанр, драма, единство времени, единство места, единство действия, перипетия.

В большинстве исследований, посвященных «детективу»¹, вопрос о происхождении этого жанра раскрывается в нескольких предложениях². Мало книг, где есть соответствующие главы или разделы³. А специальных работ на данную тему даже за рубежом, если учесть, насколько давно там пишут о криминальной литературе, не так много⁴.

В отечественном литературоведении, насколько известно, до недавнего времени вопрос о генезисе жанра был заявлен только в названии статьи Л.И. Чернавиной «Детективные новеллы Э. По (К вопросу об истоках детективного жанра)», однако в самой работе эта тема рассмотрена в одном абзаце⁵. А объем недавно появившейся работы под названием «К вопросу о происхождении и определении детектива»⁶, т. е. посвященной двум важнейшим научным вопросам сразу, совершенно недостаточен для серьезного исследования. (Это же замечание относится и к содержанию.) Работа О.Ю. Анциферовой «Детективный жанр и романтическая художественная система»⁷ более серьезна, но проведена на недостаточном материале.

Но основная проблема, конечно, не в объеме. 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, 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»⁸.

В работе Н.В. Бугорской 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 произведен от сциентистского мировоззрения»)⁹, то возражения, и принципиальные, возникают.

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. Тютюпы, находятся *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»¹⁰. Именно поэтому непродуктивным кажется мне и смешение понятий «основатель (ли) жанра» и его «истоки», что наблюдается в ряде работ¹¹.

По моему убеждению, сложившемуся в результате многолетних исследований, 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 (также словесные!) источники жанра, т. е. протожанры, например, фольклорные;
- учитывать как способствующие востребованности того или иного жанра, но не рассматривать в качестве источников экономические условия, философские течения и т. д.

Каждый из источников заслуживает отдельного исследования. Самый важный источник классического детектива – это драма¹².

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 вместе¹³, либо по отдельности¹⁴. О.Ю. Анциферова 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»¹⁵.

Между тем Джон Кавелти, как верно указывает О.Ю. Анциферова, в русле психоанализа разводил трагедию Софокла и «детектив»¹⁶. 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»¹⁷. Смехотворными назвал «попытки вывести генеалогию жанра из “Царя Эдипа” Софокла и “Гамлета” Шекспира» А.А. Гозенпуд¹⁸.

Насколько мне известно, только Уистон Х. Оден в широко известном и 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 [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 вине¹⁹.

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»²⁰. 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 совершенства²¹.

Чрезвычайное значение проведенного Оденом сопоставления состоит 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 предмет²². 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)²³.

Несмотря на ряд терминологических неточностей автора-киноведа (элементы сюжета (завязка, развязка) называются компози-

ционной структурой и т. д.), 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 детективе²⁴.

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; 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 буду опираться на разграничение классической и неклассической драмы, проведенное Н.Д. Тамарченко²⁵.)

Чтобы обосновать эту мою позицию, логично сначала сопоставить структурные признаки классического детектива с общими для драматических жанров, *родовыми* признаками, а затем с конкретными драматическими жанрами – трагедией и комедией. Последние, обладая общими родовыми свойствами, в то же время как жанры являются антагонистами. Сопоставление классического детектива с трагедией и комедией будет проведено в отдельной работе.

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.

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»²⁶) первые два, *единство времени* и *единство места*, в сущности, описывают признаки хронотопа драмы, уже общепринято, 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 развязки»²⁷, так и тем, что здесь нет никаких «этапов развития» характеров, которые «обуславливают неизбежность многих одновременных ситуаций» (с. 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 отличается *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 таким 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 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 предстать 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.

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 (с. 336)²⁸.

При этом замкнутым пространством в драме, по моим наблюдениям, может представлять 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 «Кармане, полном ржи» Кристи убийства совершены во дворе), но и деревушка Сент-Мери-Мид в целом, где никто со стороны не может быть убийцей.

Для классического детектива нехарактерно 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 преступления²⁹. 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 декорациям³⁰, т. е. они *условны*.

