

МІЖНАРОДНИЙ ГУМАНІТАРНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

(повне найменування вищого навчального закладу)

Факультет ЛІНГВІСТИКИ ТА ПЕРЕКЛАДУ

(повна назва факультету)

Кафедра романо-германської філології та методики викладання іноземних

МОВ

(повна назва кафедри)

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття другого (магістерського) рівня вищої освіти

на тему:

**«Поетика англійського класичного детективу»**

Виконала: студентка 2 курсу магістратури,  
заочної форми навчання

РВО: магістр

Спеціальність: 035 «Філологія»

(шифр і назва напрямку підготовки)

Коханюк Карина Євгенівна

(прізвище, ім'я, по батькові)

Керівник: кандидатка філологічних наук,

доцент

Оренчак Ольга Олексіївна

(вчений ступінь, вчене звання, прізвище, ім'я, по батькові)

Рецензент: кандидатка філологічних наук,

доцент Яремчук Н. В.

(вчений ступінь, вчене звання, прізвище, ім'я, по батькові)

Одеса – 2023

# Зміст

<b>ВСТУП</b> .....	3
<b>РОЗДІЛ I. СТАНОВЛЕННЯ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРУ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ</b> .....	9
1.1. Генезис детективу як жанру.....	9
1.2. Жанровий код англійської детективної літератури.....	19
Висновки до розділу 1.....	28
<b>РОЗДІЛ II. ТИПОЛОГІЯ АНГЛІЙСЬКОГО КЛАСИЧНОГО ДЕТЕКТИВУ</b> .....	30
2.1. «Логічні» новели Е. А. По.....	30
2.2. Майстерність детективної прози А. Конан Дойла.....	38
2.3. Образна система детективних романів А. Крісті.....	45
Висновки до розділу 2.....	53
<b>РОЗДІЛ III. НАЦІОНАЛЬНА КОНЦЕПТОСФЕРА АНГЛІЙСЬКОГО ДЕТЕКТИВУ</b> .....	54
Висновки до розділу 3.....	69
<b>ВИСНОВКИ</b> .....	70
<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ</b> .....	75

## ВСТУП

Проблеми детективного жанру, який тривалий час знаходився за межами серйозної літератури, на початку 20 століття виявили свою складність і почали викликати інтерес у науковців. Наразі за кількістю публікацій детективний жанр займає перше місце. Інтерес читачів до зарубіжного детективу ніколи не викликав сумнівів. Детектив як жанр своєю першістю витримує і донині. Незважаючи на зростаючу популярність цього жанру, проблеми його жанрової специфіки, художньої своєрідності залишаються одними з найменш розроблених як у сфері літературознавства, так і лінгвістики. Видається важливим дослідження типології жанру англійського детективу на перетині літературознавства та когнітивної лінгвістики.

Детективу належить особливе місце у літературі та культурі. Більше того, не кожен жанр може похвалитися такою до себе увагою як з боку читачів-аматорів, так і з боку літературних критиків, літературознавців та лінгвістів.

У післямові до збірки «Як зробити детектив» Р. Анджапарідзе робить висновок, що «детектив є повноправним самодостатнім жанром у світовому літературному процесі» [3, с.280]. Доказом цього є справжня збірка, куди увійшли такі автори (в основному, практики жанру), як: А. Конан Дойл, Г.К. Честертон, Д. Хеммет, Р. Остін Фрімен, С.С. Ван Дайн, Д. Сейєрс, Р. Нокс, М. Леблан, К. Авелін, Д.Д. Карр, Ф. Глаузер, Е.С. Гарднер, М. Аллен, С. Моем, Р. Стаут, Е. Квін, Р. Чандлер, Ж. Сіменон, Буало-Нарсежак, А. Крісті, Х.Л. Борхес, Г. Анджапарідзе.

Дедалі частіше детективний текст стає предметом лінгвістичних досліджень (Лєсков С.В., Теплих Р.Р., Ватоліна Т.Г., Щербина Е.Ф., Меркулова О.М., Крюкова Л.С. та ін.). Досліджуються когнітивні, прагматичні, дискурсивні та інші параметри детективного тексту. Дані

дослідження продиктовані антропоцентричною спрямованістю сучасної наукової парадигми, у межах якої визнається особлива значущість людського чинника. Увага дослідників звернено до вивчення когнітивних структур людської свідомості, що беруть участь у створенні, отриманні та обробці знань про світ, що містяться в тексті. Мова описується як засіб репрезентації знань людини про світ.

Ми спробуємо дізнатись, у чому полягає національна специфіка англomовного детективного жанру, зробимо спробу типологізувати англійський класичний детектив, познайомитись із представниками цього жанру в контексті англійської класичної літератури.

Детектив – пригодницький роман, повість, рідше – оповідання, що розгортає дію через дослідження та пізнання, має гостросюжетну форму і завершується викриттям певного злочину. Словник літературознавчих термінів пропонує таке визначення: «Детектив (англ. detective – агент розшуку, з лат. detectio – розкриття) – різновид пригодницької літератури, передовсім прозові твори, в яких розкривається певна таємниця, пов'язана із злочином. Серед представників цього жанру – Е.По, В.Коллінз, А.Конан-Дойль, Агата Крісті та ін... Пізніше, у 30-ті роки, цей жанр помітно звульгаризувався, перейнявся пафосом хворобливої «шпигуноманії», що притаманна тоталітарним суспільствам» [72].

Характеризуючи детектив як літературний жанр у всіх його різновидах, слід виключити з типології детективів саме ті, які не є власне детективом, але має схожі з ним риси. Серед таких можуть бути пражанри, як, наприклад, готичний роман, з якого власне і бере початок детектив, а також такі твори, які зародилися в межах детективного жанру та згодом почали функціонувати як самостійний літературний жанр, набувши власних канонічних ознак, зокрема шпигунський роман. У процесі нашого дослідження розглянемо різноманітні типи англійського класичного детективу, опираючись на традиції, започатковані основними

представниками цього жанру в англomовній літературі.

**Метою** роботи є дослідження художньої своєрідності класичного англійського детективу. З огляду на широку типологію англomовної детективної літератури, надаємо перевагу аспектам поетики художнього твору. Такий підхід зумовлює, на нашу думку, **актуальність** заявленої проблеми.

**Актуальність нашої теми** визначається тим, що дипломне дослідження знаходиться у руслі найбільш затребуваних напрямів сучасного літературознавства, а саме вивчення класичного англійського детективу з точки зору національної своєрідності унікального за своєю природою жанру у світовій літературі. Актуальність обраної теми також зумовлена спробою поєднати літературознавчий та лінгвістичний підходи у дослідженні поетики художнього твору, дослідивши національну концептосферу англійського класичного детективу.

**Об'єкт дослідження:** жанр англійського детективу на основі новел Е. А. По, детективної прози А. Конан Дойла, детективних романів Агати Крісті. **Предмет дослідження:** поетика англійського класичного детективу.

Мета роботи передбачає розв'язання таких **завдань:**

- дослідити історію становлення жанру детективу в англійській літературі;
- проаналізувати жанрову типологію англomовного класичного детективу;
- звернути увагу на розвиток та становлення детективу як жанру в Англії та Америці;
- здійснити загальний аналіз творчості англійських письменників-детективістів;
- визначити жанрову природу класичного детективу Артура Конан Дойла;

- з'ясувати особливості детективного роману Агати Крісті;
- охарактеризувати класичну образну систему детективного твору;
- виявити ряд художніх засобів і прийомів створення детективного сюжету в англійській художній системі;
- дослідити нарративні стратегії класичного англійського детективу;
- виявити національну специфіку детективного жанру з точки зору концептуального аналізу творів.

На даний час література про «детектив» не просто велика, вона грандіозна, і нові роботи як за кордоном, так і у вітчизняних літературознавстві, лінгвістиці, критиці з'являються майже щомісяця. Не тільки розглянути, але навіть просто перерахувати всі роботи не видається можливим; має сенс виділити найбільш помітні явища та тенденції, у першу чергу ті напрямки в критиці, літературознавстві та лінгвістиці, що стосуються проблеми жанру та його поетикальних засад.

У дипломному дослідженні ми намагалися дослідити природу англійського класичного детективу, його жанрові різновиди з точки зору різноманітних підходів у жанровій поліфонії кримінальної літератури.

За кордоном про детектив пишуть з початку ХХ століття (есе та передмови

Конан Дойла тут враховані не можуть бути, оскільки він писав головним чином в аспекті «Холмс та читачі»). На особливий розгляд заслуговує явище, яке можна назвати «автори кримінальної літератури про неї». Поза всяким сумнівом, найбільш значний внесок групи англійських письменників, які на рубежі 20-30-х рр. ХХ ст. заснували Детективний клуб (Detection Club). Серед їхніх робіт насамперед відзначимо есе Остіна Р. Фрімена «The Art of the Detective Story» («Мистецтво детективу», 1924); есе «A Defense of Detective Stories» («На захист детективу», 1901) та «How to Write a Detective Story» («Як написати детектив», 1925) Гілберта К. Честертона; передмова до антології «The Omnibus of Crime» та есе

«Англійський детективний роман» Дороті Л. Сейєрс; а також «Ten Commandments of Detective Fiction» («Десять заповідей детективної літератури»), які часто називають «Декалог» (1928) Рональда Нокса.

Вітчизняні критики та літературознавці звернули свої погляди на жанр детективу в кінці 20 століття, коли з'явився цілий ряд критичних праць, присвячених вивченню жанрових різновидів детективу: Новікова М., Барабан О. «Символіка детективу», Іванов О. «Детектив: занепад чи розквіт», Сотнікова Т. «Три неголовні причини й одна головна», Костюк Г. «Про «Поклади золота», В. Аксьонова «Килер, ватажок, маньяк», Адамов А. «Мій улюблений жанр – детектив», дослідження «Дивні манери надпопулярного жанру» Кіри Шахової, яка зробила спробу визначити типологічні риси окремих видів детективної літератури, з'ясувала парадоксальну природу «чистого» детективу та багато інших праць.

**Теоретико-методологічною** основою дипломної роботи стали праці з теорії літератури, лінгвістики та культурології. Теоретичною базою дослідження послужили такі праці вітчизняних та закордонних вчених, як Б.В. Томашевського, О.М. Веселовського, М.М. Бахтіна, Ю.М. Лотмана, Ю.М. Тинянова, В.В.Виноградова, В.М. Жирмунського, С.С. Аверінцева, Ц. Тодорова, А. Фаулера, Р. Барта, В.В. Івашевої, Л.Я. Гінзбург тощо. Поняття «концепт» та «національна концептосфера» обумовили звернення до праць Д.С. Лихачова, Ю.С. Степанова, В.Т. Зусмана, А. Вежбицької тощо. З історії та культури Великобританії та національної специфіки залучалися роботи М.В. Цветкової, Anthony Smith та ін.

**Методи дослідження.** Методологічною основою роботи послужив системний підхід, у межах якого використовуються наступні методи: культурно-історичний, біографічний, а звернення безпосередньо до художнього тексту зумовило використання порівняльно-типологічного методу аналізу тексту. Крім того, має місце герменевтичний та практикуються елементи концептуального аналізу. У роботі основним

виступає *метод типологічного аналізу*, що допомагає нам з'ясувати природу детективного жанру у його численних варіаціях з елементами культурологічних та лінгвістичних студій.

**Практичне значення роботи.** Матеріали дипломної роботи можуть бути використані при написанні курсових робіт, рефератів, розробок уроків із зарубіжної літератури, проведенні факультативних занять.

**Апробація роботи.** Дипломна робота пройшла апробацію на Всеукраїнській науково-практичній конференції «Теорія та практика аналізу художнього тексту: сучасні вектори досліджень», яка відбулася 11-12 травня 2023 року на кафедрі української та зарубіжної літератур Південноукраїнського національного педагогічного університету імені К. Д. Ушинського. Підготовлено до друку та опубліковано статтю «Жанровий код англійського класичного детективу».

Цілі і завдання дослідження зумовили **структуру роботи**: вона складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаних джерел. Обсяг роботи – 80 сторінок, список літератури включає 75 найменувань.

У вступі визначаються цілі та завдання дослідження. Обґрунтовується його актуальність, описується структура даної роботи, і вказуються джерела досліджуваного матеріалу.

Перший розділ присвячено теоретичним аспектам дослідження жанру у руслі типології та генезису англійського класичного детективу.

У другому розділі висвітлюється художня природа англійського класичного детективу та розкривається образна система детективних творів з точки зору композиції та типології жанру в творчості Е. А. По, А. Конан Дойла та Агати Крісті.

У третьому розділі проводиться концептуальне дослідження поетики англійського класичного детективу з метою виявлення його національної специфіки.



У висновку узагальнюються отримані результати і пропонуються висновки, отримані в ході дослідження, а також намічаються шляхи подальшого вивчення даної проблематики.

# РОЗДІЛ I. СТАНОВЛЕННЯ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРУ В АНГЛІЙСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

## 1.1. Генезис детективу як жанру

Питання про те, які явища можна вважати «витоками жанру», його генезисом чи генеалогією, вимагає окремого, ґрунтовного і – у світлі існуючих гіпотез – критичного вивчення та опису.

Так, видаються неспроможними спроби вивести походження будь-якого літературного жанру, зокрема жанрів кримінальної літератури, із реальної дійсності, із соціально-економічних передумов. Показово в цьому відношенні є відома у радянській критиці глава із книги кінознавця Яніни Маркулан «Закордонний кінодетектив: Досвід вивчення одного з жанрів буржуазної масової культури», в якій після слів «генезис» та «історія», читаємо: «Детектив, що виник у середині XIX століття, був породжений конкретними реальними обставинами життя, він – похідне капіталістичного ладу – відбиває буржуазні відносини, типові зміни добра і зла у певній суспільній формації»[39, с.39].

У роботі Н. В. Бугорської «Науковий „підтекст“ у літературному тексті: філософія науки та жанр детективу» заявлено «прагнення розширити рамки обговорення проблеми походження жанрів» аж до філософських меж, що саме по собі не викликає заперечень. На думку Н. Кириленко, теоретичне осмислення проблеми походження літературного жанру має проводитися без залучення чужорідних елементів, що лежать поза межами слова. Як витоки літературного жанру можуть розглядатися, по-перше, вже давно сформовані на момент його появи й часто вже «застиглі» літературні жанри. А по-друге, на ранніх стадіях словесності, за концепцією В. І. Тюпи, – протожанри: «Розгляд генези літературних жанрів і полягає у виявленні протолітературних „первофеноменів“, у яких можна побачити деякі важливі для наступної жанрової еволюції стратегії тематизації дійсності,

авторства та адресації» [52, с.36]. Саме тому непродуктивним видається і змішання понять «засновник жанру» і його «витоки», що спостерігається в ряді критичних праць.

Як свідчать спостереження над значним матеріалом, необхідно:

- розглядати походження не якогось детективу взагалі, а конкретних жанрів кримінальної літератури, які мають різні джерела. Наприклад, від авантюрного роману тягнеться нитка до жанру авантюрного розслідування, але не до класичного детективу та не до поліцейського роману;
- розрізняти літературні та нелітературні (але також словесні) джерела жанру, тобто протожанри, наприклад, фольклорні;
- враховувати економічні умови, філософські течії тощо, які сприяють затребуваності того чи іншого жанру, але не розглядати їх як джерела;
- дослідити кожне із джерел окремо [26, с.40].

Незважаючи на активне вивчення особливостей детективного жанру, не вщухають суперечки щодо низки питань. Зокрема, існують різні думки щодо походження жанру. Історія детективного жанру налічує понад 150 років і бере свій початок із твору «Вбивство на вулиці морг», що був написаний відомим американським письменником Е.А. По та опублікований у Філадельфії журналом «Graham's Magazine» у 1841 році.

Зрештою, поява нового жанру – це закономірний процес, що є вічним розвитком літературної думки. Дослідники відзначають близькість детективу до літературних форм, які раніше існували.

Історія детективного жанру простежується з глибокої давнини. Його елементи виявляють ще у Біблії (В історії Каїна і Авеля є злочин, вбивця, жертва, спонукальна причина, докази, спроба приховати злочин, навіть передбачуване знаряддя вбивства. Цар Соломон підлаштовує психологічну пастку псевдоматері тощо [27, с.37]. Вони є у казках «Тисячі та однієї ночі», у середньовічній китайській новелістиці типу «хуабень» [40, с.39-41].

Можливо, першим у європейській літературі, хто використав характерну для детективу “аналітичну” композицію, був Софокл. У своїй трагедії “Едіп цар” (420-і роки до н.е.) він вводить нас у коло трагічних подій у Фівах і тільки потім знайомить із причинами, за якими боги наслали на місто кару [На прикладі цієї давньогрецької трагедії цікаво продемонструвати, як розмежують формульну та міметичну літературу критики-фрейдисти. Їх міметична література виявляє таємні, приховані мотиви, виводить їх у рівень свідомості. Ескейпістська ж література лише винаходить нову маску прихованих бажань, нагадує про існуючі засоби погасити внутрішній конфлікт, породжений цими бажаннями. У трагедії “Едіп цар” розслідування призводить до виявлення прихованої провини життя протагоніста, а у детективному творі детектив-протагоніст і прихована вина зручно розподілені за різними персонажами – детективом і злочинцем. Це дозволяє читачеві уявляти страшні злочини і не впізнавати при цьому в злочинному порушенні закону свої власні імпульси [25, с. 33].

Також Тібор Кестхей вважає одним із джерел детективу загадку. “Загадка, мабуть, найдавніший нащадок детективу, літературне одноклітинне, що несе у собі ядро жанру – таємницю”[27, с.17]. Відповідь на хитромудру загадку, як і в детективі, завжди проста. Можливо, найщасливішим розгадником таємниць був Едіп: вирішивши класичну загадку Сфінкса, він набув царства. І навпаки, саме помилкове тлумачення загадки спонукає Макбета вдаватися до хибних ілюзій безпеки, і він втрачає королівство, ба більше, життя.

Улюбленим засобом письменників за всіх часів була загадка, і вони вдаються до неї час від часу. Окрім загадки детектив здавна мав й інші елементи. Біблійні міфи містять численні короткі історії, в яких джерелом мудрості суджень є логіка, притаманна й детективу. Цар Соломон підлаштовує психологічну пастку псевдоматері, яка вимагає віддати їй немовля, – Агата Крісті використовує цю думку в романі “Н чи М?”. У

Старому Заповіті є елементи, що допускають численні тлумачення викривальних ознак. Порваний одяг Йосипа є непрямим доказом його винуватості. В історії про Каїна та Авеля є злочин, вбивця, жертва, спонукальна причина, докази, спроба приховати злочин, навіть передбачуване знаряддя вбивства: це може бути мотика або рукоятка сохи, адже Каїн був землеробом. Утім це історія не про детектив.

