

КЛАССИЧЕСКАЯ КОМЕДИЯ И КЛАССИЧЕСКИЙ ДЕТЕКТИВ
(к вопросу о генезисе жанра)
Н. Н. Кириленко

CLASSIC COMEDY AND CLASSIC DETECTIVE STORY
(on the genesis of the genre)
N. N. Kirilenko

В статье ставится вопрос о происхождении жанра классического детектива, а именно о его преемственной связи с классической комедией. (Его связь с драматическим родом, точнее, с классической драмой уже рассматривалась в отдельной статье). При сопоставлении автор опирался на понимание классической драмы Н. Д. Тамарченко и на собственную концепцию классического детектива. Автор приходит к выводу, что классическая комедия является основным источником классического детектива на уровнях диалогов, типа героя и по практической роли игры и нормы.

The main thesis of the paper is that one of the fundamental literary sources of the classic detective story is the classic comedy. The connection of the classic detective story with the classic drama was discussed in a separated study. The author's comparison is based on N. D. Tamarchenko's conception of the classic drama and the author's conception of the classic detective story. The author came to the conclusion that the classic comedy is the main source of the classic detective story on the levels of dialogues, hero type and acting and norm.

Ключевые слова: классический детектив, жанр, классическая драма, классическая трагедия, классическая комедия, диалог, рациональность, игра, норма, тип героя.

Keywords: classic detective story, genre, classic drama, classic tragedy, classic comedy, dialogue, rationality, acting, norm, hero type.

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.

В своей работе «Драма как источник классического детектива» [11] мы говорили о несостоятельности попыток вывести **происхождение любого литературного жанра**, в том числе и жанров криминальной литературы, из реальной действительности, из социально-экономических предпосылок [17, с. 12] или из какого-либо философского течения [4].

Полагаем, 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. Во-вторых, на ранних стадиях словесности, по концепции В. И. Тюпы, в такой роли могут выступать *протожанры* [25, с. 36]. Именно поэтому непродуктивным кажется нам и смешение понятий «основатели жанра» и его «истоки», что наблюдается в ряде работ [5; 6].

Исследуя генеалогию детектива, по нашему убеждению, 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 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.;

- изучать каждый из источников отдельно.

В названной выше работе мы уже сопоставляли классический детектив с драмой как родом. В результате было выявлено сходство между единствами времени и места в драме и хронотопом классического детектива; признаки единства действия в классическом детективе; соотнесённость перипетии и детективного пуанта и разрешение после катастрофы (комической) [11].

В настоящей статье мы намерены сопоставить классический детектив с классической трагедией и комедией там, где они выступают антагонистами: диалог и тип героя. Также это касается тех понятий, которые были определены нами как важнейшие в ходе работы над инвариантом классического детектива: это понятия *рациональности, игры и нормы* [10; 9; 12].

Прежде чем приступить к выполнению задачи, необходимо подчеркнуть, что мы будем говорить только о трагедии и комедии, **относящихся к классической драме**. Под *классической* здесь понимается не драма классицизма и не драматические произведения разных периодов, считающиеся к данному моменту *классикой*, а *классическая* в противоположность *новой*. Мы опираемся на разграничение этих видов драмы, сформулированное Н. Д. Тамарченко в главе «Драма» из «Теории литературы» [21] и, более подробно, в главе «Теории литературных жанров», которая так и называется «Классическая драма» [22]. 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. Неучёт 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» [21, с. 305].

Классическое противопоставляется *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”» [7, с. 32]; «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» [22, с. 296 – 297]. Такое достаточно широкое объединение историко-литературных периодов по принципу «дорефлективного традиционализма» («генерализующий подход к классической драме», как назвала это явление В. Б. Зусева), не всем кажется достаточно продуктивным. Однако, в противном случае не только понятие «классическая драма» остается неопределенным, но и как следствие понятие «новая драма» совершенно размывается, что приводит, как писал Н. Д. Тамарченко, к неадекватным трактовкам пьес Чехова и т. д.

Материалом для нашего исследования служат тексты трагедий и комедий, соответствующие изложенному пониманию классической драмы.

Один из основных парадоксов драмы – при общепризнанной ведущей роли действия [30] она, по выражению Эрика Бентли, «изображает людей, которые говорят» [2]. 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» [1].

Прежде чем сопоставлять данный вид речевых форм классической трагедии и комедии, с одной стороны, и классического детектива – с другой, необходимо подчеркнуть, что диалог в трагедии и комедии имеет свою специфику. В трагедии не распространены диалоги с подшучиванием и комическое комментирование чужой речи. Для комедии характерно и то, и другое; более того, *передразнивание* как чужих монологов, так и реплик противника в диалоге:

«Базиль. Он на каждом шагу роняет моё достоинство!

Фигаро. Я бы вас самого уронил с удовольствием!