Единство действия Гегель считал самым главным: «Действительно же неприкосновенным законом является единство действия» (с. 337)³¹. Соответственно, при сопоставлении с классическим детективом, говоря о *единстве действия*, необходимо учитывать следующие аспекты.

1. *Необходимость каждого эпизода; отсутствие лишних*, как условие единства темы (см. требование Аристотеля)³². *Единство темы*, столь важное для драмы, прослеживается в классическом детективе на всех уровнях. Если описывается каминная полка, то потом на ней что-то изменяется, и это связано с преступлением («Таинственное происшествие в Стайлзе» Кристи); если описывается наряд персонажа, то потому, что затем из ожерелья пропадает алмаз («Приключение Звезды Запада» Кристи); подслушивание-подглядывание имеют отношение только к преступлению и т. д. 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 интри-

ги – значит прерывать то одну, то другую»³³. Более того, для классической драмы неприемлемы не только остановки, но и ретардация, чему способствует и отсутствие в драме описаний.

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» – история влюбленности Уотсона; в «Собаке Баскервильей» – параллельное расследование Уотсона.

3. *Ограничение роли случая и логика.* Из идеи единства действия исходит также требование Дидро ограничить роль случая и усилить логические связи между событиями (с. 241). (Очень близко понимание действия С. Сиротвинским³⁴.) *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*»³⁵. В классическом детективе роль случая ничтожна, успешное расследование – результат гениальности сыщика, его логики и *игры*.

При этом мне кажется очевидным 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 отличие от полицейского романа)³⁶. *Прозрение* в классическом детективе соотносится с *узнаванием* в драме; за ним следует катастрофа, в классическом детективе – комическая, в расследовании жертвы – страшная³⁷, после чего происходит возврат к норме.

Как указывал Н.Д. Тмарченко, «такого рода “перипетийный” сюжет [в драме] неотжествивим ни с кумулятивным, ни с циклическим типами сюжетного построения»³⁸. 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).

4. Единством действия обусловлена и провозглашенная Аристотелем *невозможность* в классической драме *изображать одно-*

временно 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»³⁹. В классическом детективе мне известен только один подобный случай: «В ту минуту, когда Рекс Фортескью пил свою последнюю чашку чая, Ланс Фортескью и его жена сидели под каштанами на Елисейских полях и наблюдали за фланирующей публикой»⁴⁰. Показано, что у Ланса не было физической возможности подложить токсин в пищу отца.

5. Добавим еще один важный аспект, необходимый для определения единства действия как в классической драме, так и в генетически связанном с ней классическом детективе – *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»⁴¹. Недаром Белинский писал, что «в драме не должно быть ни одного лица, которое не было бы необходимо в механизме ее хода и развития»⁴².

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 я писала ранее, 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. Тем самым 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 композиции, но и то, что она является основным для него источником.

Сопоставление классического детектива с трагедией и комедией; другие как литературные, так и нелитературные источники жанра классического детектива требуют отдельного рассмотрения, и это направление кажется очень перспективным.