Нотатки про інтуїтивне відкриття Архімеда (будь-яке тіло, занурене в рідину, втрачає у вазі стільки, скільки важить витіснена ним рідина) також добре розкривають основне становище сучасної детективної історії. Король Сіракуз побажав з'ясувати, чи не крадуть золото майстри під час виготовлення корони. Нам надаються такі дані: знатний клієнт (цар Хірон), підозрюваний у злочині (крадіжка золота), високоавторитетна особа, яка веде розслідування (Архімед), і дедуктивне пояснення, яке дає ця особа. Сам герой не позбавлений навіть елементів дивацтва.

У санскритських, перських та турецьких літературних джерелах також присутні зерна детективних історій. В арабських казках «Тисяча та одна ніч» є численні ознаки літературної обробки злочинів. Наприклад, в «Убитій дівчині, або Історії про три яблука» ми знаходимо різні комбінації тлумачення доказів – відсутність третього яблука. Більше того, тут вперше зустрічається популярна думка, що використовується деякими сучасними авторами: у скоєнні злочину одночасно зізнаються багато підозрюваних.

Серед східних літератур найбільшої уваги заслуговує середньовічна китайська література. Декого, можливо, вразить, що детектив у суспільній свідомості вважається англomовною формою, що вперше розроблявся у Китаї. У китайській імперії районні суди виконували багато функцій. Вони займалися реєстрацією народжень, смертей, шлюбів, веденням обліку землеволодінь, стягнення податків, розслідування злочинів. Слідство вів сам суддя, спираючись на помічників. За китайським правом, засудити можна було лише злочинця, який визнав себе винним. Якщо, незважаючи

на подані докази, він не зізнавався, дозволялося застосовувати різні засоби для отримання цього зізнання. Однак коли в результаті тортур підозрюваний помирав або отримував серйозні тілесні каліцтва, суд із усіма його служителями суворо карали, могли позбавити їх навіть життя. Тому судді і покладалися, головним чином, на своє знання людей та дотепні рішення. У світовій літературі першим великим детективом був не Огюст Дюпен і не Шерлок Холмс, а китайський суддя Ді. Про нього написано безліч історій (особа це історична, справжнє його ім'я Ті Жен-Чі, жив він у 630–700 роках нашої ери). Отже, герой давніх китайських детективних історій був завжди суддею. Інша специфічність форми полягає в тому, що він постійно розслідує таємниці одночасно трьох-чотирьох злочинів (як і насправді у районному судді доводилося займатися відразу кількома справами). Історії ці зазвичай рясніли містичними елементами [27, с. 19].

Європейська художня література також була насичена елементами, які згодом детектив увібрав у систему нового жанру. Жоден сучасний детектив не міг би аргументувати відповіді розумніше, ніж Езопова лисиця, коли старий лев, що прикидався хворим, зажадав у неї пояснень, чому вона не відвідала його. «Я б відвідала, – відповіла лисиця, – якби не бачила, що до тебе веде багато слідів, а назад – жодного». Не піддався на вудку лева і бик, коли той запросив його на бенкет поласувати баранчиком. «Бачив я... приготування твої розраховані не на баранця, а на бика».

Геродот в історії про скарбницю царя Рампсінитоса видає справжній детективний сюжет: хитромудро задумана крадіжка, плутанина викривальних слідів, пастка, підлаштована злочинцеві. Грецький історик, таким чином, виявився першим натхненником таємниці зачиненої зсередини кімнати. Софокл у трагедії «Цар Едіп» заздалегідь заявляє про злочин, а про розслідування говорить із гордістю, гідною сучасних знаменитих детективів: «Треба розслідувати!..». І щоб не залишалось сумніву щодо методу, розповідає давній випадок: «...тоді з'явився я... і

розгадав загадку своїм лише розумом, а не по пташиним знакам». Несподівана кінцівка хвилюючої історії полягає в тому, що сам детектив є вбивцею. Ця думка, поряд з іншими, виникає і у творі Е. Орці-Рено «Коханець таємниць», таке ж рішення – у зміненій формі – застосовує Агата Крісті у «Вбивстві Роджера Екройда».

Подальший аналіз дозволив Т. Кестхейї виявити зв'язок детективу з біблійними міфами, які містили незліченну коротку історію, в якій джерелом мудрості суджень була логіка. І логіка, як ми знаємо, є основою побудови будь-якого детективного сюжету. С.М. Ейнзенштейн, наприклад, вбачає історичне коріння детективу в міфі про Мінотавра [27, с.102].

Цікавість дослідників до міфу сьогодні велика. Міф, на думку Щирової І.А., перетворюється на «найважливішу культурну категорію і привертає увагу філософів, антропологів, етнологів, фольклористів, майстрів художнього слова та критиків» [40, с.94]. У міфокритичній методології – впливовому напрямі в англо-американському літературознавстві лежить ідея про вирішальну роль міфу для розуміння «усієї художньої продукції людства» (Козлов). На думку міфокритиків, кожен літературний твір є продовженням міфологічної розповіді.

Крім того, деякі дослідники вважають, що біля витоків детективу знаходиться фольклор, а саме, народна казка (Маркулан Я., Кестхейї Т., Джуліан Сімонс, Вулс А. та ін.) Тибор Кестхейї вважає, що в результаті поширення друкарства, промислового розвитку та супутньої йому урбанізації народна казка матеріалізувалась у формі детективу [27, с.19]. Угорський дослідник зазначає: «Невгамовна жага казки коріниться десь у самій глибині кожної людської душі. Тому народна казка і відіграє таку незамінну роль у дитячі роки, на зорі літературного розвитку народів і навіть у пізніші часи. Чи варто дивуватися, що вона пробивається в різні письмові жанри, розчиняється в романах, новелах та інших епічних творах, стає часом резервом письменників усіх часів» [27, с.19]. Я. Маркулян також

вивчає родинні зв'язки детективу та казки та виділяє ряд спільних рис: психологічна функція, ігровий початок, подібність впливу та сприйняття, загадковість та таємничість, поєднання одноманітності та різноманітності [39, с.42-44]. Автор накладає схему конструкції казки, запропоновану яскравим представником структуралізму В.Проппом у його класичній роботі «Морфологія чарівної казки», на схему конструкції детективу і приходять до висновку про їх точну відповідність.

Серед інших жанрів, елементи яких зустрічаються в детективі, вказуються репортаж (Жикаренцева С.), кросворд (Кестхейї Т.), комедійні жанри (Вуліс А.), пригодницький жанр (Вуліс А.), драма (Вуліс А., Маркулан Я.)

Головне, що все ж таки поєднує вельми суперечливі точки зору – це вказівка на той факт, що детектив своєю історією, своєю поетикою і незгасною популярністю заслуговує на місце в літературі. Той факт, що детектив неодноразово протиставлявся справжній літературі як «щось недостойне», обґрунтовується літературознавцями існуванням поряд із справжніми геніями свого жанру несумлінних авторів.

Детектив як цілком самостійний жанр розпочинає свою історію в першій половині ХІХ ст., що позначена епохою романтизму. Цей період у світовій літературі був підготовлений добою передромантизму, яка своїм корінням сягає доби просвітницького реалізму.

Саме епосі романтизму ми завдячуємо появі класичного детективу. З цією епохою прийшло стійке розуміння того, що озиратися на минуле немає вже сенсу, слід шукати нових рішень для розкриття величезних можливостей людини. Виникла нова література, збагачена традиціями та позначена сучасними ідеями доби романтизму.

Детектив як жанр, на думку багатьох дослідників, бере свої початки з маловідомого жанру готичного роману, який певною мірою спровокував появу детективу. Готичний роман, або роман жахів, – це твір, який



позначений такими рисами, як страх та жах, в яких зосереджені головні події; дивні герої в надзвичайних ситуаціях; сила наприродних явищ, що позбавляють людину волі та свободи [12, с.49].

Жанр готичного роману виник в англійській літературі у другій половині XVIII століття та швидко поширився в інших західноєвропейських країнах. Маючи в своїй жанровій природі елементи надзвичайного та страшного, подекуди сягаючи відчуття жаху, готичний роман стимулював розвиток та становлення нового жанру з елементами детективних історій.

Власне готичний роман або «роман жахів», став основою до певної міри переосмислення цінностей доби Просвітництва. Дослідники одностайно вважають засновником цього жанру англійського письменника Гораса Уолпола (1717 - 1797). Прославився він також тим, що вів дивне життя, мешкав у замку в готичному стилі поблизу Лондона, мав свою друкарню, де видавав власні твори в готичному дусі. Серед відомих творів Гораса Уолпола вирізняється фантастичний роман із таємничо-похмурим тоном оповіді – «Замок Отранто» (1765), який дослідники і вважають суто готичним. Утім лише наявність елементів таємниці не робить його насправді детективним романом та залишає його в межах фантастики.

Безсумнівний вплив на розвиток детективу мав “готичний” роман кінця 19 століття. Ш.Ладигін справедливо зазначає у своїй кандидатській дисертації, що “роман жаху” виконував функцію літературного експерименту. Перші послідовники Толпола відкидали найсміливіший прийом – утвердження реальності надприродного буття. У творах К.Рів, Е.Редкліф та інших все «псевдонадприродне» отримувало врешті-решт реалістичне пояснення. Для них «жахливе» – лише прийом для створення у читача певного емоційного настрою» [34, с.8]. У творі «Монах» Лизіса виявляється одна з перших спроб психологічного аналізу, зокрема, аналізу психології злочинця.

На думку З.Громадянської, «романтична література зобов'язана "готичному" роману ускладненням сюжетної схеми, введенням таємниці як обов'язкового організуючого моменту, рядом ефектних прийомів, що збуджують інтерес та хвилювання читачів» [24, с. 115].

Подібність готики з класичним детективом обмежується тим, що характерний час злочинів – ніч, а також особливу роль відіграють готичні замки, в яких відбуваються події тощо. Але ці структурні елементи є другорядними. Тут доречно говорити не про генезис, а про вплив, що не одне й те саме.

Наступним кроком на шляху створення детективного твору був роман Годвіна «Каліб Вільям» (1774). Показ беззахисності бідняка перед законом, положення ув'язнених, безкарності багатих злочинців дозволяють говорити про цей твір, як про соціальний роман. Незважаючи на присутність мотиву таємниці, злочину, детективна лінія сама по собі тут незначна, але для розвитку жанру вона зіграла свою роль.

Певним джерелом сюжетів майбутнього детективу в Англії був «Ньюгетський календар» першої половини XVIII століття (останній том вийшов у 1773). У цьому календарі давався опис життя та злочинів найнебезпечніших ув'язнених Ньюгетської в'язниці. Звідси – «ньюгетський роман», поширений в Англії у 30-ті роки XIX століття. «Ньюгетський» роман зробив своїм головним героєм сильного духом, безстрашного злочинця, а соціально обумовлений злочин – своєю темою. Авторам цих романів властива зайва романтизація особи злочинця.

Припущення, що одним із джерел класичного детективу є драма, висловлювалося неодноразово. При цьому завжди малися на увазі винятково трагедії; найчастіше називалися «Едіп» Софокла та «Гамлет» В.Шекспіра. Дотримується цієї думки Н.Кириленко: «Можливо, першим у європейській літературі, хто використав характерну для детективу „аналітичну“ композицію, був Софокл. У своїй трагедії „Едіп-цар“ < ... >

він вводить нас у коло трагічних подій у Фівах і тільки потім знайомить із причинами, через які боги наслали на місто кару» [26, с.12]. Тут слід звернути увагу на співвіднесеність драматичних категорій трьох єдностей, перипетії зі структурою «детективу». Однак такі думки поодинокі та не отримали ще широкого визнання.

Кримінальна література активно розвивалася на початку 19 століття та мала тісний зв'язок із розвитком кримінальної журналістики. У цьому контексті слід згадати ім'я американського письменника Е.-А. По, твори якого побачили світ у першій половині 19 століття та одразу завоювали прихильність серед читачів. Згодом критики визнали Е.-А. По засновником детективного жанру у світовій літературі.

З часу появи детективних оповідань Е.-А. По жанр детективу зазнав стрімкого розвитку та мав певні етапи свого становлення. Унікальність літературної форми детективу, на думку істориків літератури, саме в значній подібності до кримінального або поліцейського роману чи навіть певною мірою готичного роману та в той же час його абсолютна самостійність як літературного жанру. У цьому контексті критики надають перевагу детективній історії в основі сюжету, де роль трилера чи кримінальної історії є лише варіативною.

Отже, простежуючи традиції детективного жанру, накопичення елементів, необхідних для його формування, дослідники називають імена Шекспіра, Вольтера, Бомарше, Годвіна, Діккенса, Бальзака [Див., напр.: Кестхейї Т. С. 40 – 42; Тугушева М.П. Під знаком чотирьох. С. 24.]. Можливо, найближче до створення зразку детективного жанру підійшов Е.Т.Гофман у своїй новелі «Мадемуазель де Скюдері» (1818), яка є репрезентативною щодо мотиву таємниці та розслідування злочину, однак вона позбавлена самого героя детектива, який вже мав місце в китайських новелах типу «хуабень».

Така довга передісторія, якій віддають належне всі дослідники, які

пишуть про детективний жанр. Справжню історію детективу майже всі критики розпочинають із часів появи «логічних оповідань» Едгара Аллана По (чи «раціонацій») «Вбивства на вулиці Морґ» (1841), «Таємниця Марі Роже» (1843), «Викрадений лист» (1844), які об'єднані спільним героєм, першим у світовій літературі персонажем-детективом Огюстом Дюпеном. Деякі дослідники вважають також зразками детективного жанру ще дві новели Е. По: «Золотий жук» (1843) і «Ти єси людина, сотворила це!» (1844). Заради термінологічної точності зазначимо, що, створивши детективний жанр, По не став творцем терміну «детектив». Його вперше застосувала Енн Кетрін Грін, співвітчизниця Едгара По, яка визначила так жанр своєї «Левенуортської справи» (1871).

Як свідчать спостереження над значним матеріалом, що включає в себе поняття «детектив», необхідно:

- розглядати походження не якогось детективу взагалі, а конкретних жанрів кримінальної літератури, які мають різні джерела. Наприклад, від авантюрного роману тягнуться витоки до жанру авантюрного розслідування, але не до класичного детективу та не до поліцейського роману;

- розрізняти літературні та нелітературні (але також словесні) джерела жанру, тобто протожанри, наприклад, фольклорні;

- враховувати економічні умови, філософські течії тощо, які сприяють затребуваності того чи іншого жанру, але не розглядати їх як джерела;

- дослідити кожне із джерел окремо.

Необхідність класифікації жанру зумовлений думкою дослідників про те, що невибірковість чистого детективу може призвести до плутанини, коли в потоці кримінальних історій можуть опинитися казки на кшталт «Червоної Шапочки» (як приклад замаху на вбивство), до будь-якої із п'єс В. Шекспіра [12, с.65].

З лінгвістичного погляду, слово «детектив» (англ.) означає «виявляти, шукати, розкривати». Користуючись перекладним онлайн-словником Куїв Dictionary, послуговуємося наступним перекладним значенням слова *detect* v. *виявляти*. Для детективу як літературного твору ці значення застосовують через залучення до сюжету якоїсь таємниці, що потребує ретельного розслідування слідчим-детективом. На цій таємниці вибудовується конфлікт, що лягає в основу сюжету та рухає всю дію.

## **1.2. Жанровий код англійської детективної літератури**

У кожному жанрі існує «жанрова домінанта», те, що вироблялося багатовіковою практикою, «щось спільне, характерно типове» та щось нове, мінливе. Вітчизняні та західні літературознавці виявляють величезний інтерес до теорії жанрів, особливо до їх типологічного вивчення. Жанр дозволяє професіоналу класифікувати твори, але теоретично в ньому суттєво інше: він функціонує як схема сприйняття, читацька компетенція, що підтверджується та/або заперечується кожним новим текстом у ході динамічного процесу. А. Есалнек, Д.С. Лихачов, С.С. Аверінцев, А. Фаулер та інші писали про повторюваність і стабільність жанроутворювальних факторів.

Цікавою є думка англійського літературознавця А. Фаулера, який зазначив, що кожен жанр має певні константи, що формують кодову систему. На його думку, жанр – це літературний код, комплекс правил організації твору, що повідомляє читачеві, як йому слід сприймати цей текст, аби зрозуміти його[68].

Поняття «коду» належить видатному вченому Р. Барту. В інтерпретації Р.Барта – це маса культурних смислів, увібрана твором, це «простір цитацій». Барт виділяє п'ять кодів (проайретичний, герменевтичний, конотативний (або семний), референційний (або культурний) та символічний, за допомогою яких можна пояснити полісемічність тексту.

Текст пропускається через кодову сітку, при цьому та чи інша одиниця Тексту найчастіше пояснюється за допомогою декількох кодів. Поняття «код» використовується Р. Бартом на позначення семантичних пластів, сукупність яких становить зміст твору.

Конотативний (семний), референційний (культурний) та символічний коди вводять читача у сферу «Тексту». За концепцією Р. Барта, твором є те, що «сказав» автор, а Текстом є те, що «позначилося» незалежно від авторської волі та свідомості, – «відбилося саме тією мірою, якою будь-який індивід від народження занурений у певну ідеологічну атмосферу, змушений читати та засвоювати ту Книгу культури, яку запропонували йому його епоха, середовище, соціальне становище, система виховання та освіти, що існувала в його час тощо. Текст – це море соціокультурних смислів» [7, с.45].

Код сигналізує про історичні жанрові принципи і, таким чином, допомагає читацькому сприйняттю. С.С. Аверінцев пише, що жанр упізнається читачами завдяки певному набору знакових показників, якими користуються письменники, створюючи твір [1, с.210]. Вони виявляються на рівні сюжету, теми, проблеми, системи образів тощо.

Коли полум'яний фантазер – американський поет і казкар – Едгар Аллан По у 1841 році написав «Вбивство на вулиці Морг», він навряд чи міг припустити, що увійде в історію літератури як основоположник нового жанру. У цій та деяких інших його новелах, де логіка гри змішана з хвилюванням, можна знайти всі суттєві ознаки жанру детективу, що вже розцвіли або ще розквітнуть.

Однак довгий час гідного послідовника По не було; оглядач журналу «Blackwood's Edinburgh Magazine» у грудневому номері за 1890 рік поспішив із таким твердженням: «Враховуючи, як шалено важко виношувати свіжі ідеї..., можна бути впевненим, що вся ця сенсація незабаром затихне...» [27, с.9].

Через кілька років весь світ облетіло ім'я вигаданого сером Артуром Конан Дойлом знаменитого детектива Шерлока Холмса і чутки про його блискучі справи. На межі XIX і XX століть детективні історії увійшли в моду і в тридцять роки досягли періоду розквіту. Поети, церковнослужителі, науковці, журналісти, державні діячі поглинали (і самі писали) їх із таким самим задоволенням, як і менш освічені верстви читачів нового соціального устрою.