Базиль. Всюду говорит, что я глуп!

Фигаро. Вы, значит, думаете, что я – эхо?

Базиль. Между тем сколько певцы благодаря моему таланту блеснули...

Фигаро. Ужаснули...» [3].

Диалоги с подшучиванием и комментированием есть уже на ранних стадиях в «Щите» Менандра, «Псевдоле» Плавта и «Формионе» Теренция. Сходным образом построены сцены передразнивания донна

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. д. Не менее важен для комедии вариант диалога, когда *чужое* слово повторяется с *комическим непониманием* (яркий образец – сцена в тюрьме в «Много шума из ничего»).

Это роднит комедию и классический детектив в аспекте диалогов. Диалоги между Дюпенем и рассказчиком, Шерлоком Холмсом и Уотсоном, Гастингсом и Пуаро, Шеппардом и Пуаро, а также любого классического сыщика и полиции – неотъемлемая часть жанра. (В отношении Шерлока Холмса об этом хорошо написал Джон Р. Фаулз [27]). 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» [13],

но 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.

Мисс Марпл покачала головой.

– Почему же не нужная? Всё по схеме.

Инспектор Нил с любопытством посмотрел на неё.

– 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» [14].

Говоря о сходстве диалога в комедии и классическом детективе, необходимо отметить и различия между ними. С. Балухатый выделяет две отличительные черты диалога в драме: это форма *самовысказываний*, а драматическое слово всегда – автохарактеристика [1].

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* передаётся 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. Зна-

чимо 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» [31, 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 действия, следовательно, это жанр *рационально-игровой*.

Говоря об игре, игровом герое, игровом жанре, мы всегда подразумеваем *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, сторонниками которой были Стивен С. Ван Дайн, Рональд Нокс, Дороти Сейерс и др., писавшие о детективе как об интеллектуальной игре между автором «загадки» и читателем, в которой честный автор должен следовать определённым правилам: дать читателю шанс разгадать тайну самому, не вводить читателя в заблуждение и т. д. [18; 20; 32 – 34]. Мы вообще **не имеем здесь в виду игровые отношения автора и читателя** и не называем особенности жанра классического детектива «правилами игры» [16].

Полагаем, что важными для классического детектива являются мотивы игры, инсценировки, театра, актёрства; также особую роль играют переодевания и всякого рода подмены. Соответственно сыщик побеждает преступника не только благодаря анализу, дедукции, но и *переигрывая* его. Внутри данного комплекса существенным является особый подвид мотивов, соотносимый с охотой: слежка, подслушивание, подглядывание и, особенно, ловушки. Таким образом, игровой характер следственных действий, проводимых классическим сыщиком, в отличие от официального расследования, очевиден. Особая роль в создании игрового пространства принадлежит как игровым по определению персонажам (актёрам, режиссёрам и др.), так и разного рода играм (карты, шахматы и т. д.), комическим стихам, считалкам и т. д. Стихия игры даётся в классическом детективе со знаком «плюс».

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» [8, с. 99]. 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 Эврипида 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)» [22, с. 328]. Федру не может спасти от гибели ни игра в «злую мачеху», ни ложь Эноны.

Между тем, комедия явно рациональный жанр (рациональность здесь противопоставляется нами иррациональности, а не игре). А игра героев со всеми её 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 мёртвой, и она гибнет; Геро объявляют мёртвой, и это её 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 её жанра. 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.

Для драмы в целом и для комедии, в частности, понятие нормы чрезвычайно значимо. В своём 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» [15, с. 318]. Недаром, соглашаясь с концепцией драмы М. С. Кургинян, Н. Д. Тамарченко несколько раз использует понятие нормы, в частности: «Комедии как жанру свойственна категория **весёлого** (т. е. по сути дела, *благодетельного*) **обмана**. Такой обман, конечно, отклонение от нормы, но временное и являющиеся необходимым условием сохранения и утверждения этой нормы» [23, с. 410 – 411].

С другой стороны, говоря о трагедии (конкретно о «Ромео и Джульетте»), исследователь писал о **столкновении двух норм**: «...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)» [23, с. 410 – 411].

В трагедии миропорядок восстанавливается ценой гибели (реже только страданий) героя. Абсолютный возврат к норме тут невозможен.

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 [19]; здесь налицо явное пересечение с точкой зрения М. С. Кургинян. В классическом детективе восстановление нормы отражает циклический сюжет, обрамляющий, как говорилось выше, кумулятивный.

Прежде чем сопоставлять классический детектив с трагедией и комедией по такому параметру, как **тип героя**, необходимо оговорить, какого героя мы «ищем».