Примечания

- ¹ Здесь и ниже я беру этот термин в кавычки, поскольку считаю, что нужно говорить не о «детективе», а о конкретных жанрах криминальной литературы: классическом детективе, полицейском романе и т. д.
- ² См.: *Гозентуд А.* Детективная драма // Пути и перепутья: Английская и французская драматургия XX века. Л.: Искусство, 1967. С. 84–111; *Маркулан Я.* Зарубежный кинодетектив: Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. Л.: Искусство, 1975. С. 11.
- ³ *Агеева М.Г.* Эволюция детективного романа в американской литературе XX века. Дис. ... канд. филол. наук. Казань, 2014; *Мир-Багирова С.А.* Детективный жанр в азербайджанской литературе в контексте мировой литературы. Баку, 2002; *Cook M.* Edgar Allan Poe and the Detective Story Narrative // *Cook M.* Narratives of Enclosure in Detective Fiction: The Locked Room Mystery. Basingstoke, UK: Palgrave Macmillan, 2011. P. 1–20; *Scaggs J.* Early Crime Narratives // *Scaggs J.* Crime fiction (The New Critical Idiom). L.; N.Y.: Routledge, 2005. P. 7–13.
- ⁴ *Panec L.L.* The Origins of American Detective Story. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2006; *Panec L.L.* Before Sherlock Holmes: How Magazines and Newspapers Invented the Detective Story. Jefferson, North Carolina: McFarland & Company, Inc., 2011.
- ⁵ *Чернавина Л.И.* Детективные новеллы Э. По: К вопросу об истоках детективного жанра // Очерки по зарубежной литературе. Вып. 1. Иркутск, 1969. С. 36–54.
- ⁶ *Георгинова Н.Ю.* К вопросу о происхождении и определении детектива. [Электронный ресурс] URL: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/7916-2013-05-22-11-05-35> (дата обращения: 21.01.2013).
- ⁷ *Анциферова О.Ю.* Детективный жанр и романтическая художественная система // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX–XX веков: Проблема жанра. Иваново, 1994. С. 21–46.
- ⁸ См.: *Маркулан Я.* Указ. соч. С. 12.
- ⁹ *Бугорская Н.В.* Научный «подтекст» в литературном тексте: философия науки и жанр детектива // Филология и человек. 2013. № 3. С. 98–107.
- ¹⁰ *Тюпа В.И.* Генезис литературных жанров // Тюпа В.И. Дискурс / жанр. М.: Intrada, 2013. С. 36; см. также: Теория литературных жанров / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2008. С. 25–41.
- ¹¹ *Гучетль З.Х., Жажиева Р.С.* Парадигмы адыгейского детективного жанра // Вестник Адыгейского государственного университета. [Электронный ресурс] URL: <http://cyberleninka.ru/article/n/paradigmy-adygeyskogo-detektivnogo-zhanra>

- (дата обращения: 02.09.2014); *Демьяненко Ю.* Иронический детектив в контексте современной литературы. [Электронный ресурс] URL: <http://www.proza.ru/2010/06/15/1485> (дата обращения: 02.09.2014).
- ¹² См.: *Кириленко Н.Н.* К вопросу об истоках жанра классического детектива (заметки) // Вестник РГГУ. 2012. № 18. Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». С. 25–31.
- ¹³ *Кузнецов П.* Pulp fiction, скука жизни и «тайны истории». [Электронный ресурс] URL: <http://seance.ru/n/29-30/vertigo-nulevyie/intellektualnyiy-hlam/pulp-fiction-skuka-zhizni-itaynyi-istorii/> (дата обращения: 16.01.2013); *Black J.* Crime Fiction and Literary Canon // A Companion to Crime Fiction / Ed. by Ch.J. Rzepka and L. Horsley. Chichester, U.K.; Malden, MA, 2010. 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.
- ¹⁴ Так Жак Барзен называет Эдипа, см.: *Barzun J.* Detection and the Literary Art. [Электронный ресурс] URL: <http://detective.gumer.info/text01.html#barzun> (дата обращения: 4.12.2012); также см.: Le roman policier: un genre en constante évolution. D'après les articles des Encyclopédie Hachette&Universalis. [Электронный ресурс] URL: http://www.ac-orleans-tours.fr/lettres/coin_prof/encyclop/fichiers/polar2ency.html (дата обращения: 21.01.2013); в то время как Дороти Сэйерс пишет о Гамлете, см.: *Сэйерс Д.* Английский детективный роман. [Электронный ресурс] URL: <http://www.rulit.org/read/38> (дата обращения: 21.01.2013).
- ¹⁵ *Анциферова О.Ю.* Указ. соч.
- ¹⁶ *Cawelti J.G.* Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago: University of Chicago Press, 1977. P. 133.
- ¹⁷ *Нокс Р.А.* Таинственные истории. [Электронный ресурс] URL: <http://detectivemethod.ru/preamble/mystery-stories/> (дата обращения: 21.01.2013).
- ¹⁸ См.: *Гозентуд А.* Указ. соч. См. также мнение, что ни Гамлет, ни Эдип не являются героями детектива: *Зупанчич А.* Эдип, или Изгой Означающего // Гендерные исследования. 2006. № 14. (1). С. 82–92.
- ¹⁹ *Auden W.Y.* The Guilty Vicarage: Notes on the detective story. [Электронный ресурс] URL: <http://harpers.org/archive/1948/05/the-guilty-vicarage/> (дата обращения: 17.01.2013). (Перевод мой. – Н. К.)
- ²⁰ Ibid.
- ²¹ Ibid.
- ²² Здесь приведена следующая цитата: «эмоционально-волевые реакции человека, выражающиеся в словесно-физических действиях», см.: *В.М. Блюменфельд, И.Н. Соловьева.* Драма // Краткая литературная энциклопедия. М.: Сов. энцикл., 1964. Т. 2. С. 778.
- ²³ *Маркулан Я.* Указ. соч. С. 12.
- ²⁴ Об особой роли диалога в классическом детективе см.: *Кириленко Н.Н.* Композиционные формы речи в классическом детективе // Вестник РГГУ. 2015. № 8 (151). Серия «Филологические науки. Литературоведение и фольклористика». С. 53–69.