Англія, напевно, стала найголовнішою майстернею, де цей жанр продукувався нестримно швидко. Там детективні історії своїм виникненням зобов'язані, зокрема, новому прошарку читачів, які зі світу народної казки, усної літератури зробили крок у чарівне коло друкованого слова. У 1870 році англійці першими в Європі ухвалили закон про освіту, що наказує обов'язкове шкільне навчання для всіх британських підданих. Значно збільшилася кількість читачів газет і журналів, також зростала кількість бібліотек, які пропонували своїм відвідувачам насамперед розважальну літературу. Ці бібліотеки впливали і на книговидавництво, що зазнало неабиякого розквіту.

Крім того, в Англії на смаки допитливих читачів впливало ще й своєрідне формування ідеалів. Серед національних героїв острівної країни майже немає святих і, навпаки, можна нарахувати не один десяток шанованих легендарних піратів та розбійників; саме в легендах найкраще зберігалася пам'ять про Робін Гуда, про капітана сера Френсіса Дрейка. Як стверджує дослідник анатомії детективу Тібор Кестхеї, «зерно детективу, перенесене з Америки, впало на благодатний ґрунт» [27, с.9].

У нового жанру невдовзі з'явився величезний табір поціновувачів. Шерлока Холмса – і це, мабуть, небувалий в історії літератури випадок, шанують і поважають як реальну особу. Відомий лексикон цитат «Oxford Dictionary of Quotations» відвів половину сторінки для публікації його висловів. Популярному герою Конан Дойла у 1975 році присудили звання

почесного доктора Колорадського державного університету. У Лондоні утримують спеціально оплачуваного секретаря, який відповідає на адресовані Холмсу листи (навіть один наївний нью-йоркський полісмен одного разу звернувся до нього за професійною порадою). У швейцарському Люцерні Фондом Конан Дойла на честь великого детектива створено музей. Його шанувальники організували численні клуби, від Лондона до Токіо, від Копенгагена до Вашингтону.

Однак літературна критика довгий час взагалі не звертала уваги на цей незаконний жанр літератури. 5 травня 1883 року лондонська «Saturday Review» вперше згадала про нього в статті безіменного оглядача. Єдине суттєве твердження, що документує його інтерес до жанру, звучало так: «...Народжені уявою детективи і їхні героїчні справи вже довгий час викликають більший чи менший інтерес у читачів романів» [27, с.9].

Першим значним критиком жанру був відомий англійський поет та письменник, водночас і автор детективних історій, Гілберт Кіт Честертон. Його есе під назвою «A Defense of Detective Stories» з'явилося 1902 року.

Із середини двадцятих років побачили світ безліч цікавих статей, присвячених і жанру загалом, й окремим детективним творам. Саме з цього часу почалася безперервна дискусія, що триває і до наших днів, про те, що таке детектив: література чи розважальне читиво. Нині нові детективні романи рецензують багато авторитетних друкованих видань; на сторінках лондонської «Times Literary Supplement» не бракує критичних статей з оцінки детективного жанру, а «New York Times Book Review» відвела для цього постійний розділ. Особливою увагою там користуються визнані майстри жанру.

Хоча йдеться про англомовний за походженням жанр, перший теоретичний і літературознавчий огляд його належить перу німецького автора. У 1914 році з'явилася книга Фрідріха Депкен під назвою «Шерлок Холмс, Раффлс та їх ідеали». З того часу впродовж століття вийшли інші



оглядові роботи, здебільшого книги англійських та американських авторів.

Новий вид читання на підставі його обсягу та зовнішньої форми відразу почали вважати романом чи новелою. Видавець Еміля Габоріо перші його твори ще називав судовими романами. Згодом за соціальними стандартами Франції змінили назву на поліцейський роман. Коли Едгар Аллан По створив прототип жанру, англійською мовою слово детектив вживали лише як визначення; як іменник у сенсі «особи, яка веде розшук», його вперше використали у 1856 році. Сюжет із кримінальною тематикою першою назвала детективною історією американська письменниця Енн Кетрін Грін, яка видала у 1878 році свій детективний твір, що згодом став класичним, «Левенуортська справа».

В англійській мові ця назва стала вживаною поряд із «кримінальною історією», хоча наприкінці минулого століття протягом тривалого часу ще визнавали – за французькою традицією – «поліцейським романом», а згодом, підкреслюючи загадковий характер жанру, «таємничою історією».

Саме в Англії оформився і досяг розквіту так званий класичний чи інтелектуальний детектив. Його також можна назвати детективом закритого типу. Мається на увазі обмежена кількість персонажів-підозрюваних. Також розслідування має бути засноване на збиранні фактів та логіці.

Основу класичного англійського детективу формували цінності усталеного суспільства Великобританії, що складається із законослужняних людей. Один із найважливіших мотивів читання таких детективних романів – бажання відновлення законного порядку і, як наслідок, відновлення власного статусу у суспільстві (зокрема соціального статусу). Ця базова схема детективного роману зазнала суттєвих змін у 1930-ті роки в американському детективі, насамперед у Д. Хеммета та Р. Чандлера та їх численних послідовників. «В оповідь включається реальність того часу з її проблемами, конфліктами та драмами – контрабанда спиртним, корупція,

економічна злочинність, мафія та ін.» [15, с.247]. Детективна література, а особливо класичний детектив, в силу своєї специфіки більше орієнтована на мислення і логіку, ніж традиційна художня література. У класичному детективі розповідь ведеться не від першої чи третьої особи, а від імені помічника детектива.

Детективний жанр, зрозуміло, був також у моді в інших країнах – у Франції та Америці, але лише в Англії було засновано «класичну» школу детективної белетристики. Тут літературна форма зазнала найбільш уважної та повної обробки. «Головна складність при творенні детективних романів випливає з того, що читач навчається і виховується у процесі читання. Якщо ви показали читачеві, як потрібно розглядати сліди, залишені злочинцем на місці злочину, то вдруге відбитками ніг його не здивуєш» [48].

Тематично англійський детектив мовить переважно про Англію та мешканців островів – переважно про англійців (Еркюль Пуаро не береться до уваги). Англія має давні традиції – національні, суспільні, літературні, що формують тематичну палітру англійського детективного твору. Відомий британський критик та літературознавець Уолтер Аллен у роботі «Традиція та мрія» відзначав специфіку англійського роману в порівнянні з американським. «Письменники США тяжіють до зображення особистості незвичайної, самотньої, яка за своєю натурою витісняється суспільством, середовищем і навіть зі свого мікросвіту, яким вона протистоїть. Британські романісти, відрізняючись відданістю традиціям, ґрунтовністю та врівноваженістю, навпаки, схильні брати персонаж у всій повноті його соціальних зв'язків, оточення та мотивувань; розкриваючи взаємовідносини між людиною та суспільством, вони не протиставляють їх один одному, а розглядають у єдності» [2, с.273]. Це спостереження є доречним і стосовно детективного жанру. В американському детективі самотні злочинці, самотні жертви, самотні правдошукачі і детективи діють так, ніби вони поза

суспільством, немов вони одні на світі, наче злочин – їх особиста справа, а перипетії їхніх доль продиктовані не лише жорстокими законами американського суспільного устрою, але вищими силами. В англійському детективі зовсім навпаки. Навіть коли той чи інший персонаж сягає американського літературного прототипу, він тісно пов'язаний з англійською реальністю. «Шерлок Холмс, лорд Пітер Вімсі (романи Д. Сейєрс) – постаті, близькі Дюпену, а спробуйте вирвати їх із оточення, із системи їхніх особистих та соціальних зв'язків! І ці характери в міру умовні, і виписані вони не без нальоту романтичного, але вирвати їх все одно не вдасться» [2, с.279].

Елемент національної відмінності проникає навіть в інтригу. В американському детективі наголос, зазвичай, робиться на дію чи опис судового розгляду. Англійські автори віддають перевагу неквапливому і ґрунтовному інтелектуально-психологічному дізнанню. Дуже суттєво для них інше – хто саме здійснює це дізнання. «Професіонали, тим більше службовці Скотленд-ярду, одним словом, поліція виступає в англійському детективі на других ролях; буває, що взагалі не виступає. А якщо і веде розслідування, то як би в неофіційній своїй якості, що залучається до справи не за прямим обов'язком служби, а за знайомством – через родичів, друзів, допомогти «без розголосу», допомогти, допомогти. Місце професіоналів з легкої руки Конан Дойла зайняли аматори, які стали за покликанням, за складом розуму чи культивують розслідування злочинів як хобі, або навіть просто залучені до розслідування силою обставин» [2, с.284].

Справа тут, мабуть, не в авторських забаганках, а в історично сформованому устрої життя. На відміну від Франції і навіть США, в Англії межа між приватним та суспільним життям людини проходить досить різко. Не хтось, а англійці вивели знамениту формулу «Мій дім – моя фортеця». Поліцію до цієї фортеці досі пускають вкрай неохоче. Поліція, у свою чергу, небезпідставно скаржиться, що таке ставлення заважає їй працювати. Ні

героїчною, ні тим більше романтичною фігурою в очах англійської публіки поліцейський стати не може, отже навряд чи підходить на амплу літературного героя. В Англії ніколи не було умов для розквіту так званого «поліцейського» роману, настільки популярного у Франції ще з ХІХ століття, а в ХХ ст. Жоржа Сіменона, який створив багатотомну епопею. Героя типу комісара Мегре в англійському детективі виникнути не могло» [46, с.8].

У золоту добу цього жанру (20-30 рр. ХХ ст.) письменники об'єднувалися в клуби та створювали правила написання класичного детективу. Широко відомі правила Рональда Нокса та Ван Дайна. Однією з найцікавіших речей для всіх любителів детективного жанру є розроблені Ван Дайном «Двадцять правил для детективів». Також свої правила для написання детективів запропонував Рональд Нокс (Ronald Knox), один із засновників Детективного клубу [42, с.77-79]. Однак сучасна картина детективних творів уже давно виключила існування деяких пунктів, тому ми розглядаємо лише деякі з названих правил, які досі реалізуються у детективах:

1) треба забезпечити читачеві рівні з детективом можливості розплутування таємниць, для чого ясно і точно повідомити про всі викривальні сліди;

2) у детективному творі не може бути відсутній герой-детектив, який методично розшукує викривальні докази, внаслідок чого приходить до вирішення загадки;

3) обов'язковий злочин у детективі – вбивство;

4) в історії може діяти лише один детектив – читач не може змагатися одразу з трьома-чотирма членами естафетної команди;

5) таємним чи кримінальним спільнотам немає місця у детективі;

б) злочинцем має бути хтось, згаданий на початку роману, але не має бути людина, за перебігом чиїх думок читачеві було дозволено стежити.

7) поруч із детективом є завжди його помічник, такий собі Ватсон у тому чи іншому вигляді, він не приховує жодних міркувань, що є спонтанними та часом недолугими; його розумові здібності інколи викликають іронію у читача.

Обидва автори сходяться на думці, що детектив не може виявитися злочинцем, а також як щось очевидне виключається дія потойбічних або надприродних сил. Прецедентність перерахованих вище особливостей є безсумнівною, адже жанрові канони з'являлися поступово, щойно ці твори виходили друком. З метою зрозуміти причину успіху романів нового жанру, письменники створювали свої власні роботи за образом та подобою попередніх. Однак, разом із тим, конкуруючи у цих змаганнях, письменникам доводилося додавати щось оригінальне, відмінне від інших, таке, що зацікавило би читача ще більшою мірою. Саме тому ми ніколи не знайдемо суворого дотримання всіх правил жанру в одному творі, та це і ні до чого, бо дуже скоро він вичерпав би себе, не надавши навіть можливості подальшого розвитку.

Типологічна характеристика детективних жанрів можлива за умови виключення схожих із детективом творів, але які не є власне детективами. Насамперед це стосується прадетективних жанрів, як, наприклад, готичний роман або ж ті жанрові утворення, які закорінені в класичний детектив та останнім часом набули власних оригінальних жанрових ознак. Спробуємо охарактеризувати коротко кожний із жанрових видів детективу та виокремити їх основні риси.

Жанр шпигунського роману втілює в собі ознаки чорного роману, роману-загадки, наукової фантастики та роману-очікування. Жанровий синтез відкривав усі можливості для шпигунського роману, щоб заінтригувати читача. Мотив таємниці і розслідування споріднює детектив із шпигунським романом, проте ці жанрові форми не є тотожними. Шпигунські романи, на відміну від власне детективу, ґрунтувалися на

історичних фактах, а отже відзначалися більшою правдоподібністю.

Дотичними до детективних творів виявилися і реалістичні «серйозні» романи, у сюжетній основі яких закладено ідею злочину та покарання, однак такі романи значно тяжіли до соціально-психологічних творів (романи Ф.М. Достоєвського, Ч. Діккенса).

У другій половині ХХ століття на початкових етапах зародження постмодернізму з'явилися так звані «чорні» романи, які можна вважати «нащадками» детективного жанру, проте притаманна їм садистська жорстокість немає нічого спільного з класичним детективом.

Довгий час історики літератури ототожнювали детектив із кримінальним романом. Аналізуючи ці близькі жанри більш детально, стає цілком зрозуміло, що вони не ідентичні.

У центрі уваги детективних творів – інтелектуальний процес пошуку істини, психологічні ситуації, мотив убивства та його розслідування. Головний герой-детектив виступає слідчим-професіоналом або аматором зі знанням справи. Події розгортаються навколо загадкової ситуації, в яку втягнуто якусь людину, з якою трапляється лихо. Найважливішим елементом сюжетного руху є докази або їх відсутність. Основу сюжету утворюють характери персонажів, які формуються здебільшого після скоєння злочину. Акцентується увага на соціальних мотивах злочину.

Враховуючи парадоксальну природу класичного детективу, вдається провести чітку межу між власне детективом та кримінальним романом. Детективний роман є гібридним утворенням, що синтезує ознаки реалістичного твору з відображенням реальних життєвих колізій і характерів та інтелектуального роману, побудованого на принципах розумової гри на кшталт шахів.

Уславлена шахова гра якнайскравіше ілюструє жанрові принципи детективу, де надається перевага саме розумовим процесам. Розумова гра захоплює читача та стає справжнім викликом для автора детективного

твору. Саме такі зразки інтелектуального, або логічного детективу і були запропоновані у свій час видатними майстрами детективного жанру, англomовними письменниками Е.-А. По, А. Конан-Дойлем, Агатою Крісті.

Підходи до вирішення проблеми типології детективу розташовуються між двома полюсами: для одного характерне широке тлумачення жанру, для іншого зведення всього різноманіття детективу до якогось одного різновиду – наприклад, «аналітичної детективної історії» (analytic detective story), що трактується Дж. Ірвіном як «домінуючий сучасний жанр» в епоху «влади науки та техніки» [69, с.16-17]. З іншого боку, прагнення тлумачити детектив гранично широко дозволяє розглядати численні типи детективних історій, що з'явилися в результаті жанрової еволюції, як окремі субжанри, що взаємодіють та взаємовпливають один на одного. Прикладом такого підходу виступають роботи Дж. Кавелті, який об'єднує такі субжанри, як класичний детектив, шпигунський роман, кримінальний роман, трилер і навіть готику терміном «література таємниці» [60, с.328.]; П. Коблі, який фактично підміняє термін «детектив» терміном «трилер» і розглядає у його межах крутий детектив, шпигунський роман, сагу помсти, поліцейську історію, літературу злочинів [65, с.5-6].

Така типологічна класифікація жанрових інваріантів детективу не є вичерпною, адже запропоновані визначення є досить умовними та не вичерпують авторську самобутність та національну специфіку детективних творів світової літератури. Процес переродження детективу триває досі і ми стикаємося з новими його інваріантами знову і знову.

## **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ І**

Детективний твір (роман чи оповідання) є цілком канонічним жанром світової літератури. У своєму розвитку детектив зазнав різко протилежних оцінок – від абсолютного несприйняття, в'їдливого висміювання та пародіювання – аж до читацького захоплення та бажання колекціонувати

книги детективного змісту, а з часом викликало і шалений інтерес у критиків, які намагалися зрозуміти та пояснити феномен цього літературного явища.

Парадоксальна природа детективного жанру є визначальною категорією для його розуміння. Новітня модель детективного твору зумовила відродження інтересу до цього жанру з огляду на нові можливості та перспективи детективної літератури у контексті світової літератури кінця ХХ початку ХХІ століття.

Детектив як жанр набуває широкої популярності в Англії та здобуває прихильності серед читачів у країнах Європи й Америки. За основу письменники беруть раніше створену модель детективу Е. А. По та його широко відомих послідовників у світовій літературі, вносячи певні корективи, що призводить до виникнення численних варіацій на тему англійського класичного детективу.

Світова художня література багата на такі жанрові різновиди детективу: інтелектуальний детектив із поставленою у центрі уваги інтелектуальною загадкою; психологічний детектив, що передбачає психологічну колізію, розкриття психологічних особливостей характерів героїв, особливо слідчого та злочинця; кримінальний чи поліцейський детектив, що пропонує стрімкі сюжети з гостротою подій, великою кількістю персонажів, а саме підозрюваних; гумористичний детектив із поєднанням трагічних елементів та комічних ситуацій; жіночий детектив, вельми популярний від Агати Крісті і донині (зі специфічною «жіночою» логікою розслідування проводить жінка); молодіжний детектив, що пропонує специфічний погляд на події, пов'язані зі злочином, адже молодий детектив має свої погляди на хід розслідування та діє подекуди всупереч офіційній версії.

У типологічній класифікації детективу дослідники виділяють окремі субжанри, які виникли в результаті жанрової еволюції. Серед таких



субжанрів можна назвати класичний детектив, крутий детектив, шпигунський роман, кримінальний роман, трилер тощо.

## **РОЗДІЛ II. ТИПОЛОГІЯ АНГЛІЙСЬКОГО КЛАСИЧНОГО ДЕТЕКТИВУ**

### **2.1. «Логічні» новели Е. А. По**

Уявлення про класичний детектив нерозривно пов'язане з такими

поняттями, як раціональність, логіка, аналіз, розсудливість, інтелект. Даючи визначення поняття «детектив» (приймаючи до уваги численні думки критиків, які, очевидно, змішують детектив взагалі і класичний детектив), як правило, підкреслюють саме його логічну складову. На це справедливо звертали увагу зарубіжні та вітчизняні дослідники, поділяючи цю думку чи полемізуючи з нею. Подекуди самі назви критичних праць, присвячених детективам, свідчать про переважно логічний підхід: «Детективний роман та розвиток наукової думки» Р. Мессака; «Мистецтво розкриття злочинів та закони логіки» Е. Анушата; «Вчений і детектив» М. Волькенштейна; «Формальна логіка та детективний жанр: єдність евристичної достовірності» Б. Лепешко.