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 её. С другой стороны, классический сыщик, особенно это выражено до разоблачения преступника, является объектом насмешек. 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 (см. романы «Убийство Роджера Экройда»; «Зло под солнцем»; «Смерть миссис Мак-Джинти»; «Убийство в Месопотамии»). Вот типичный диалог из корпуса Пуаро, в котором очевидны мотивы увенчания-развенчания:

«С виду не изменился, только волосы малость поредели на макушке, зато вот метёлки вымахали почище прежнего.

– Э? – удивился Пуаро. – О чём это он?

– Восхищается вашими усами, – успокоительно ответил я.

– О да, они великолепны. – Пуаро самодовольно расправил усы.

Джепп оглушительно захохотал» [13].

Гротескным преступлению и преступнику противостоит гротескный же сыщик, атрибуты которого – трубка, усы, скрипка – важнее лица, что указывает на связь образа сыщика с *маской*. Очень важной оказывается соотносённость в классическом детективе *странного* и *смешного*, с одной стороны, и *страшного* – с другой.

Характерными чертами героя классического детектива являются отношение к расследованию как к игре; артистизм, неперемные театральные эффекты; склонность к переодеваниям; уникальность героя, лучшего сыщика на свете, единственного в своем роде на весь мир.

Герой трагедии 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 тут не может быть чертой, определяющей жанр.

В отличие от трагедии, в комедии два основных типа героя. Первый – *сам себе авантюрист*, я не буду останавливаться на нём, поскольку он и не является посредником, и не нуждается в нём (герои комедий Шекспира и Бена Джонсона, Лопе де Вега и Тирсо де Молины; Фигаро в «Женитьбе Фигаро» Бомарше). Интересующий нас тип героя – всемогущий посредник, являющийся главным героем, помогающий другим персонажам, главным образом, влюблённым, 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 паразит Формион у Теренция. О Формионе в прологе говорится: «В ней Формиону-паразиту первую / Даём мы роль; с соизволения вашего / Ему вести мы предоставим действие» [24] (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 предстаёт пьяным и в венке. Мотивы увенчания-развенчания характерны для комедии с таким типом героя.

Далее, через комедию дель арте, это герои комедий Мольера – Станарель («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 влюблённых свою собственную. Но важно при этом отсутствие любовного начала; её старый возраст и внешний практически бесполой вид (борода). Сюда же мы относим Ридольфо, содержателя кофейной, из «Кофейной» Гольдони, несмотря на сильную ослабленность игрового начала. Все перечисленные персонажи принципиально отличаются от Труффальдино («Слуга двух господ» Гольдони), который преследует сугубо свои интересы, так как влюблённые оказываются вместе не благодаря, а вопреки его усилиям. В заглавиях комедий с героем-посредником, как видно из приведённых примеров, обычно отражена ведущая роль данного героя.

Примером комедии, в которой персонаж такого типа не является главным героем, но играет решающую роль в благополучной развязке является отец Франциск из «Много шума из ничего» Шекспира. Ему и принадлежит удачная идея с мнимой смертью Геро, то есть и он *плутует*.

Приведённый материал демонстрирует, что одним из основных истоков классического детектива можно считать комедию, но никак не трагедию. О «Царе-Эдипе» же можно говорить как об источнике другого криминального жанра – расследования жертвы, однако это требует отдельного рассмотрения. (Важнейший для криминальной литературы расследования жанр выделен О. В. Федуниной. См. раздел ««Расследование жертвы» в криминальной литературе: специфика героя и жанра» в работе [12], а также работы [28 – 29]).

Таким образом, мы считаем доказанным не только сильнейшее влияние на классический детектив драмы как рода на уровнях хронотопа, сюжета и композиции, а также жанра классической комедии на уровнях диалогов, типа героя и по практической роли игры и категории нормы, но и то, что они являются важными его источниками.

Другие – как литературные, так и нелитературные – источники классического детектива требуют отдельных исследований, и это направление представляется очень перспективным.