- ²⁵ См.: Теория литературы: В 2 т. / Под ред. Н.Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1. С. 305–306; Теория литературных жанров. С. 296–333.
- ²⁶ Буало Н. Поэтическое искусство. М.: ГИХЛ, 1957. С. 78.
- ²⁷ 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 указаны в тексте в скобках после цитаты).
- ²⁸ Об условности декораций и табличках также см.: Аникст А. Театр эпохи Шекспира. М.: Искусство, 1965.
- ²⁹ Данное противопоставление в отношении циклов о Шерлоке Холмсе очень убедительно рассмотрено Ю. Щегловым. См.: Щеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы // Щеглов Ю.К. Поэзия. Проза. Поэтика: Избранные работы. М.: Новое литературное обозрение, 2012. С. 86–107.
- ³⁰ Подробнее об этом см.: Кириленко Н.Н. Композиционные формы речи в классическом детективе.
- ³¹ Также см.: Лейдерман Н.Л. Теория жанра. Екатеринбург: УГПУ, 2010. С. 426.
- ³² Аристотель. Поэтика (перевод М.Л. Гаспарова). [Электронный ресурс] URL: <http://nevmenandr.net/roetica/1451a16.php> (дата обращения: 23.01.2013).
- ³³ Дидро Д. Эстетика и литературная критика. М.: Худож. лит., 1980. С. 142.
- ³⁴ Sierotwiński S. Słownik terminów literackich. Wrocław, 1966. S. 22–23.
- ³⁵ Теория литературы. С. 325.
- ³⁶ 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; а также раздел «Полицейский роман: неигровой тип героя и жанра» в совместной работе: Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема.
- ³⁷ Важнейший для криминальной литературы расследования жанр выделен О. Федуниной. См. раздел «Расследование жертвы» в криминальной литературе: специфика героя и жанра» в совместной работе: Кириленко Н.Н., Федунина О.В. Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема. Также см. статьи О. Федуниной: «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. ст. / Науч. ред. Т.В. Мальцева. Вып. 5. СПб., 2013. С. 161–171.
- ³⁸ Теория литературных жанров. С. 304.
- ³⁹ Аристотель. Указ. соч.
- ⁴⁰ Кристи А. Карман, полный ржи. [Электронный ресурс] URL: <http://www.litmir.net/br/?b=15495&p=8> (дата обращения: 23.03.2014).
- ⁴¹ Отметим, что список действующих лиц фигурирует в двух классических детективах А. Кристи: «И в трещинах зеркальный круг» и «Трагедия в трех актах». Кроме того, такой список встречается в романах «Слишком много констеблей» Н. Марш и «Марше Турецкого» Ф. Незнанского.
- ⁴² Белинский В.Г. Полн. собр. соч.: В 13 т. М.: Изд-во АН СССР, 1955. Т. 5. С. 53.