Традиція саме такого сприйняття класичного детективу абсолютно очевидно перегукується з «раціоцинаціями» («tales of ratiocination», «ratiocinations») – «логічними» чи «аналітичними» новелами Едгара По та його героєм – Огюстом Дюпенем, якого Борхес назвав «зразком, свого роду архетипом», а Дж. Сімонс – «безпристрасною машиною». «Дія новел цього типу зводиться переважно до логічно послідовного розкриття таємниці», – писав Є. М. Мелетинський, який використовував також вираз «логічна фантастика» [40, с.193]. Ю. Ковальов визначає такий тип оповідання як «оповідання-завдання, що підлягає логічному вирішенню» [30, с.208].

Наслідки такого підходу – по-перше, сприйняття таємниці злочину як головоломки, ребуса тощо: «Фактично ці таємниці зовсім не є таємницями – це лише головоломки, ребуси та кросворди для роздумів на дозвіллі» [29, с. 54]. По-друге, раціональне, що не властиве містиці, служить ознакою для розкриття таємниці, за якою твір відносять до класичного детективу.

Слушною з цього приводу є думка Ю. Лотмана: «Особливе місце займають ті квазіхудожні твори, які, по суті, пропонують завдання для вирішення. Такими у фольклорі є загадки, у мистецтві нового часу значною мірою – це детективи. Детектив є задачею, що маскується під мистецтво»

[38, с.106–107].

Існує й інша позиція: поряд із раціональною складовою класичний детектив має творчий, ігровий аспект. На це звернув увагу Н.Д. Тамарченко, чия концепція щодо поліцейського роману видається нам доволі слушною: «Злочинці також зрідка є професіоналами; навіть діючи з найбанальніших спонукань (користь, помста, усунення свідка тощо), вони прагнуть організувати злочин як своєрідний вид мистецтва, як творчий акт, що заслуговує захоплення глядачів. Варто відібрати у злочинця цю установку на творчість і протиставити йому детектива, який лише добре виконує свої професійні обов'язки, як класичний детектив перетвориться на так званий “поліцейський роман”» [49, с. 55].

Отже, погоджуючись, що за методом розслідування класичний детектив є раціональним жанром та зазвичай повністю виключає вплив потойбічних сил, а також із тим, що наявність логічних міркувань у тексті є обов'язковим елементом, на цьому рівні дослідження поетики англійського класичного детективу буде розглянуто значення гри для даного жанру.

На думку Ю.Ковальова, «поняття логічного оповідання ширше, ніж поняття оповідання детективного» [30, с.576]. З логічного оповідання до детективного перейшов головний сюжетний мотив – розкриття якоїсь таємниці чи злочину. Зберігся і тип оповідання (оповідання – це завдання, яке вирішується логічно), і стійка пара персонажів (герой – людина ексцентрична, спостережлива, що володіє потужним логічним мисленням, й оповідач – персонаж симпатичний, простакуватий і шляхетний). Функція героя – розкрити таємницю, знайти злочинця, а оповідача – будувати невірні припущення, завдяки чому проникливість героя бачиться геніальною.

Важливою особливістю логічних оповідань Е.По є те, що головним предметом, на якому зосереджена увага автора, виявляється не злочин і не його розслідування, а людина, детектив. Це – Вільям Легран у «Золотому

жуку» та Огюст Дюпен у решти чотирьох оповідань.

Тибор Кестхейї зазначає, що Е.По відкрив практично всі прикметні риси детективного жанру: «Головний герой не бюрократ-поліцейський, що перебуває на державній службі, а оригінал-аматор, чиї справи описує його тугодум-шанувальник; провина помилково підозрюваної особи, здавалося б, легко доведена (спонукальна причина, можливість скоєння злочину тощо); герметично закрите місце, де скоєно злочин (як злочинець залишив місце злочину?); незвичайна розгадка, одержана за допомогою несподіваних методів; головний герой перевершує очікування поліції; застосування психологічної аргументації; знаходження захованого предмета в самому несподіваному і водночас очевидному місці; злочинець — найменш підозрювана особа» [27, с. 26].

Для письменника логіка мала естетичну цінність, угруповання фактів, вилучення висновків було рівноцінним композиції.

Сюжетна структура «логічних» оповідань має два шари – поверхневий та глибинний. Перший складають вчинки героя, другий – робота його думки. Поверхневий шар подієво збіднений, але це компенсується напруженою внутрішньою інтелектуальною дією. Герой аналізує події, зіставляє факти, розглядає під різним кутом духовного зору кожную деталь, висуває та відкидає різні припущення. Залучаються його ерудиція та здатність до логічного мислення. Його розум відкидає помилкові припущення і на їхньому місці він формує струнку концепцію, що містить рішення головоломного завдання. При цьому автор розкриває сам процес мислення, його принципи та логіку.

Слід зазначити, що кожна з детективних новел Е.По має свою специфічну манеру оповіді. Так, у «Таємниці Марі Роже» саме розслідування здійснюється, як зараз модно висловлюватися, «дистанційно». Ця обставина підкреслюється фізичною віддаленістю Дюпена від місць, де було виявлено тіло та речі. Дюпен черпає відомості з

газет, знаходячи в публікаціях протиріччя та відкидаючи все недостовірне, та доручає оповідачеві перевірити алібі нареченого Марі. По суті розслідування замінено тут відомостями, що виступають як вихідні умови логічного завдання, які вирішує герой.

У «Викраденому листі» немає розслідування самого злочину. Особистість міністра Д., який викрав лист, добре відома не тільки жертві, а й Дюпену. Тому герою не потрібно розгадувати те, як і ким було скоєно злочин. Йому просто потрібно знайти місце, де заховано листа. Дюпену вдається це зробити як завдяки логіці, так і знанням особливостей характеру злочинця.

У новелі «Ти є чоловік, сотворив це!» присутні як злочин, так і його розслідування. Але оповідач, який викрив убивцю, не є великим детективом.

Найбільш повно особливості оповідальної системи детективного жанру проявилися в новелі «Вбивство на вулиці Морґ». Вона включає епіграф із Томаса Брауна («Яку пісню співали сирени або яке ім'я присвоїв Ахілл, ховаючись серед жінок, – хоч і загадкові питання, але не виключають припущень»), що задає ігровий характер розповіді. На початку тексту новели містяться міркування про аналітичні здібності і про те, наскільки залежить від їх наявності результат гри в шахи, шашки та віст. Щодо цього прямо мовиться: «прораховувати – ще не означає аналізувати». З іншого боку, «дар аналізу» названий «джерелом найжвавішого задоволення»; а при грі в шашки, яка, як мовиться, «вимагає більшої рефлексії інтелекту», ніж шахи, «перемога може залежати (якщо гравці рівні) від будь-якого вишуканого ходу, бути результатом сильної напруги інтелекту». При грі ж у віст, йдеться далі, «те, у чому проявляється майстерність аналітика, лежить поза правилами гри»; «Випадкове чи необережне слово; випадково впала або перевернута карта, з тривогою або безтурботно її ховають; <...> Збентеження, коливання, гарячність або сум'яття – все це, ніби інтуїтивне

сприйняття, є вказівками на справжній стан справ»[44, с.117-118].

При характеристиці гри в шашки, оповідач використовує слово *bizarre* (дивний, химерний). Іменник «*bizarrerie*» (французькою «дивина», «дивацтво») далі характеризує спосіб життя Дюпена: *«Однією з фантастичних примх мого друга – бо як ще це назвати? – була закоханість у ніч, у її особливу чарівність; і я покійно прийняв цю «bizarrerie», як приймав і всі інші, самовіддано віддаючись примхам друга»* [44, с.120]. Але дивними є не тільки його звички, замкнутий спосіб життя тощо. Дивний і сам герой у процесі розгадування таємниці: *«Його манера триматися в такі моменти була холодною і відстороненою; очі його були позбавлені виразу; тоді як голос, зазвичай густий тенор, підвищувався до дисканта, який міг би звучати дратівливо, якби не неквапливість і абсолютна чіткість дикції»* [44, с.121].

Зображення образу героя-детектива є досить суперечливим. Оповідач каже, що Дюпен має сім'ю, але зображується як абсолютно самотня людина. Як такого особистого життя він не має. Читачеві практично невідомі якісь подробиці його біографії. Ми знаємо лише, що Дюпен – аристократ, який здобув солідну освіту, багато читає і любить книги: *«Ще молода людина, нащадок знатного і навіть ушавленого роду, він зазнав мінливості долі і опинився в обставинах настільки скрутних, що втратив всю свою природну енергію, нічого не прагнув у житті і найменше думав про повернення колишнього статку. Люб'язні кредитори зберегли Дюпену невелику частину батьківської спадщини, й, існуючи на рент і дотримуючись найсуворішої економії, він абияк зводив кінці з кінцями, байдужий до приманок життя. Єдина розкіш, яку він дозволяв, – книги, – цілком доступна у Парижі»* [44, с. 119-120].

Заняття детектива не є для Дюпена засобом отримання прибутку. Вони приваблюють його насамперед як джерело своєрідної естетичної насолоди. Складний процес пошуку злочинця захоплює героя, стаючи йому свого

роду головоломкою, над рішенням якої цікаво подумати.

Слід зазначити, що безіменний оповідач нічого не говорить про побут героя. Життєві подробиці його не цікавлять, а матеріальні проблеми взагалі відсутні. Щоправда, це пояснюється тим, що на час перебування в Парижі оповідач сам зняв маєток та обставив його.

Дюпен займається розслідуванням, по-перше, з інтересу («таке розслідування нас потішить»), а по-друге, тому що підозрюваний у подвійному вбивстві Адольф Лебон колись допоміг йому, і герой хоче його врятувати.

Щодо типу злочинця, то він також є незвичайним. Насамперед слід звернути увагу на те, як розповідається про сам злочин. Дюпен запитує, чи не помітив оповідач «чогось дивного у цій картині жорстокості?». Жахливе і дивне виявляється у словах Дюпена про злочин поруч: *«дикий безлад у кімнаті»; «жахливе розчленування тіла старої»; «надзвичайне»; «вихід за межу звичайного»; «бійня»*. В однієї із жертв голова практично відокремлена від тіла, що змушує думати про вбивцю-психопата. Таким чином, злочин постає тут не лише «порушенням норми», а й надзвичайно дивним, надзвичайним.

Відповідним чином Дюпен характеризує злочинця: *«дивний голос, незвичайна спритність і разюча відсутність мотиву у такому винятково звірячому вбивстві»; «Звичайні вбивці не застосовують такі способи вбивства. <...> У тому, як труп заштовхували в трубу, погодьтеся, є щось надмірно перебільшене, щось несумісне з нашими звичайними уявленнями про людські вчинки»; «величезна сила»; «подумайте також про звірячу жорстокість цих вчинків»* [44, с. 130-131]. Дюпен зрозумів, що тільки вбивця, який володіє надзвичайною спритністю, міг вибратися з вікна. У голові героя виникла думка, що злочин могла вчинити мавпа. Його здогад підтвердився. У Булонському лісі знайшли орангутанга, що втік від господаря. А незабаром з'явився й сам господар мавпи – моряк.

Гротескний характер опису наголошує на винятковості злочину. Злочинцем виявляється мавпа, яка традиційно сприймається як пародія на людину [8, с. 390]. Свідки, які чули, але не бачили вбивцю, стверджували, що це був іноземець, який говорив не зрозумілою їм мовою. Це єдиний класичний детектив, де злочини скоює тварина за власним поривом (на відміну, наприклад, від собаки Баскервілей), і де є елемент випадковості жертв. Тому, зрозуміло, у скоєних злочинах немає і не може бути корисливого мотиву.

Розслідування проводиться Дюпеном доволі швидко та закінчується повним успіхом. Герой без проблем прибуває на місце злочину та оглядає його (оскільки «поліцейський префект Г.» його «старий знайомий» і тому «не відмовить у дозволі», таке й «було отримано»). Погода аж ніяк не заважає розслідуванню. Тут важливо відзначити, що оповідач підкреслює різницю сприйняття побаченого злочину ним і Дюпеном: *«Я бачив собі картину, описану в «Судовій газеті», – не більше. Однак Дюпен все піддав ретельному огляду»*[44, с. 130].

Таким чином, дивному вбивці успішно протистоїть дивний детектив. А поліцейські не можуть досягти успіху не тільки через своє шаблонне мислення (злочинець має бути обов'язково людиною), а й тому, що керуються звичайними уявленнями про можливе: *«Втім, даремно наш префект дивується, що загадка йому не вдалася. Правду кажучи, він надто хитрий, щоб дивитися в корінь»* [44, с. 144].

Кінцівка новели визначає лінію майбутніх взаємин Шерлока Холмса із Скотланд-Ярдом: *«Лебона одразу ж звільнили, як тільки ми з Дюпеном з'явилися до префекта і про все йому розповіли (Дюпен не втримався і від деяких коментарів). При всій прихильності до мого друга цей чинуша не приховав свого розчарування з нагоди такого конфузу і навіть відпустив на нашу адресу дві-три шпильки щодо того, що не погано було б кожному займатися своєю справою»*[44, с.144].



Дія розгортається у новелі швидко: Дюпен та оповідач читають про злочин у вечірній газеті; наступного дня з ранкової газети дізнаються подробиці, і Дюпен оглядає місце злочину, але по дорозі назад дає оголошення до газети; третього дня герой формулює версію подій, пояснює її оповідачеві і «викриває» мавпу та її власника.

В оповідній тканині також яскраво виражена характерна для детективного жанру замкнутість простору. Замкнутий простір житла Дюпена та оповідача змінюється на замкнутий простір місця злочину та навпаки. Т.Кестхейї наголошує, що у детективному творі «події можуть розвиватися виключно у просторі, обмеженому таємницею» [27, с. 201].

Як зазначає Х.Борхес, Е.По створив образ друга-оповідача, що став традиційним для детективного жанру: «Цей прийом теж увійшов у традицію і через багато років після смерті По був розвинений ірландським письменником Конан Дойлем. Він скористався цією доволі привабливою темою дружби між двома абсолютно різними героями, яка, у певному сенсі, продовжує лінію Дон Кіхота і Санчо» [13, с. 267].

Новела «Таємниця Марі Роже» оформлена як своєрідне продовження «Вбивства на вулиці Морґ». На це вказує і її підзаголовок («Додаток до "Вбивства на вулиці Морґ"»), і пояснення оповідача: «Коли в статті, названій «Вбивство на вулиці Морґ», я рік тому спробував описати деякі прикметні особливості мислення мого друга шевальє С.-Огюста Дюпена, мені й на думку не спадало, що я колись знову повернуся до цієї теми. <...> Однак дивовижний поворот недавніх подій несподівано відкрив мені нові подробиці, які вдягаються у подобу вимушеної сповіді» [44, с. 188].

При цьому в оповіданні з'являється ще один оповідач – сам автор, вставляючи з самого його початку свої примітки: «"Марі Роже" вперше була опублікована без приміток, оскільки тоді вони здавалися зайвими; однак з часу трагедії, яка лягла в основу цієї історії, минули роки, а тому виникла потреба і в примітках, і в невеликому вступі, що пояснює суть справи. В

околицях Нью-Йорка було вбито молоду дівчину Мері Сесілію Роджерс, і хоча це вбивство викликало велике хвилювання і дуже довго залишалося в центрі уваги публіки, його таємниця ще не була розкрита в той момент, коли була написана й опублікована справжня розповідь (у листопаді 1842 року року). Автор, ніби описуючи долю французької гризетки, насправді точно і з усіма подробицями відтворив основні факти вбивства Мері Роджерс, обмежуючись паралелізмами менш істотних деталей» [44, с. 187].

Таким чином, структура оповіді даної новели відрізняється більшою складністю та наявністю «побічних ходів», що знаходять своє відображення у примітках та коментарях автора.

Пафос детективних оповідань Е.По – не лише у розкритті таємниці, а й у демонстрації неабияких можливостей людського розуму, що є тріумфом над темним світом «незрозумілого». «Логічні» новели письменника – це вивчення інтелекту та водночас його прославлення. У них Е.По розглядає два типи свідомості, які можна назвати «тривіальним» і «нетривіальним». Тривіальна свідомість представлена всіма персонажами, за винятком Дюпена та Леграна. Вона значною мірою рівнозначна «розсудливості» у повсякденному значенні. Її основні ознаки – прихильність до прагматичної логіки та прагнення відкидати все, що не вкладається в межі примітивного раціоналізму, відносячи такі явища до «незрозумілого» та «загадкового».

Аналітичні здібності Леграна і Дюпена є продуктом нетривіальної свідомості, якій доступні інтуїтивні прозріння, та здатність піддавати їх логічному аналізу. Письменник високо цінував цей тип свідомості, вважаючи, що їй доступне вирішення будь-яких проблем і завдань, у тому числі наукових, соціальних та філософських. Ю.Ковальов зазначає: «Едгар По високо цінував цей тип свідомості. У його ієрархії інтелектів вона поступається лише свідомості творчій, властивій лише поетам і богам. З цієї точки зору видається особливо абсурдною спроба ототожнити письменника з оповідачем або з героєм. Оповідач здатний розповісти про

Дюпена, але не здатний розкрити таємницю; Дюпен здатний розкрити таємницю; письменник створює таємницю, створює Дюпена, що розкриває її, і створює оповідача, що розповідає про талант Дюпена. Він єдиний має творчу свідомість» [30, с. 207].

Специфіка оповіді в «логічних» новелах Е.По полягає в тому, що момент інтуїтивного осяяння є лише вихідною точкою в аналітичних міркуваннях героя. Вона втрачається серед безлічі фактів, газетних нотаток, поліцейських повідомлень, міркувань оповідача, докладного опису дивних звичок Дюпена, його способу життя, дедуктивних та індуктивних конструкцій, що виникають у думках героя. Тому її важко помітити. Едгар По прагнув захопити читачів чудовою аналітичною здатністю своїх героїв зіставляти факти, підтверджувати практикою висунуті гіпотези. У його детективних (або «логічних») оповіданнях приваблюють тонкі психологічні спостереження, гострі сюжетні повороти, правдоподібність деталей.

## **2.2. Майстерність детективної прози Артура Конан Дойла**

Артур Конан Дойл був різностороннім автором. Він не лише працював у сфері детективного жанру, а й писав вірші, фантастичні та історичні романи. Однак популярності письменник досяг завдяки своїм пригодницьким детективним повістям й оповіданням про Шерлока Холмса. У цій сфері своєї творчості Конан Дойл спирався на традицію Едгара По. Майстерність детективних творів Дойла полягає не лише у зображенні складності процесу розгадування таємниці, а й у розкритті проникливості та аналітичного мислення приватного детектива з Бейкер-стріт – головного героя його книг «Пригоди Шерлока Холмса» («The Adventures of Sherlock Holmes», 1891) «Собака Баскервілей» («The Hound of the Baskervilles», 1902), «Повернення Шерлока Холмса» («The Return of Sherlock Holmes», 1905) та «Випадки із судової практики Шерлока Холмса» («The Case Book

of Sherlock Holmes», 1927).