Литература

1. Балухатый С. Д. Проблемы драматургического анализа. Чехов. Л.: ACADEMIA, 1927. 186 с. Режим доступа: <http://feb-web.ru/feb/chekhov/critics/bal/bal-001-.htm> (дата обращения: 25.04.2014).
2. Бенгли Э. Жизнь драмы. М., 2004.
3. Бомарше Ж. Женидьба Фигаро. 186 с. Режим доступа: <http://www.litmir.net/bd/?b=105490> (дата обращения: 12.02.2014).
4. Бугорская Н. В. Научный «подтекст» в литературном тексте: философия науки и жанр детектива // Филология и человек. 2013. № 3. С. 98–107.
5. Гучетль З. Х., Жажиева Р. С. Парадигмы адыгейского детективного жанра // Вестник Адыгейского государственного университета. (Серия 2. Филология и искусствоведение). 2013. № 3 (126). С. 151 – 156. Режим доступа: <http://cyberleninka.ru/article/n/paradigmy-adygeyskogo-detektivnogo-zhanra> (дата обращения: 02.09.2014).
6. Демьяненко Ю. Иронический детектив в контексте современной литературы. 2010. Режим доступа: <http://www.proza.ru/2010/06/15/1485> (дата обращения 02.09.2014).
7. Историческая поэтика. Литературные эпохи и типы художественного сознания. М., 1994.
8. Ищук-Фадеева Н. И. Комедия // Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий. М.: Изд-во Кулагинной, 2008. 358 с.
9. Кириленко Н. Н. Авантюрное расследование или классический детектив // Новый филологический вестник. 2012. № 2(21). С. 80 – 95.
10. Кириленко Н. Н. Детектив: логика и игра // Новый филологический вестник. 2009. № 2(9). С. 27 – 47; № 3(10). С. 105 – 115; № 4(11). С. 74 – 84; 2010. № 1(12). С. 16 – 32; № 4(15). С. 23 – 40; 2011. № 1(16). С. 13 – 24.
11. Кириленко Н. Н. Драма как источник классического детектива // Вестник РГГУ. (В печати.)
12. Кириленко Н. Н., Федунина О. В. Жанры криминальной литературы как теоретическая проблема // Поэтика литературных жанров. Генезис и типология. М.: РГГУ, 2014. (В печати).
13. Кристи А. Загадка Эндхауза. Режим доступа: <http://coollib.net/b/6337/read> (дата обращения: 13.03.2014).
14. Кристи А. Карман полный ржи. Режим доступа: <http://www.litmir.net/br/?b=15495&p=8> (дата обращения: 23.03.2014).
15. Кургинян М. С. Драма // Теория литературы: Основные проблемы в историческом освещении. Т. 2. М., 1964.
16. Лаврин А. Правила игры // Загадка миссис Дикинсон: антология. М., 1992. С. 3 – 6.
17. Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив: опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. Л., 1975.
18. Нокс Р. Присяга детективного клуба // Как сделать детектив. М., 1990. С. 80 – 82.
19. Пави П. Словарь театра. М., 1991. С. 146 – 147.
20. Сэерс Д. Английский детективный роман. Режим доступа: <http://www.rulit.org/read/38> (дата обращения: 22.08.13).
21. Тамарченко Н. Д. Драма // Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1.
22. Тамарченко Н. Д. Классическая драма // Теория литературных жанров / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008.
23. Теория литературы: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2004. Т. 1: Н. Д.Тамарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика. 512 с.
24. Теренций. Формион. Режим доступа: <http://www.litmir.net/br/?b=42593&p=1> (дата обращения: 13.03.2014).
25. Тюпа В. И. Генезис литературных жанров // Дискурс / жанр. М., 2013. С. 36.
26. Тюпа В. И. Проблема генезиса // Теория литературных жанров / под ред. Н. Д. Тамарченко. М., 2008. С. 25 – 41.
27. Фаулз Дж. Конан Дойл // Кротовые норы. Режим доступа: <http://www.acdoyle.ru/about/fowles-kn.htm> (дата обращения: 23.01.2013).
28. Федунина О. В. Кругозор героев и жанр в криминальной литературе (постановка проблемы) // Жанры в историко-литературном процессе: сборник научных статей / Науч. ред. Т. В. Мальцева. Вып. 5. СПб., 2013. С. 161 – 171.
29. Федунина О. В. «Следователь-жертва» в криминальной литературе: к вопросу о типологии героя и жанра // Новый филологический вестник. 2012. № 2(21). С. 130 – 141.
30. Фейхтвангер Л. Переживание и драма. Режим доступа: <http://lib.ru/INPROZ/FEJHTWANGER/articles.txt> (дата обращения: 25.04.2014).
31. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). М., 1986.
32. Кнох R. 10 Commandments of Detective Fiction. Режим доступа: <http://www.writingclasses.com/-InformationPages/index.php/PageID/303> (дата обращения: 22.08.13).
33. Symons J. The Detective Story in Britain. L., 1962.
34. Van Dine S. S. Twenty rules for writing detectives stories // The American Magazine. 1928. 3 September. V. 106.

Информация об авторе:

Кириленко Наталья Натановна – аспирант кафедры теоретической и исторической поэтики ИФИ Российского государственного гуманитарного университета, Москва, nkirilenko466@gmail.com.

Natalia N. Kirilenko – post-graduate student at the Department of Theoretical and Historical Poetics, Institute for History and Philology, Russian State University for the Humanities.

(Научный руководитель: Тюпа Валерий Игоревич – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой теоретической и исторической поэтики Института филологии и истории Российского государственного гуманитарного университета, v.tiupa@gmail.com).

Valery I. Tiupa – Doctor of Philology, professor and the head of the Poetic Theory and History Chair of the Institute of Philology and History, the Russian State University for the Humanities).

Статья поступила в редколлегию 26.12.2014 г.