Письменник не хотів сковувати себе описами пригод улюбленого героя і в оповіданні «Остання справа Холмса» (1893) показав його загибель у зіткненні з професором Моріарті. Однак під тиском читачів, які чекали на порятунок улюбленого детектива, Дойл змушений був «воскресити» його, вигадавши обставини несподіваного порятунку від смерті. Таким чином можна сказати, що створений уявою талановитого автора Шерлок Холмс став жити своїм життям.

Шерлок Холмс – людина багатії уяви та надзвичайної спостережливості. Це і допомагає йому розкривати найзаплутаніші злочини. Герой живе в атмосфері виняткового, яке приваблює його своїм контрастом із тривіальною повсякденною дійсністю. Шерлок Холмс завжди з'являється у супроводі доктора Ватсона, який захоплюється інтелектом та інтуїцією свого друга. Переконливість образу героя багато в чому полягає в тому, що він мав реальний прототип – професор Джозеф Белл, який викладав на медичному факультеті Единбурзького університету, де навчався майбутній письменник. Цей викладач дивував своїх студентів надзвичайною спостережливістю та вмінням за допомогою «дедуктивного методу» розбиратися у найзаплутаніших життєвих проблемах. Конан Дойл вирішив зробити Джозефа Белла героєм свого твору під вигаданим ім'ям Шерлока Холмса. Однак лише друга повість про цей детектив – «Знак чотирьох» (1889) принесла автору та його герою надзвичайну популярність.

Про реальних прототипів згадує й угорський дослідник Т.Кестхейї: «Насправді Дойл виліпив фігуру головного героя, що спочатку називався Шеррінгфордом Холмсом, за образом і подобою свого улюбленого єдинбургського професора, після деяких роздумів «шотландизував» його ім'я. Що ж до лікаря Ватсона, то він надав йому власну зовнішність і вклав у нього душу читача-невігласа» [27, с. 32].

Сам професор Белл не заперечував подібності між ним і Шерлоком

Холмсом і «навіть висловлювався з цього приводу в пресі», але при цьому вказував на ще одного прототипа знаменитого детектива – самого автора: «Ви і є справжній Шерлок Холмс! – писав він своєму учневі» [10, с. 44]. Однак письменник був схожий на свого героя аж ніяк не зовнішнім виглядом (у цьому відношенні його швидше можна порівняти з доктором Ватсоном), а «гострим розумом і незвичайною спостережливістю» [10, с.44]. Як зазначає дослідник, «не заперечував цього сам письменник. Він часто говорив про те, що в ньому живе «розумний, пильний детектив». Письменник зізнавався, що неодноразово йому вдавалося методом Холмса розв'язати проблеми, які ставили в глухий кут поліцію» [10, с. 44-45].

Мабуть, тому Холмсу властивий не лише аналітичний розум, а й, як зазначав М. Урнов, «дослідницький артистизм». Критики також звертали увагу на властиву характеру Холмса екстравагантність, яка часом доходить до смішного. Борхес писав, що він «трохи комічний і водночас вселяє повагу» [13, с.268]. Між екстравагантністю самого детектива і характером справ, які він розслідує, є очевидний зв'язок. Справа має бути «цікавою». Недарма однією з типових реплік Холмса є «Ваша справа – одна з найцікавіших, які мені траплялися». За законами жанру, загадка злочину має бути дивною, алогічною і, на перший погляд, абсолютно не зрозумілою.

Г. Кружков зазначає: «Згадаймо, як будується типова розповідь про Шерлока Холмса. Починається все з якоїсь нісенітниці, з дрібниці. <...> Зловмисник викрадає бюсти Наполеона, щоб тут же розколошматити їх у дрібні шматочки. Навіщо? Кричуща нісенітниця! Спілка Рудих наймає людей, які мають волосся певного кольору, переписувати Британську енциклопедію. Нонсенс? Звичайно. Хтось малює танцюючих чоловічків на підвіконні. Дурість, безглуздя. Але ось з'являється Холмс – і розшифровує сенс, прихований у цих танцюючих чоловічках. Сенс вимальовується серйозний, навіть страшний» [32, с.8]. Дослідник також пов'язує дивність справи з дивністю детектива: «Зло ірраціональне, у цьому його слабке

місце. Є Шерлок Холмс зі своїм дедуктивним методом – і розбиває лиходійство вщент. Отже, логіка, здоровий глузд – і водночас ексцентричність: той самий Холмс дивується, переодягається обірванцем, палить опіум, грає на скрипці» [32, с. 8].

На думку дослідника, поєднання настільки контрастних рис у характері та діяльності Холмса є проявом англійського характеру: «І тоді ж стала відкриватися мені суть англійського характеру: здоровий глузд, точність (поїзди та листи в оповіданнях Дойла ходять як за морським хронометром), чітка логіка. <...> І головне, ніяк не можна розділити ці складові англійця – раціональність та ексцентричність» [32, с. 9].

Головне тут полягає в тому, що безглуздість та ірраціональність злочинів співвідносяться зі страхом, при цьому зазначені «дива» ще й у чомусь смішні. Тому деякі дослідники вбачають в образі Холмса «артистичний, ігровий початок», навіть «гротескність» [29, с. 68].

Так, у першому творі про Шерлока Холмса «Етюд у багряних тонах» зазначена особливість розкривається на рівні поведінки. Стемфорд привозить Ватсона до лабораторії лікарні, щоб познайомитися з Холмсом. Поява героя перед іншими персонажами (і читачем) відбувається так: *«Я знайшов його! Знайшов! – кричав він моєму приятелю, підбігаючи до нас із пробіркою в руці. – Я знайшов реагент, який осаджується гемоглобіном і більше нічим! – Якби він знайшов золоту шахту, риси його обличчя не світилися б від більшого задоволення. <...> Ха, ха! – Закричав він, ляскаючи в долоні і радіючи як дитина новій іграшці. <...> Тепер у нас є аналіз Шерлока Холмса і більше не буде жодних труднощів! – коли він говорив, його очі значно блищали; він приклав руку до серця і вклонився, немов гучному натовпу, викликаного його уявою»* [18, с. 44].

З цього приводу О.Вулліс зазначає: «Мало того, що компактність детектива драматургічна – вона часом навіть балаганна. Герої в сотнях, тисячах пригод поводяться подібно до маріонеток. З'являються в будинку

саме тоді, коли це і їм, і автору потрібно (щоб, наприклад, побачити злочинця) або, навпаки, коли це потрібно лише автору (тепер їх можуть звинуватити у злочині). Виходять точно за п'ять хвилин до вбивства і негайно зустрічають садівника чи сусіда, як би уповноважених забезпечувати дійових осіб рятівними алібі. Залишають відбитки пальців у непридатних для цього місцях. І блукають зрештою тонким льодом підозр майже до фіналу» [15, с. 252].

Дуже характерний і портрет героя. В «Етюд в багряних тонах» Ватсон зазначає, що Холмс «був трохи більше шести футів на зріст», «надмірно худий», мав «гострі й проникливі» очі, «а тонкий яструбиний ніс надавав йому виразу пильності та рішучості», «його руки були незмінно забруднені чорнилом і в плямах від хімікалій, хоча він мав надзвичайну делікатність дотику». У цьому описі героя явно помітні гротескні крайнощі.

Ще один цікавий портрет з оповідання «Таємниця Боскомської долини»: *«Шерлок Холмс перетворювався, коли йшов гарячим слідом. Люди, які знають безпристрасного мислителя з Бейкер-стріт, нізащо не впізнали б його в цей момент. Він ставав похмурим, обличчя його покривалося рум'янцем, брови витягалися у дві жорсткі чорні лінії, з-під них сталевим вогнем виблискували очі. Голова його опускалася, плечі сутулилися, губи щільно стискалися, на мускулистій шиї набрякали вени. Його ніздрі розширювалися, як у мисливця, захопленого азартом переслідування»* [18, с. 59].

Слід зазначити, що інші персонажі постійно відзначають дива Холмса. Наприклад, Стенфорд в оповіданні «Етюд у багряних тонах» прямо говорить Ватсону: «Він трохи дивний». У цьому творі сам Ватсон складає своєрідну характеристику героя, записуючи, в яких галузях той має знання, а де, навпаки, є профаном: у сфері літератури, філософії, астрономії – «нуль», а хімію, кримінальну хроніку й англійські закони знає чудово. У ботаніці, анатомії та геології розбирається, м'яко кажучи, «нерівномірно»:

багато що знає про беладону, опіум і отруту, але не має поняття про «практичне садівництво».

Діяльність злочинців у творах про Шерлока Холмса найчастіше має ігровий характер. Одним із яскравих прикладів є оповідання «Союз рудих», в якому помітний балаганний характер афери. У повісті «Собака Баскервілей» Степлтон як би грає не лише з жертвами (Чарльзом та Генрі Баскервілями), а й з Холмсом. Полюючи метеликів, він одночасно полює на цих персонажів. Степлтон часто називається вигаданим ім'ям, під час приїзду до Лондона переодягається, використовує накладну бороду і, здійснюючи стеження за Холмсом, видає себе за нього. Можна сміливо сказати, що у повісті мають місце акторство злочинця та її змагання з детективом. Степлтон також напрошується у помічники до Ватсона. Цей мотив був використаний Агатою Крісті в образі «злочинця-помічника» доктора Шеппарда («Вбивство Роджера Екройда»). Своєрідні постановки влаштовує і сам Шерлок Холмс. На гру злочинця він відповідає своєю грою. У повісті «Собака Баскервілей» Холмс ховається від Ватсона, сера Генрі та інших персонажів, створюючи видимість того, що він знаходиться не в околицях Баскервіль-Холла, а в Лондоні. Герой часто грає не лише зі злочинцем, а й зі своїм помічником Ватсоном, клієнтами та іншими людьми.

У повісті «Собака Баскервілей» тема стеження набуває дещо гротескного характеру. Ватсон стежить за всіма в Баскервіль-Холлі — за Беррімором, що подає дивні сигнали (як потім з'ясувалося своєму родичу Селдону, що втік із в'язниці), за сером Генрі, Степлтоном та його уявною сестрою. Одночасно Картрайт, за дорученням Холмса, слідкує за всіма, зокрема й за самим Ватсоном. А містер Френкленд шпигунить і за місцевими жителями, і за прибулими, включаючи Холмса, що ховається на болотах. Цей персонаж також посилює відчуття гротескності того, що відбувається своїми безглуздими судовими позовами з односельцями.



Невипадково герої почуваються персонажами авантюрного сюжету. Так, Генрі Баскервіль прямо заявляє: «Я, здається, потрапив у якийсь детективний роман» [18, с.490]. Йдучи на зустріч із міс Степлтон, він відчуває себе актором на театральній сцені: *«Де Ви абонували собі місце? – Он на тому пагорбі. – Значить на гальорці. А її братик влаштувався у перших рядах»* [18, с.543]. Герої повісті виступають то в ролі мисливця і глядача, то в ролі об'єкта стеження і полювання.

Можна констатувати, що у творах Конан Дойла дуже сильний ігровий початок, що проявляється в мотивах інсценувань, обману, перевдягання, видачі себе за іншу особу та різного роду підмін. Уявні усунення Холмса від справ подібні до перебування актора за лаштунками перед його виходом на сцену. Періоди бездіяльності викликають у героя напади нудьги, з яких його виводить лише поява нової справи. Це говорить про дійовий характер образу Холмса. Так само важливу роль відіграє і Ватсон, який помітно відрізняється від безіменного оповідача з новел Е.По. Ватсон хіба що підкреслює ті риси головного героя, куди автор хоче звернути увагу читачів.

Привабливість образу Шерлока Холмса визначається тими шляхетними рисами, якими наділив його письменник. Герой безкорисливий у своїх діях. Єдиним спонуканням для нього є прагнення до правди та справедливості. Для його особистості характерні пафос дослідження, пошуки істини.

Угорський критик Т.Кестхейї так оцінює значення «холмсівського циклу» А.Конан Дойла: «Головна літературна цінність письменника – зображення характеру. Однак літературознавство здебільшого зазначає те, що в його творчості вперше зливаються холодна логіка і страх, що обпалює, які до нього були самостійними лініями жанру. До того ж він останній значний письменник, який ще намагався засобами роману та новели скомпонувати своєрідний жанр розслідування, не розплачуючись за подібну спробу невдачею. У нього були послідовники в цьому прагненні,

проте їхні твори не витримують змагання з детективами, написаними зрілим пером майстрів, які мають у своєму розпорядженні цілий арсенал своєрідних засобів. І цього не зміг досягти навіть дуже популярний Жорж Сіменон» [27, с.34].

### **2.3. Образна система детективних романів А. Крісті**

Детективні твори Агати Крісті мають всесвітнє визнання. Її творча спадщина за кількістю тиражів в англomовному світі посідає третє місце після Біблії та Шекспіра. За 54 роки літературної діяльності А.Крісті опублікувала 137 томів своїх творів. Вона досі є однією з найбільш популярних англійських письменниць ХХ століття й одним із найвідоміших авторів детективів.

Перший роман Агати Крісті «Загадкова подія в Стайлзі» («The Mysterias affair at Styles») був опублікований в 1920 році тиражем 2000 екземплярів. Письменниця-початківець отримала гонорар всього 25 фунтів стерлінгів. У ряді її творів головним героєм-детективом виступає бельгієць Пуаро, якого можна вважати антиподом Ш.Холмса. У романі «Вбивство у вікаріаті» (1930) читач вперше знайомиться з міс Марпл, самотньою старою дівою, яка зрідка залишає своє крісло і майже не випускає в'язальні спиці з рук, що не заважає їй розплутувати найскладніші злочини.

Еркуль Пуаро є героєм 33 романів та 54 повістей та оповідань письменниці. Як зазначають критики, він займається лише найбільш складними та таємничими злочинами. Так само, як і Е.По, А.Крісті не випадково зробила великим детективом іноземця (бельгійця). Це дало їй можливість використовувати прийом усунення, показавши рясне умовностями англійське життя крізь призму сторонньої людини.

У ході розслідування злочинів Пуаро відразу звертає увагу на різні дивацтва, не помітні для звичайної людини. Герою також притаманне непомірне самовдоволення, що нерідко викликає комічний ефект. Так,

Т.Кестхейї зазначає: «...він із зухвалою посмішкою зарозумілої людини невтомно розхвалює свою сіру мозкову речовину» [27, с. 199]. Герой відверто пихатий, пишається своїми вусами тощо. Ці риси Пуаро очевидні як читачам, так й іншим персонажам. Зазначена особливість дуже вирізняє цього героя серед подібних, зокрема Дюпена і Холмса. З неї логічно випливає своєрідна «негероїчність» Пуаро. Він намагається не брати участь у бійках та затримання злочинців (на відміну від Холмса), часто висловлює побоювання за своє життя. Тому у творах із Пуаро посилюється значущість викриття та свого роду «театральних ефектів» (наприклад, він любить пересувати стільці для присутніх, переставляти лампу). Ще одна відмінність даного героя – він ніколи не переодягається, при цьому нерідко видає себе за іншого, представляючись чужим ім'ям («Німий свідок»). Він також свідомо акцентує увагу оточуючих на своїй «іноземності» та ексцентричності («Карти на столі», «Німий свідок», «Трагедія у трьох актах» та ін.). Така поведінка виконує ту ж функцію маскуванню, як і перевдягання.

Як і Холмс, Пуаро виступає в ролі захисника і покровителя, що проявляється не тільки в порятунку несправедливо звинувачених людей і потенційних жертв злочинів, а й у тому, що він іноді допомагає закоханим возз'єднатися і навіть зрозуміти один одного («Третя дівчина», «Вбивства за алфавітом» та ін.). Звертаючись до молодих персонажів, герой поблажливо називає себе «батько Пуаро». Цікаво відзначити, що, якщо у творах Конан Дойла мотив полювання виникає у сприйнятті Ватсона, то Пуаро і сам порівнює себе з гончим собакою, що йде слідом («Вбивства за алфавітом»).

Роман «Вбивство Роджера Екройда» (1926) виділяється в циклі творів про Пуаро своєю цікавою побудовою (вбивця – доктор Шеппард – виступає не тільки як автор інсценування в душі «замкненої кімнати», а й творцем необхідного для неї апарату, що включив диктофон із голосом убитого) та

особливостями оповіді. Новаторський прийом «оповідач-злочинець» додав свіжого струменю у жанр, що вже став традиційним. При цьому як оповідач доктор Шеппард значно перевершує капітана Гастінгса. У цьому відношенні А.Крісті спиралася на досвід Е.По (у новелі «Ти є людина, творець цього» вбивця видавав себе за друга вбитого і підкидав докази проти його молодого родича) та А.Конан Дойла (у повісті «Собака Баскервілей» Степлтон всіляко намагається нав'язати свою допомогу Ватсону, щоб заплутати розслідування). Слід зазначити, що подібний прийом письменниця використовувала тією чи іншою мірою як і раніше – романи «Таємничий противник» (1922) і «Людина в коричневому костюмі» (1924), й у пізніших своїх творах («Трагедія у трьох актах», «Десять негрят», «Скручений будиночок», «Мишоловка» та ін.). Однак «Вбивство Роджера Екройда» відрізняється тим, що в процесі роботи Шеппарда над своїми записками змінюється творчий задум – спочатку герой планує їх опублікувати, згодом, наближаючись до фіналу, вирішує надіслати Пуаро. Але ще в 23-му розділі (всього в романі 27 розділів) він повідомляє детективу, що веде записки за прикладом капітана Гастінгса. Однак, на відміну від останнього, Шеппард залишає себе «на задньому плані», «в тіні», не виказуючи себе. Наприклад, вже перший розділ роману має назву «Доктор Шеппард снідає», що натякає на усунення героя від своєї розповіді. Слід зазначити певну подібність між Пуаро та Шеппардом. Останній теж має надзвичайну зарозумілість, правда, воліє це приховувати.

У художній манері роману присутні паралелі між дивним і звичайним – між пересічним місцем дії із «найзвичайнісіньким селом» Кінгз-Еббот і поведінкою людей (епітет «дивний» застосовується не тільки до Пуаро, а й до дій інших персонажів – місіс Феррар, міс Рассел, Урсули Борн, Роджера Екройда). Детективна тематика присутня у багатьох епізодах (наприклад, розмова Шеппарда з міс Рассел про отрути, слова доктора про те, що він любить читати детективні романи тощо).

У циклі творів про Еркюля Пуаро письменниця нерідко будує образні паралелі, що сягають практично цитування, з творчістю попередників (наприклад, Честертон – у «Вбивстві за алфавітом» та «Завісою») та своєю власною творчістю. Це зумовлює їхню певну одноманітність.

Якщо образ Пуаро продовжує традиції, закладені Е.По та А.Конан Дойлом, то міс Марпл є іншим типом детектива. Важливо відзначити, що вона присутня у значно меншій кількості творів (у дванадцяти романах та двох збірниках повістей та оповідань). Цю героїню відрізняє жіноча інтуїція, прагнення до поглибленого вивчення людської натури та своєрідний спосіб збирання даних (зокрема «нюх на плітки»). На відміну від Дюпена, Холмса і Пуаро, вона віддає перевагу не збору доказів на місці злочину, а непомітному стеженню життя сусідів під приводами роботи в саду, спостереження за птахами тощо. Поведінка героїні виглядає цілком природною, не викликає підозр в інших персонажів, чим присипляє їхню пильність. Більшість людей (включаючи злочинців) сприймає міс Марпл як старомодну стареньку, що дуже допомагає їй у збиранні інформації. Сама вона нерідко наголошує, що цілком може зійти за «стару пліткарку». Знаменитий «дедуктивний метод» замінюють паралелі, які проводить героїня між розслідуваним злочином і відомими їй випадками з життя знайомих. Міс Марпл так говорить про себе: *«Що ж, я непогано знаюся на людях, тобто вгадую їхню суть, оскільки вони частенько нагадують мені тих, кого я добре знаю. Я бачу їхні недоліки та чесноти і добре розумію, чого вони варті. Ось і все»* [31, с.61].

При цьому героїня має ряд рис, типових для класичних детективів (Дюпена, Холмса і Пуаро): вона займається дивними злочинами, ніколи не помиляється, її висновки виявляються для інших персонажів та читачів зовсім несподіваними. Насправді її зовнішня звичайність є маскою. Міс Марпл постійно грає, влаштовуючи злочинцям пастки. Так, у фіналі роману «Оголошено вбивство» вона ховається у шафі та кличе звідти вбивцю

голосом жертви. Саме це допомагає викрити злочинницю. Як іншим класичним детективам міс Марпл притаманні комічність і гротескність. Її минуле згадується вкрай рідко. Лише у романі «Фокус із дзеркалами» (1952) ми трохи дізнаємося про дитинство героїні, що, проте, нічого не змінює ні в її характері, ні в читацькому сприйнятті.

Дуже цікавий роман «Десять негрят» (1939). У ньому представлені практично всі риси класичного детективу – замкнутий простір та обмежена кількість підозрюваних, насиченість подіями. Але при цьому відсутня фігура детектива. Розслідування ведеться всіма персонажами, зокрема суддею Воргрейвом. Як з'ясується, він сам виявляється злочинцем, хоча його підозрюють менше за інших персонажів. Поліція з'являється лише після завершення розслідування.

Загалом для творів Агати Крісті типовими є тенденція до замкнутого простору, швидкий рух часу, гротескні й ігрові засоби кореляції образів злочинець - детектив, мотиви підміни («Зло під сонцем», «Труп у бібліотеці» тощо.). Ймовірно, тому серед персонажів нерідко зустрічаються професійні актори чи люди, пов'язані з театром та кіно («...І в тріщинах дзеркальне коло», «Трагедія у трьох актах», «Труп у бібліотеці», «Зло під сонцем», «Смерть лорда Еджвера», «Пригода “Зірки Заходу”», «Трагедія в Масдон-Мейнор», «Таємниця мисливської сторожки», «Фокус із дзеркалами» та ін.). Сам злочин найчастіше сприймається як театральне дійство, а злочинець як його режисер. Роман «Трагедія у трьох актах» взагалі відкривається списком дійових осіб, у якому вбивцю (Чарльз Картрайт) названо «режисером», а Еркюль Пуаро – «людиною, що відповідає за світло».

Не всі романи А.Крісті цікаві в художньому відношенні, але до їхніх достоїнств слід віднести простоту і ясність мови (більшість оповіді – діалог), уміння передати всі особливості сучасного англійського побуту.

Письменниця завжди прагнула до нових форм і не могла обмежитися

рамками сформованої детективної традиції. Її прагнення новаторських пошуків виявилось вже у романі «Вбивство Роджера Екройда» (1926), в якому вбивцею виявився сам оповідач, що вочевидь суперечило канонам детективного жанру. За порушення цих канонів письменницю звинуватили і критики, і колеги за жанром, і шанувальники детективів. З цього приводу Г.Анджапарідзе правильно зазначає: «Зрозуміло, що порушувати правила, коли їх усі ретельно дотримуються, означало викликати докори. Але, з іншого боку, літературні правила все-таки допускають (а часом навіть вимагають), щоб їх час від часу порушували, особливо в детективі, якому завжди загрожує небезпека надто вже формалізуватися» [4, с. 375].

Тут слід навести зазначені А.Вулісом вимоги, які ставив авторам детективів англійський письменник 1930-х Рональд Нокс:

- злочинець повинен з'явитися у перших епізодах твору, причому ця роль не може бути надана герою, з чийми думками читач уже ознайомився;
- надприродні та протиприродні сили в детективі неприпустимі;
- не більше однієї потаємної кімнати або потайного коридору на роман;
- зайві в детективі невідомі людству отрути, так само як і пристрої, що вимагають розлогого наукового коментаря у фіналі;
- не слід спекулювати на національній приналежності героя;
- ні випадок, ні надприродна інтуїція не повинні працювати на детектива;
- злочинцем не мусить виявитися сам детектив;
- не можна ховати від читача докази, які має детектив;
- недолугий друг детектива Ватсон не повинен приховувати своїх думок;
- близнюки чи двійники не мають права оголошуватися в детективі без попереднього повідомлення [15, с. 255].

А.Вуліс так підсумовує перелічені вимоги: «Рональд Нокс не робить жодного висновку, який би суперечив канонам реалістичної літератури, гарному смаку чи здоровому глузду, не пропонує авторам жодних сюжетних розгадок і не диктує волюнтаристських обмежень. Він описує

жанр як доцільну Систему» [15, с. 255].

Проте романи А.Крісті пройняті особливою гамою почуттів, властивою лише її художньому світу. Стриманість, почуття рівноваги та найтонший англійський гумор – усе це проглядається у кожному творі письменниці. Вона виписує образи своїх персонажів на тлі реальної дійсності. У романах письменниці немає місця фантастиці. Сфера її інтересів – повсякденний досвід людей, світ почуттів та переживань звичайної, «середньої» людини. Саме безпосередній життєвий досвід та здоровий глузд є для письменниці єдиною реальністю.

На цих засадах і вибудовується психологічна достовірність її героїв. Природна спостережливість дозволяє письменниці зіставляти різні прояви людських характерів та розкривати переконливі психологічні мотивування людських вчинків. Тому критики нерідко відносять твори А.Крісті до «інтуїтивного детективу», коли злочин розкривається не шляхом дослідження фактів, а психологічною проникливістю. У цьому психологізм письменниці залишається у межах реалістичного мистецтва. Як зазначає Г.Анджапарідзе, «Агата Крісті у своїх книгах віддавала данину «психології», але під цим розуміла нормальні реакції людської свідомості на нормальні ж подразники, а не теорії клінічної психіатрії» [4, с. 378].

У своїх творах письменниця розкриває психологію звичайної людини, виявляючи у ній широту душевного життя. Вона тяжіє не до виняткових, а до типових станів душі, властивих безлічі людей. Тому її психологізм наближений до читача, безпосередньо звернений до його почуттів та думок. Письменниця передає складну гаму роздумів та відчуттів людини. Подібна прониклива манера оповіді дозволяє А.Крісті зберегти тональність особистісного ставлення до всього, що створить враження посиленої достовірності, а також дасть можливість пильного дослідження найпотаємніших куточків душі. Так, у романі «Розлука навесні» письменниця ретельно відтворює складні душевні переживання героїні, яка



зазнає жорстокого осуду всього свого життя.

Зазвичай, говорячи про твори А.Крісті, англійські критики вживали слово «cosy» (зручний, затишний), оскільки вона вважала, що зображення жорстокості звичайних людей – шокуючий і сильніший літературний прийом, ніж зображення зла в незвичайній чи містичній обстановці. Тієї ж думки дотримується і М.Тугушева, яка вважає, що загальним епіграфом до всіх романів письменниці можуть стати слова Шерлока Холмса – героя романів А. Конан Дойла: «Ось ви дивитеся на ці розсіяні вздовж дороги будинки і захоплюєтеся їхньою красою. А я, коли бачу їх, думаю лише про те, як вони усамітнені і як безкарно тут можна вчинити злочин. Я впевнений, Ватсон, що в найогидніших закутках Лондона не відбувається стільки гріховних діянь, скільки в цій чудовій сільській місцевості» [51, с.150]. Сама А. Крісті часто говорила про те, що спеціалізується на «сімейних вбивствах». Тому її детективи важко віднести до творів так званої «масової культури», що смакують сцени жорстокості та насильства. Незважаючи на наявність трагічних і навіть зловісних елементів, детективи А.Крісті часто сповнені м'якого гумору. Її гумор душевний та домашній.

Втім, американські критики в оцінці творчості англійської письменниці не такі доброзичливі. Наприклад, Р. Йорк у своїй книзі «Агата Крісті. Влада та ілюзія» («Agata Christie. Power and Illusion») зазначає: «A world in which the will to power is so widespread is bound to be a world of multiple hostilities, a world which produces murder because murder is the ultimate act of power and the ultimate defense against power. But power is one aspect of the vitality, charm, dynamism which the author so clearly admires. The novels present then a powerful ambiguity; moral and amoral at the same time, they both assert the need for order, moderation, cooperativeness, respect for the other – the modest virtues of English middle class life – and express fascination with the uncompromising egoism that conduces to murder and that may or may not also conduce to the greater good of humanity» [75, p.58-59]. Я переклала його висловлювання так:

«Світ, у якому бажання влади є настільки поширеним, має бути світом численних сутичок, світом, який чинить вбивство, оскільки вбивство – граничний акт влади й граничний захист від влади. Але влада – це один аспект життєздатності, зачарування, динамізму, яким так явно захоплюється авторка. Романи становлять потужну двозначність; мораль і аморальність водночас, вони обидві стверджують потребу в порядку, помірності, взаємодії, повазі до іншого – скромних перевагах життя англійського середнього класу – і виражають зачарування із безкомпромісним егоїзмом, який сприяє вбивству, і це може приносити або й не приносити велику користь людству».

Зображення в романах письменниці злочинів – лише привід для початку інтриги, тому самі вони залишаються ніби «за кадром» і зазвичай позбавлені будь-яких натуралістичних подробиць. У А.Крісті жертвою злочину найчастіше виявляється людина, яка не наділена добрими моральними якостями, замішана в якихось темних справах і тому не користується симпатіями оточуючих людей і читачів.

У всіх творах письменниці перемагає добро, а зло виявляється викритим, що відповідає бажанню людей вірити в кінцеве торжество справедливості. Один із її головних героїв Еркюль Пуаро вірить у можливість перемоги добра над злом, завжди прагне відновити справедливість, виявляючи шляхетність своєї натури. Таким чином, автор висловлює думку про те, що для відновлення справедливості достатньо зусиль однієї людини, але цілеспрямованої, вольової та чесної.

## **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ II**

Новели Е.По характеризуються бездоганністю логічних побудов, що містяться в них, напруженістю оповіді, суворим лаконізмом. У своїх новелах детективного характеру письменник надзвичайно економний у

використанні художніх прийомів та образів, виявляючи велику майстерність у побудові сюжету. Манера оповіді у них проста і лаконічна, тут немає нічого зайвого. Це тримає увагу читача в постійній напрузі і змушує повірити в достовірність подій, що описуються. Новаторська творчість американського письменника мала в подальшому надзвичайний вплив на західноєвропейську літературу та англійська література найближче сприйняла її новаторський дух.

Наприкінці ХІХ століття детектив був співзвучний із пафосом творчості неоромантиків. Їх зближували образ безкорисливого героя, який поодиноці протистоїть вадам сучасного суспільства, а також уславлення людських можливостей і талантів. Заслуга англійського прозаїка Конан Дойла полягає у створенні романтичних детективних творів. Письменники наступних поколінь, безперечно, зазнали впливу образу Шерлока Холмса. У їхніх творах, як і раніше, діє приватний детектив. Він бореться за торжество добра, діє лише відповідно до своєї совісті і нерідко входить у конфлікт із офіційними правоохоронними структурами. Так, у 1894 році з'явилися перші детективні новели А.Моррісона, що оповідають про пригоди детектива Мартіна Хьюнта, у якого був свій Ватсон – журналіст Брех. По суті цей автор не додав нічого нового до образу детектива, створеного Конан Дойлом. Послідовником Конан Дойла можна вважати й Остіна Фрімена, який написав кілька романів, головною дійовою особою яких був доктор Торндайк – детектив і професійний лікар. Однак найвідданішою послідовницею творчості Конан Дойла була «королева загадок» – Агата Крісті.

Ситуації, що зображуються у романах А.Крісті, завжди дивовижні. Однак при цьому письменниця незмінно знаходить раціональне пояснення всього, що сталося. Це приваблює читача, з одного боку, задовольняючи потребу в дивовижному та загадковому, а з іншого – відповідаючи бажанню вірити в силу та здатність людського розуму. У романах письменниці добре

проглядається дедуктивне походження інтриги. Іноді персонаж спочатку здається читачеві жертвою, насправді будучи злочинцем («Загадка Ендхауза»).

Детективні романи А.Крісті будуть цікаві і корисні всім, хто хоче більше дізнатися про побут і звички англійців, познайомитися з особливостями життя середнього класу Великобританії ХХ століття. Письменниця створила живу та точну картину життя сучасного їй англійського суспільства, відобразивши багато його особливостей і тенденцій. У її творах широко представлені подробиці побуту «середнього класу» Англії, включаючи описи сервірування столу, моди, кулінарних рецептів тощо. І це не дивно, адже сюжети для своїх романів А.Крісті черпала зі своїх щоденних спостережень та спілкування з людьми.

Письменниця прагнула відточувати свою майстерність зі створення типових, конкретних характерів, які легко впізнаються за їх соціальним статусом або особистими рисами. У цьому плані вона наслідувала традиції англійської літератури XVIII-XIX століть, закладених Філдінгом, Смоллеттом, Остін і Діккенсом.

Творчість А. Конан Дойла та А. Крісті є «золотим фондом» англійського класичного детективу.

### **РОЗДІЛ III. НАЦІОНАЛЬНА КОНЦЕПТОСФЕРА АНГЛІЙСЬКОГО ДЕТЕКТИВУ**

Наразі у західній літературознавчій думці спостерігається тенденція зростання інтересу до значення детективу як явища, що відображає знакові

моменти культури. На цей аспект звернули увагу такі дослідники, як Г. Гріл, Дж. Кавелті, Е. Марголіс. Їхні роботи стосувалися жанру як «вікна в душу нації» – «window to the nation's soul», що відображає все, що відбувається у суспільстві. Вони стверджували, що детективні романи пропонують читачам зразки національної культури.

Безумовно, національні прикмети часу містить будь-який твір, тому що свідомо чи ні, але кожен автор висловлює свою національну культуру та свій час. Однак якщо порівнювати детективний роман, наприклад, із філософським чи описовим романами в аспекті відображення національної культури, то можна зробити висновок, що в романах, де на першому місці стоять філософські міркування, національні елементи менш помітні. Структура класичного детективу не нівелює національну концептосферу. Англійський детектив у цьому сенсі не є винятком. Під пером британських письменників ХХ століття жанр, створений американцем Е. По, виявився неймовірно пластичним: увібравши в себе риси психологічного, описового, соціального романів, він зумів транслювати культурні цінності британської нації.

В останні десятиліття ХХ століття в літературознавстві активізується підкреслена увага до вивчення національної специфіки літератури. Так, В.М. Захаров доводить необхідність створення особливої наукової дисципліни – етнопоетики, яка «має вивчати національну своєрідність конкретних літератур, їх місце у світовому художньому процесі» [19].

Поняття національного та ідентичність також перебувають у центрі уваги літературознавства з кінця ХХ - початку ХХІ століть. У роботі «Національна ідентичність у літературознавстві: термінологічний аспект проблеми» М.К. Попова та В.В. Струков зазначають, що у дослідженнях і вітчизняних, і зарубіжних учених найчастіше можна зіткнутися з різними термінами: «етнонаціональна ментальність», «етнічна приналежність», «етнічна ідентичність», «почуття національного» [43].

Динамічні, процесуальні аспекти формування ідентичності виражаються поняттям «ідентифікація». Причому терміни «ідентифікація» та «самоідентифікація» деякими дослідниками визначаються як рівнозначні поняття (Е. Васильєва). Почуття національної ідентичності, знання, хто ти і звідки є необхідним для фізичного здоров'я будь-якого суспільства. Люди, які не пишаються своїм минулим, не в змозі розпоряджатися своїм сьогоденням та майбутнім. Сучасна філософія розуміє національну ідентичність як почуття тотожності нації самої себе, усвідомлення етносом своєї сутності, самості, своїх сильних і слабких сторін, що виражається в національній самосвідомості та національному менталітеті.

У визначенні національного не останню роль відіграє природно-географічний чинник. Для британської нації важливим є сам факт острівного життя, яке має свої особливості: з одного боку, відокремленість від європейського континенту, а з іншого боку, відчуття приналежності до загальної історії Європи. Острівне розташування країни безумовно впливає на специфіку національної ментальності.

Проблема національної своєрідності твору вперше з усією виразністю постає ще в епоху романтизму, коли відбувається руйнування непорушних універсалій людської свідомості. У літературі бурхливо розквітає інтерес до самотності життєвого укладу різних народів. Твори мистецтва дедалі більше виявляють свої національні риси, передаючи своєрідний «дух народу». У цьому розумінні детектив як жанр епохи романтизму стає не лише «гімнастикою для розуму», а й безпосереднім відображенням національної специфіки. Дотримувався цієї думки В.Оделотт, який стверджував, що детектив є «історичним джерелом культурних значень, що заслуговує на довіру» – «a reliable historical source of cultural meanings» [9, с. 1].

Вже у К. Дойла легко можна впізнати етнічного англійця. До суворих правил детективного жанру автор додав неповторний колорит

національного життя. Яскравий образ Шерлока Холмса наділений питомо англійськими рисами: закритість, місцями навіть манірність, іноді нудьга і байдужість до світу (сплін), іноді невгамовна енергія, іноді самолюбівання, і в той же час уособлення ідеалу джентльменства. Поезія сучасного письменникові англійського життя виявилася і в описі місця дії оповідань.

Невід'ємною частиною англійського джентльмена була сигара. У всіх британських детективах герої палять сигари. Чимало уваги К. Дойл, а за ним і Г.К. Честертон приділяють не лише розвитку сюжету, а й опису одягу героїв. Детальну інформацію читач отримує і про гастрономічні переваги англійців. Ритуали сніданків, обідів та вечерь постійно присутні на сторінках детективів. Крім того, слід сказати, що твори цих авторів не позбавлені психологізму. Його паростки надалі дадуть рясні сходи у детективах ХХ століття.

Картина світу, створювана в художньому творі, складається з багатьох елементів. У науці останніх десятиліть особливого значення набуває поняття «концепт», «концептосфера» (термін запропонований Д.С. Лихачовим). Вчений визначає «концепт» як «мисленнєве утворення, що замінює нам у процесі думки невизначену безліч однорідних предметів» [37]. На думку В.Г. Зусмана, «концепт запускає рух смислів на перетині різних рядів – історичного, соціального, побутового та власне літературного» [20, с.15]. Загалом, термін «концепт» відображає людські уявлення про природу тих речей, які є притаманними людині в процесі мислення і які є результатом пізнання світу у вигляді так званих «квантів знання» та загалом всієї людської діяльності. Культурний концепт – це «згусток культури», «зв'язка уявлень, понять, знань, асоціацій, переживань, що супроводжує певний аспект культури її носія» [20, с. 16].

Концепти мають значення не лише для твору, у внутрішньо літературному аспекті. Вони також формуються у культурі протягом тривалого часу, утворюють константи національної культури та входять у

свідомість її носіїв. Лихачов писав, що «концепт багатший, ніж національний, класовий, сімейний, професійний та особистий досвід людини, яка користується концептом» [37]. В.Г. Зусман розрізняє поняття «концепт у культурі» і «концепт у літературі», де перший пов'язаний із підходом, у якому світ розуміється як текст, а другий звернений переважно до засобів, якими він виражений у творі [20, с.17]. Ми зосередимо увагу на концептах у літературі, які, групуючись, утворюють, за словами літературознавця, концептосферу твору.

На думку М.В. Цветкової, концепти у мові знаходять вираження у ключових словах, які мають особливу частотність вживання, включені у прислів'я, фразеологічні висловлювання, у назви книжок, кіно [55, с.89-90.]. Анна Вежбицька принагідно у книзі «Understanding Cultures through their Key Words» (1997) порушила питання розуміння культури через її «ключові слова», у яких «закодовані певні способи концептуалізації світу» [74].

Сюжетна організація детективу як літературного твору є доволі канонічною. В її основі лежить пов'язана з розслідуванням злочину складна та заплутана таємниця, яку успішно розгадає герой-детектив (представник поліції або приватний детектив), та завершується викриттям і покаранням злочинця. У такому контексті концепти «*таємниця*», «*злочин*», «*детектив*» та «*злочинець*» А. Б. Калюжна пропонує вважати ключовими, оскільки, з одного боку, вони відповідають етапам розвитку сюжету класичного детективу, а з іншого – є типовими, характерними, прогнозованими та «маркованими» за ознакою їхньої значущості для детективного дискурсу [28, с. 83]. При визначенні імен концептів дослідниця опирається на такі критерії: ім'я концепту мусить бути максимально містким за семантикою, стилістично нейтральним словом із найбільшою частотністю вживання.

Семантичний простір ключових концептів у детективному дискурсі, на думку Ю. Степанова, визначається особливостями слововживання та синонімічних замінів, характерних для текстів, якими представлений дискурс



[47, с.44]. Знакову природу ключових концептів детективного дискурсу формують певні вербальні засоби реалізації цих концептів, у своїй сукупності вони утворюють план вираження відповідного лексико-семантичного поля, яке вибудовується навколо домінанти (ядра), що репрезентована ім'ям концепту.

У детективному дискурсі англійського класичного детективу концепт «таємниця» вербалізований лексемами ‘*mystery*’, ‘*secret*’, ‘*riddle*’, ‘*puzzle*’, ‘*enigma*’. Словом, яке відповідає необхідним критеріям імені концепту, є лексема ‘*mystery*’. Лексеми об'єднані загальною понятійною складовою «знання» або «інформація», які викликають інтерес через недоступність, незрозумілість або відомі обмеженій кількості осіб і вимагають пояснення (див. [28, с.83]). Наприклад: ‘*No, Hastings, you understand what I mean when I talk of two crimes. The first crime, the crime that Monsieur Renault, in his arrogances asked us to investigate, is solved. But behind it lies a deeper riddle. And to solve that will be difficult - the criminal, in his wisdom, has been content to avail himself of the devices prepared by Renault. It has been a particularly perplexing and baffling mystery to solve.*’ (A. Christie, “*Murder on the Links*”).

Концепт «злочин» вербалізований лексемою «*crime*» та її синонімами ‘*offence*’, ‘*breach*’, ‘*misdeed*’, ‘*trespass*’, ‘*wrong*’, ‘*outrage*’, ‘*error*’, ‘*evil*’, ‘*sin*’. Загальний конституційований зміст, що об'єднує лексеми, які вербалізують концепт «злочин» у детективному дискурсі, виражений інтегральною семою «порушення правил/норм». Семантичні ознаки «порушення правила, що карається законом» і «порушення правила, що не карається законом», та входять до значення лексеми «*crime*», також визначаються у складі значень лексем, об'єднаних спільністю змісту з лексемою «*crime*». Вони входять до лексико-семантичного поля концепту «злочин», і пов'язані родовидовими кореляціями зі словами, що називають види злочинів: ‘*abduction*’, ‘*ass corruption*’, ‘*burglary*’, ‘*blackmail*’,

'conspiracy', 'kidnapping', 'murder', 'robbery', 'poisoning', 'racket', 'theft', 'fraud', 'felony', 'forgery' тощо. Наприклад:

"Whatever the motives of these extraordinary crimes, robbery is certainly not one of them".

(A. Conan Doyle, "A Study in Scarlet").

"You are investigating a crime, you say?" he advanced rather hesitatingly. "A serious crime?"

"A crime of the most serious there is".

"You mean ..."

"Murder".

(A. Christie, "Wasps Nest").

Застосовуючи частотний та семантичний аналіз детективного дискурсу оповідань Конан Дойла про Шерлока Холмса, на лексичному рівні можна виділити ключові лексеми, які використовуються письменником для репрезентації концепту «злочин». Зокрема, для лексеми «*offence*» ключовими лексемами є такі:

- іменники: *murder, crime, death, blood, body, weapon, robbery, motive, incident*;
- прикметники: *wild, savage, sinister, abominable, bloody*;
- дієслова: *to murder, to kill, commit, to shoot, to die*.

До ключових лексем зі сфери «*crime investigation*» відносяться наступні:

- іменники: *detective, police, court, law, affair, justice, mystery, clue, arrest, case, evidence*;
- прикметники: *dark, complicated, complex, tangled*;
- дієслова: *to detect, to find out, to unravel, to examine*.

Ключові лексеми зі сфери «*victim's feelings*» наведемо наступні:

- іменники: *terror, danger, disaster, end, enemy, pain, cry*;
- прикметники: *dreadful, terrible, frightened, ghastly*;
- дієслова: *to hurt, to pass away, to blast*.

Отже, можемо зробити висновок, що найчастіше для репрезентації концепту «злочин» у творах про Шерлока Холмса використовуються іменники, рідше - прикметники, найменш частотними є дієслова.

Світ детективного твору типізується не лише у формі подій «у чистому вигляді», а й у формі індивідів, персонажів, які є природними носіями сюжету. Типізація подій залежить від того, що відбувається або того, що мало статися з персонажем в силу самої його природи. У світі предмети, індивіди, сутності відповідають концептам даної мови. З їхньою допомогою розкривається картина глибинного устрою світу (його когнітивна структура), якою вона була спочатку задумана письменником. Між структурою концепту та смисловою структурою тексту існує взаємозв'язок, який може мати різне втілення в залежності від різних факторів, таких як, наприклад, жанрові особливості твору.

«Детектив» – ключовий концепт детективного дискурсу – регулярно реалізується у дискурсі та представлений рядом лексичних засобів, семантичні компоненти яких актуалізують когнітивні ознаки концепту. До засобів вербалізації концепту «детектив» відносимо лексеми, що містять понятійний компонент цього концепту («той, хто отримує інформацію та розкриває злочин») і номінують як приватного детектива (*amateur detective, private detective, criminal expert, consulting expert, solver of crime, private agent from a private detective firm* тощо), й офіційні органи розслідування (*expert, investigator, detective, sleuth, inspector, professional detective, official detective, official force, police officer, Scotland Yard man* тощо). Наприклад:

*“The conduct of the criminal investigation has been left in the experienced hands of Inspector Lestrade, of Scotland Yard, who is following up the clues with his accustomed energy and sagacity”.*

*(A. Conan Doyle, ‘The Return of Sherlock Holmes’).*

*“It is satisfactory to know that there can be no difference of opinion upon this case, since Mr. Lestrade, one of the most experienced members of the official*

*force, and Mr. Sherlock Holmes, the well-known consulting expert, have each come to the conclusion that the grotesque series of incidents, which have ended in so tragic a fashion, arise from lunacy rather than from deliberate crime”.*

*(A. Conan Doyle, ‘The Return of Sherlock Holmes’).*

*“I am in a delicate situation. I will lay in facts plainly before you. I am, by profession, a private detective”.*

*(A. Christie, ‘The Second Gong’).*

Концепт «злочинець» вербалізований лексемою «*criminal*» та її синонімами, об'єднаними семою «той, хто порушує закон»: *malefactor, offender, villain, culprit*. Наприклад:

*“For years past I have continually been conscious of some power behind the malefactor, some deep organizing power which forever stands in the way of the law, and throws it shield over the wrong-doer”.*

*(A. Conan Doyle, ‘Memoirs of Sherlock Holmes’).*

*“... each criminal has his particular method, and the police, when called in to investigate, say, a case of burglary, can often make a shrewd guess at the offender, simply by the peculiar methods he has employed”.*

*(A. Christie, ‘Murder on the Links’).*

Ядерні лексеми, що вербалізують концепт «злочинець», на думку А. Калюжноі, також мають синоніми, об'єднані спільністю змісту і пов'язані родовидовими відносинами з ім'ям концепту - лексемою «*criminal*», тому що вказують на специфіку скоєного злочину: *murderer, burglar, cat burglar, thief, rob, smasher, poisoner, assailant, forger, perpetrator* тощо:

*“The fame of your wealth has gone abroad, Lord Mount-James, and it is entirely possible that a gang of thieves have secured your nephew in order to gain from him some information as to your house, your habits, and your treasure”.*

*(A. Conan Doyle, ‘The Return of Sherlock Holmes’).*

*“John Clay, the murderer, thief, smasher, and forger. He’s a young man, Mr. Merryweather, but he is at the head of his profession, and I would rather have*

*my bracelets on him than on any criminal in London. He's a remarkable man, is young John Clay*".

(A. Conan Doyle, *'The Adventures of Sherlock Holmes'*).

Англійська концептосфера формувалася протягом століть і включала елементи, пов'язані з культурами багатьох європейських народів. Слід зазначити, що Вікторіанська епоха справила вирішальний вплив на формування особливого англійського культурного типу. Вікторіанство як феномен культури пов'язане із тривалим правлінням (1837–1901) королеви Вікторії, але значення його для подальшого розвитку англійської історії, культури, літератури важко переоцінити.

Саме в епоху правління королеви Вікторії власне завдяки тому, що воно було найтривалішим в історії країни і на цей час припадає пік економічного, соціального, політичного та духовного розвитку англійської нації, остаточно складається система понять та цінностей, що визначає особливу роль англійської культури у світовому духовному розвитку. На факт «англійськості» як обраності звертає увагу Ентоні Сміт у своїй роботі «Set in the silver sea: English national identity and European integration» [57, p.433]. Утвердилися поняття свободи та незалежності особистості, її права на самостійне та суто приватне існування, концепції поміркованості та терпимості, розумності та беззаперечного підпорядкування закону, навіть якщо він недосконалий, поступовості у зміні законів та правил, практицизму та емпіризму.

Як і у будь-якій концептосфері, у британській можна виділити центральний, стрижневий концепт, з якого виростають і через який знаходять своє пояснення інші концепти національного життя. Центральним концептом, як зазначав англійський письменник І. Во, є «*Englishness*» – англійськість. Особливість національної ідентичності, у тому числі англійської, полягає в усвідомленні власної історії та розумінні себе частиною нації. Поняття «англійськість» має на увазі характеристику

національного менталітету англійців, є виразом концепту «англійського», що є сукупністю різноманітних культурних чинників, з яких формується національна унікальність англійців.

Специфіку поняття «англійськість» як літературознавчу категорію необхідно також осягнути і в системі бінарних опозицій: «своє» – «чуже»; «національне» – «іннаціональне»; «своєрідність» – «інакшість» (Ю.М. Резнік) тощо.

«*Englishness*» становить суть сталої національної традиції, є формою вираження «свого» та «власного» (своєрідності, самовизначення, самобутності, самосвідомості, самоідентифікації). Самоідентифікація як основа літературознавчої категорії «англійськість» репрезентується у художньому творі у вигляді вираження національної ментальності «Я». Із часів епохи Відродження сформувалося уявлення про особистісне «Я» як єдність мікрокосму (своєрідного «егоцентризму») та макрокосму («Я з-поміж Інших»).

Ідейно-тематичний контекст «англійськості» у художньому творі представлений такими основними аспектами: географія, міфи та реалії історії, буття та побуту, архітектура, інтер'єр, мода. Образний контекст поняття, передусім, пов'язаний із проявом у характері персонажів якостей англійського національного характеру.

Таким чином, «англійськість» у контексті літературознавчих категорій – домінуючий концепт вираження національної ментальності британців, що знайшов найяскравіший прояв у художній творчості англійських письменників. Національна ментальність як «свого», так і «чужого» «Я» автора/героя актуалізується концептом «англійськість» у літературному творі значно активніше, ніж будь-яким іншим, близьким за значенням.

Відома англознавиця М.В. Цвєткова у своїй праці «Концепт 'Englishness': основні константи» виділяє основні прояви концепту «англійськість» (*gentleman, privacy, freedom, home, common sense, sense of*

*humor, sense of charity, sense of justice, heritage, stiff upper lip, affection*) [55, с. 89]. Виділені М.В. Цветковою константи повно відбивають побут та особливості самосвідомості англійців.

Традиція детективу, яка простежується від Е.А.По до К.Дойла і Г. Честертона, була підхоплена А. Крісті та продовжена зі значними змінами: у класичну форму детективного роману письменниця внесла культурологічний аспект, історичний час та місцевий колорит Британії (відтворення образу англійського будинку, садиби, традицій), висвітливши ключові концепти англійської свідомості: «*Englishness*», «*gentleman*», «*gentility*», «*country*», «*home*». Концепти «*gentleman*» (джентльмен) та «*gentility*» (аристократичність, знатність) є ключовими у творчості А. Крісті та знаходять широке втілення у її численних романах. Наприклад, у романі «4:50 з Паддінгтона» («4:50 From Paddington», 1957) міс Марпл вкладає в слово «джентльмен» значення, яким воно було наділене в епоху королеви Вікторії, коли джентльмен асоціювався з енергійним, іноді аморальним, але завжди галантним і шанобливим кавалером із жінкою.

Продовжуючи лінію зображення джентльменства, А. Крісті формулює також характерні риси справжньої леді чи взагалі знаті. Однак слід зазначити, що і тут звучить авторська іронія щодо сутності тих, хто називає себе «*gentility*», але не відповідає цьому статусу за внутрішнім світом: аристократ на словах, а насправді виходить щось жахливе та дріб'язкове.

А. Крісті вдається до використання дуальної пари «свій» - «чужий» (міс Марпл та Еркюль Пуаро) у створенні героїв, щоб через їхнє сприйняття глибше позначити концепти англійської свідомості. Підкоряючись суворому розвитку сюжету в детективі, де розслідування ведеться етап за етапом, день за днем, Крісті включає в романи зображення вдач героїв, висвітлюючи звички, смаки, традиції британців.

Образи детективів, будь то професійний детектив Еркюль Пуаро або детектив мимоволі міс Марпл, наділені унікальною семантикою.

Наприклад, фігура Еркюля Пуаро, настільки екзотична в питомо англійському оточенні, його безглузда зовнішність і роблена манірність своєрідно відтіняються напівкомічною серйозністю і неабияким розумом. Вдалим видається й образ міс Марпл, він дещо резонує зовсім іншому «горизонту очікування» читача: жінка похилого віку, сільська ідилія і плітки, неабиякий розум і спостережливість. Змістове значення мають і прізвища персонажів. Так, Пуаро – це бельгійське прізвище, покликане показати «інакшість», відмінність детектива від англійців. Він чужий, незрозумілий, несхожий. Введення героя-іноземця в національне середовище дозволило письменниці відтворити специфіку британського суспільства з погляду іншої культури, іншого світобачення.

Особливо яскраво концепт *«англійськість»* виявився у романі «Вбивство у «Східному експресі» («Murder on the Orient Express», 1933), де у закритому просторі стикаються пасажери різних національностей. А. Крісті збирає в одному місці дванадцять людей, використовуючи ідею суду присяжних. Показово, що всі дванадцяттеро представляють різні етноси, оскільки, на думку А. Крісті, найкраще вираження особливостей національної ідентичності можливе лише через порівняння. У цьому романі відобразилися стереотипні образи сприйняття англійцями іншої культури, і водночас зіставлення націй дозволило виділити типові риси «англійськості»: холодність, зарозумілість, манірність, що засуджує А. Крісті. Автор використовує концептосферу інших націй для створення точного образу своїх співвітчизників через парадигму «свого» - «чужого». В образі допитливого іноземця-детектива Пуаро, ніби у дзеркалі, відбилася вся неповторність та самобутність Англії, саме те, що є прихованим в англійському «домі-фортеці» і лише в критичні, екстремальні моменти, коли скоюються злочини, впливає назовні. А. Крісті очима чужинця відтворила особливості національного характеру британців та побутові прикмети Англії.



Своєрідним є наповнення образу міс Марпл, що несе інше семантичне навантаження в детективних романах письменниці. Цікаве прізвище персонажа: Marple ['ma:pl] означає «потік». Прізвище походить із давньоанглійської «gemaere», що означає «кордон», «межа», і ще «maere» – «чудовий, славний, відомий, чистий (про золото, срібло)». Агата Крісті вклала у таке прізвище певний сенс, за яким Марпл і діяла в романі. «Потік» життя з його невичерпною енергією, дивовижна здатність розплутати будь-який злочин, дослідження вад суспільства – все це знайшло яскраве вираження в образі літньої жінки. Запозичивши прізвище давньоанглійського походження, Агата Крісті тим самим підкреслює, що міс Марпл – породження британської нації, її образ маркований як «свій».

У цьому зворушливому і досить яскравому образі, за зауваженням Ю. Беляєвої, «багато відбилосся з духовного світу самої письменниці, вихованої ще у вікторіанській Англії: імпульс фемінізму і ностальгія за старою доброю Англією, протест проти літературних шаблонів і романтизм пізнання навколишньої дійсності» [11, с. 232]. А. Крісті щедро обдаровує свою героїню такими якостями, як здатність до спостереження та зіставлення, глибокої проникливості та філософської мудрості, захисту всіх несправедливо скривджених. Крім того, визначальні особливості цього образу втілює таке поняття як «англійськість» та обумовлені англійською національною ментальністю риси характеру, що дозволяє маркувати цей персонаж в опозиції міс Марпл – Еркюль Пуаро як «своє» на противагу «чужому».

Пуаро дивиться на англійське життя з цікавістю, але зі сторони, він лише фіксує зовнішні прояви, незрозумілі, незвичайні та водночас цікаві йому, як представникові чужої культури. На відміну від героя-чужоземця, міс Марпл дивиться на Британію «зсередини». Вона часто повторює, що її село і навколишні місця дають їй приклади будь-якої риси людського характеру та є проявом добра і зла у людській природі. Її власний будинок – музей

антикварних речей, вона – утотоження звичаїв британців, героїня пам'ятає навіть незначні події, які допомагають їй у розслідуванні. Міс Марпл втілює яскраве вираження англійської культури: шанування традицій, вірність своєму світогляду, акуратність та вихованість. З іншого боку, уплетена в прізвищі міс Марпл сема «кордон» свідчить про те, що письменниця акцентує на «інакшості» героїні щодо оточуючих, що дає можливість оцінювати англійське суспільство.

У романах за участю міс Джейн Марпл із Сент-Мері-Мід перед читачам яскраво представлена культура провінції, дрібних англійських містечок. Однією із констант британської культури, що знайшла широке відображення в творчості А. Крісті, є наступні концепти сільського життя: «*a rural village*», «*a village*», «*a country*», «*a suburb*». Ці концепти особливо актуальні для творчості А. Крісті як засіб протиставлення урбанізованим містам, звідки люди втікають у тихий романтичний куточок.

Найбільш яскраво атмосфера англійського сільського життя представлена у романі А. Крісті «Розбилося дзеркало, брязкаючи» (*The Mirror Crack'd from Side to Side*, 1963). У творі увага автора зосереджена не так на детективній розгадці, як на живописанні культури сільського життя. Сюжетно більшість тексту присвячено зображенню атмосфери життя мешканців села Сент-Мері-Мід, тоді як злочин відбувається лише в середині роману. Агата Крісті захоплюється роздумами про зміну епох, коли патріархальний налагоджений побут змінюють нові часи, які досить безцеремонно вриваються зі своїми законами. Автор оглядає своїм поглядом майже п'ятдесятирічну історію мешканців села Сент-Мері-Мід, відзначаючи, що все минуле і часи змінюються. Зіткнення нового та старого світів дає письменниці можливість простежити як незмінність деяких констант англійської культури та їх зміну. У романі «Розбилося дзеркало, брязкаючи» А. Крісті визначає неминущі символи англійського затишку: заміський будинок, пейзаж, що нічим не затьмарюється, типово

англійські квітучі сади і післяобідній чай.

У британській свідомості поняття сільського життя невіддільне від концепту «дім». «*Home*» – це не просто житло, але насамперед «домашнє вогнище», в обов'язковому порядку передбачає доглянутість, захищеність та самотність. Але будинок у пізньому романі А. Крісті «Розбилося дзеркало, брязкаючи» набуває іншої семантики. Він стає небезпечним для життя простором. Концепт «дому» та його небезпеки сягає своєю традицією творчості Е. По та А.К. Дойла. У А. Крісті небезпека та ненадійність дому доведені до абсолюту.

Концепт «дім» розкривається найповніше у романі «Кривий будинок» («*Crooked House*», 1949). У цьому романі будинок підноситься майже до рівня дійової особи. Інтер'єр будинку – це своєрідний світ, що вибудовується людиною навколо себе. У цьому контексті А. Крісті продовжує традицію письменників-класиків (Ч. Діккенса та Д. Голсуорсі), і читач отримує уявлення про характер персонажа разом з атмосферою, що панує в будинку чи кімнаті. Кривий будинок – це метафора спотвореного життя – розриву сімейних відносин, зради, цинізму та злості.

У своїх детективних романах А. Крісті своєрідно аналізує концепт «дім». Житло британців – це фортеця, що захищає та дає затишок сім'ї, уособлення мрії, але нутро цієї фортеці прогнило через нещирість та роз'єднаність власників настільки, що будинок часто стає небезпечним для життя. Зображення англійських маєтків («*estates*»), сільських будинків («*country houses*») – від великих багатих котеджів до маленьких будиночків є для письменниці на меті оголити справжню сутність людей, що ховаються за пристойними фасадами своїх маєтків. У детективах письменниці звучить іронія над прагненням британців здаватися кращими, ніж вони є.

Не оминула увагою А. Крісті ще один концепт англійського життя: «*gentleman*» (джентльмен) та «*gentility*» (аристократичність, шляхетність). Спочатку «*gentle*» – це була одна із соціальних груп англійського

дворянства. Згодом слово втратило станове забарвлення і набуло морально-етичної категорії, коли більшого значення надавалося вихованню та тривалому навчанню джентльмена. Концепти «gentleman» та «gentility» знаходять широке відображення у романах А. Крісті. Наприклад, у романі «4:50 з Паддінгтона» («4:50 From Paddington», 1957) міс Марпл вкладає в слово «джентльмен» значення, яким воно було наділене в епоху королеви Вікторії, коли джентльмен асоціювався з енергійним, іноді аморальним, але завжди галантним і шанобливим кавалером із жінкою.

Продовжуючи лінію зображення джентльменства, А. Крісті формулює також характерні риси справжньої леді та знаті загалом. Однак слід зазначити, що і тут звучить авторська іронія стосовно тих, хто називає себе «gentility», але не відповідає цьому статусу за своїм внутрішнім світом: аристократ на словах, а насправді виходить щось жахливе та дріб'язкове.

Через всю творчість А. Крісті проходить тема національного характеру, виявляючись в епізодах та дрібницях. Чимало сприяє цьому концепт «дороги». У Крісті мандрують і Еркюль Пуаро, і міс Марпл. Для Пуаро метою подорожі є знайомство з історією та культурою Британії та вивчення національного характеру. Що стосується міс Марпл, то вона все життя прожила у селі Сент-Мері-Мід і лише один раз виїжджала до міста. Для міс Марпл не є важливою дальність, вона, виходячи з дому до бакалійника, завжди вирушає у подорож, бодай навіть коротку, бо для неї все цікаво. Крім того, можна сказати, що Марпл подорожує характерами людей, які вона досліджує.

На думку І. Ільїної, найважливіші життєві процеси, що «вислизують зазвичай від розумового аналізу», відбуваються саме у повсякденному житті та належать до «сфери культурного несвідомого» [22, с.293]. У сферу культурного несвідомого входять звичаї, обряди, традиції. А. Крісті притаманна пильна увага до середовища, в якому живуть герої, бо письменниця вважала, що національні риси, як і будь-які людські

властивості, проявляються насамперед у дрібницях. Зокрема, увага автора зосереджена на побуті, завдяки чому стає можливим детальне відображення англійської дійсності. А. Крісті зображує щоденне життя звичайних людей, яке постає зовні спокійним, де все чисте і доглянуте, але поступово, крок за кроком із нього злітає наліт пристойності і перед читачами воно постає несправедливим, просякнутим обманом і горем. Часто джерелами трагедій, на думку авторки, є прагнення слідувати еталону успішності, що слабких людей штовхає на злочини.

### **ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ III**

Детективний дискурс, поданий текстами англійського класичного детективу, відноситься до таких типів дискурсу, що будуються за певним шаблоном. В основі такого дискурсу лежить схема необхідних та достатніх комунікативних дій, що є визначальними компонентами такої структури. Сюжетна організація детективу є особливим зразком літературного твору, що має на меті розкриття заплутаної таємниці, пов'язаної із розслідуванням злочину, який успішно проводить детектив (представник поліції або приватний детектив), та завершується викриттям і покаранням злочинця.

У західній літературознавчій думці спостерігається тенденція зростання інтересу до значення детективу як явища, що відображає знакові моменти культури. Константи національної культури формують концепти, що мають значення не лише для художнього твору, його внутрішньо літературного змісту, а й для вираження національно-культурної сфери їх носіїв.

У детективному дискурсі, представленому текстами англійського класичного детективу, виділяємо ряд концептів, наявність яких у тексті є обов'язковою умовою приналежності тексту до детективного дискурсу. Концепти «злочин», «таємниця», «детектив», «злочинець» вважаємо ключовими для детективного дискурсу, оскільки вони мають особливу

значущість у детективному творі, формують змістовно-тематичне ядро, об'єктивують обов'язкові елементи сюжету та «носіїв» сюжету. За підсумками взаємозалежності даних концептів формується цілісність детективного жанру.

Традиція детективного жанру, що сягає від А.К. Дойла і Г. Честертона, була підхоплена А.Крісті та продовжена зі значними змінами: у класичну форму детективного роману письменниця внесла культурологічний аспект, історичний час та місцевий колорит Британії (відтворення образу англійського будинку, садиби, традицій), висвітливши ключові концепти англійської свідомості: «Englishness», «gentleman», «gentility», «country», «home». А. Крісті акцентує увагу на національних особливостях героїв, використовуючи маркер «свій- чужий». Підкоряючись усталеному розвитку сюжету в детективі, де розслідування ведеться етап за етапом, день за днем, Крісті включає в романи зображення вдач англійців, висвітлюючи їх звички, смаки та традиції.

## **ВИСНОВКИ**

Проблема місця жанру детективу, його генезису та типології у контексті світової літератури зумовлена новими естетичними критеріями сприйняття твору як вияву національної своєрідності художнього тексту.

Детектив як жанр набуває широкої популярності у ХХ ст. та здобуває прихильності серед читачів у країнах Європи й Америки. За основу письменники беруть раніше створену модель детективу Е. А. По та його

широко відомих послідовників у світовій літературі, вносячи певні корективи, що призводить до виникнення численних варіацій на тему класичного детективу. В англійській літературі жанр детективу сформувався та найповніше утвердився в творчості А. Конан Дойла та Агати Крісті.

Класичними англійськими детективами є визнані серед читачів твори, що не втратили своєї популярності з часом та зберігають художній інтерес у літературних критиків. З поміж них чимало справжніх шедеврів світової літератури. Здебільшого такі твори виявляють художні ознаки та національну специфіку жанру (жанровий код літератури).

Класичному англійському детективу притаманна своя оригінальна концепція характерів, що співвідносна з його художніми завданнями. Образна система формується як головними, так і другорядними компонентами. Самі детективи, їхні помічники-оповідачі, злочинці та обивателі зазвичай служать тлом дії. Проте саме викриття злочинця проводиться майстерно на сюжетному рівні. Усі події творів художньо вмотивовані, а різного роду «хибні ходи» мають чіткий зв'язок із цими мотивуваннями. Видимі читачеві вчинки взаємопов'язані з таємними, прихованими з першого погляду діями. Все це породжує ефект, подібний до кінематографічного монтажу. Саме цей ефект і є тією естетичною специфікою жанру, на яку чекає від детективу читач. У них відсутні розгорнуті характери героїв.

Сюжетна організація детективних творів підпорядкована завданням зображення самого життя, а точніше — умовного його зрізу. Детектив є пригодницьким романом, повістю чи оповіданням, що розкриває дії персонажів через дослідження факту злочину - вбивства, приймаючи гостросюжетну форму та завершуючись викриттям прихованих джерел подій.

Елементи детективу присутні у багатьох літературних творах

практично всіх епох і жанрів. Можна стверджувати, наприклад, що тему злочину та його викриття запозичено з творчості Шекспіра та сягає вона ще епохи античної драми, національних фольклорних джерел.

Щодо поетики англійського класичного детективу, то тут першочерговою постає проблема характеру. Образній структурі даного жанру найбільше відповідає свого роду «характер-ескіз». Але не в сенсі «безбарвності» їх індивідуальностей. Навпаки, герої англійських детективів дуже колоритні — як детективи (Дюпен, Холмс, Пуаро), так і їхні антагоністи — злочинці (Степлтон, професор Моріарті, Джонатан Смолл). Однак автори не витрачають часу на зображення тих перипетій їхнього приватного життя, які могли б загальмувати сюжетну дію, перебіг розслідування. Тому лаконізм у детективі певною мірою є лаконізмом маски.

Детектив — це не лише жанр, а й тема. У нього закладено певну «програму» подій, що дозволяє вдумливому читачеві заздалегідь уявити деякі епізоди ще не прочитаного до кінця твору. Головний герой детективного твору — детектив з англійськими рисами. Це людина, яка відрізняється спостережливістю і проникливим логічним розумом. При цьому він любить розмовляти зі своїм помічником-оповідачем. Цей прийом необхідний, щоб розкрити читачеві хід його думок.

Основних героїв (сищик та його помічник), зазвичай, зображено автором докладніше, ніж підозрюваних ними персонажів. Однак і їхні особи розкриваються односторонньо — у дедуктивних судженнях (звідси — знаменитий дедуктивний метод). При окресленні такого героя письменник вдається до помітних штрихів (часто зображенням різних дивацтв та нісенітниць), створюючи «маску», що запам'ятовується, здатну переходити з твору в твір ( Дюпен, Холмс, Пуаро, міс Марпл). Тому авторам англійських детективів властиве прагнення усвідомленої циклізації, починаючи з Е.По, який у всіх своїх «логічних новелах» так чи інакше



посилався на «Вбивство на вулиці Морґ». Причому, детектив виступає як носій активної, дієвої думки (Дюпен, Холмс та ін.), а його супутник — пасивної (оповідач у новелах Е.По, доктор Ватсон та ін.).

Характерна риса художнього світу детективу — кінцеве торжество добра і справедливості: яким би винахідливим злочинець не був, зло буде покарано. Не завжди це відбувається юридичним шляхом. Іноді зловмиснику навіть вдається уникнути відплати, але у будь-якому разі він неминуче викривається. В англійському детективі, як і в сатирі, саме викриття зла тотожне його покаранню.

Англійський детектив певною мірою умовний, дещо схожий на казку. Деякий схематизм цього жанру призводить до своєрідної економії виразних засобів. У детективному творі епізод часом стискується до репліки чи ремарки. Дії та вчинки персонажів доводяться до сценарної стислості, що забезпечує єдність оповіді у її внутрішніх смислових зв'язках. Природі детективу відповідає стилістична невибагливість. Дія, що є складовим елементом динамічного сюжету, подається лаконічним повідомленням, а не широким описом. Часові та просторові дистанції між героями та подіями у детективному творі ніби спресовані, що створює динамізм оповіді.

Англійському детективу притаманна драматична напруженість, якій властиві «несподівані» сюжетні повороти. Цей момент значною мірою регламентує життя його героїв. Хтось із них скоїв злочин, хтось хибно звинувачений, хтось шукає справжнього злочинця. Однак незалежно від рівня причетності персонажа до головної події він втягнутий у замкнутий цикл детективного розслідування. Важливу роль у детективній оповіді відіграє сюжетна напруга. У її створенні важлива «золота середина». Сам сюжетний час стає естетичною категорією.

Детективні твори мають багато в чому зумовлену композицію. Зав'язкою, зазвичай, є злочин. Потім на сцені з'являється недалекий чи недосвідчений поліцейський слідчий, а далі герой-сищик. У

кульмінаційному епізоді герой нерідко зазнає тимчасової невдачі, а до розв'язки розплутує підступи зловмисника та викриває його. Шляхом пізнання істини, який обирає детектив, є аналітичні міркування, засновані на повному знанні фактів. Вони ж виступають як сила, що організує сюжет детективного твору, будучи його стрижнем. У детективі життя пропускається крізь призму логіки. Така художня установка зумовлює напружений тон оповіді. Саме тому другорядні персонажі нерідко виступають як образи-засоби або образи-версії. Розвиток образів протікає як перебіг можливих варіантів відповіді питання: «Хто він?» (хто вчинив цей злочин).

Детективний жанр прагне зняти суперечність між художнім образом та науковим поняттям, стаючи своєрідним вторгненням науки у мистецтво. У детективі сюжет формується відповідно до принципів наукової схеми — у зіткненні тез та антитез, пропонуючи таке розкриття характеру, яке потрібне для розвитку думки. Специфікою англійського детективу є і те, що функцію організуючого початку у ньому, як й у науці, виконує думка. Міркування, а не саморозвиток характеру героя визначає динаміку детективного твору. Тому дуже відчутна в детективі естетична роль інформації — постійного оновлення даних про події та залучених до них персонажів.

Ще основоположник цього жанру Е.По зазначав, що детективний твір насамперед є парадоксальним, оскільки синтетичний початок, що уособлюється в художніх образах, зіштовхується у ньому з аналітичністю, що призводить до формалізованих рішень. Так виникає нове естетичне явище — образ-проблема. Раціоналізм детективної схеми будується на методі спроб і помилок, на якому ґрунтується стратегія гри. Сама ця схема стає ігровим прийомом, що розширює пізнавальні та оповідальні можливості літератури.

Дослідники нерідко співвідносять детектив із карнавальним дійством,

якому притаманні містифікація, маскарад і викриття ряжених, які відіграють роль пародійного моделювання життєвих відносин, розкриття закономірності через умовність. Ігрові мотиви карнавалу заклали основи структури комедії масок, ренесансного роману, пригодницької прози та сатири. Той самий принцип лежить і в основі англійського детективу, де кожен персонаж є свого роду «рядженим», а епілог — викриттям.

Традиція детективного жанру, що сягає від А.К. Дойла і Г. Честертон, була підхоплена А.Крісті та продовжена зі значними змінами: у класичну форму детективного роману письменниця внесла культурологічний аспект, історичний час та місцевий колорит Британії (відтворення образу англійського будинку, садиби, традицій). А. Крісті, як і її попередники, акцентує увагу на національних особливостях героїв, використовуючи маркер «свій-чужий». Підкоряючись усталеному розвитку сюжету в детективі, де розслідування ведеться детально та послідовно, англійські письменники включають у романи зображення вдач англійців, висвітлюючи їх звички, смаки та традиції.

Знакову природу ключових концептів англійського детективного дискурсу закріплено за певними вербальними засобами реалізації, сукупність яких складає план вираження відповідного лексико-семантичного поля, яке вибудовується навколо домінанти (ядра), що репрезентована ім'ям концепту. Ми виділяємо ключові концепти англійської свідомості: «Englishness», «gentleman», «gentility», «country», «home».

Перспективу дослідження бачимо у визначенні та описі смислових зв'язків ключових концептів детективного дискурсу та побудові фреймових схем.