DOI 10.15826/izv1.2020.26.1.009
УДК 821.111-312.4 + 791.221.5:343.123.12

М. Р. Чернышов

ОБОЗНАЧЕНИЕ ВРЕМЕНИ В ЭКСПОЗИЦИИ АНГЛОЯЗЫЧНОГО СЕРИЙНОГО ДЕТЕКТИВА

Статья посвящена одному из узких аспектов поэтики жанра литературного серийного детектива — особенностям введения временных мотивов во вступительной части произведения, экспозиции, с целью продемонстрировать формульную природу этих мотивов, соответствующую формульности самого жанра. Основным методом работы является метод описательной поэтики, примененный к конкретным узким аспектам композиционной и мотивной структуры классического детектива. Большое количество анализируемых произведений делает продуктивным использование в качестве вспомогательного сравнительно-статистического метода, разработанного и апробированного в отечественном литературоведении XX в. (формальная школа 1920–1930-х гг., таргуско-московская школа 1960–1970-х гг., работы Б. Ярхо, Ю. Лотмана, М. Гаспарова и других ученых). Учет количественного фактора (в абсолютных, но главным образом в относительных цифрах в виде процентов) при анализе используемых в детективных экспозициях мотивов и риторических оборотов дает возможность наглядно продемонстрировать различие идиостилей классиков жанра, а также проследить эволюцию того или иного мотива не только в рамках творчества одного писателя, но в некоторых случаях и в развитии жанра в целом. Материалом послужили классические англоязычные литературные детективные сериалы XIX–XX вв. Эдгара Аллана По, Артура Конан Дойля, Агаты Кристи и Рекса Стаута.

Изложение результатов проведенного анализа ведется в двух основных аспектах: сначала рассматриваются по отдельности мотивы, составляющие временные координаты в экспозициях, а затем выделяются устойчивые формульные сочетания этих мотивов, скрепляемые зачастую постоянными местоимениями, наречиями и числительными; в первом случае для удобства чтения цитируются переводы, во втором — английские оригиналы. В процессе анализа отчетливо выделяются некоторые авторские особенности использования временных мотивов, что можно объяснить как индивидуальными пристрастиями писателей, так и различиями в литературных установках героев-повествователей. Сделанные наблюдения и выводы могут быть использованы в практической работе переводчиками и редакторами, нуждающимися в знании частных аспектов макроконтекста детективных серий при работе над отдельными произведениями.

Ключевые слова: детектив; формульность в литературе; формульные жанры; литературный сериал; цикл; сюжетно-нарративная ситуация; экспозиция; Эдгар Аллан По; Артур Конан Дойль; Агата Кристи; Рекс Стаут.

Жанр детектива, как и любой из массовых жанров искусства, характеризуется «формульностью» — тенденцией к повторяемости определенных элементов структуры: поворотов интриги, составляющих композиции, набора мотивов и их

ЧЕРНЫШОВ Максим Рудольфович — кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русской и зарубежной литературы Уральского федерального университета (e-mail: mrchernyshov@k66.ru).

© Чернышов М. Р., 2020

устойчивых сочетаний [1]. Анализируя мотивную структуру зачинов в классических детективных сериях [7, 8], мы не могли не обратить внимания на то, что одним из самых распространенных мотивов вступительных фрагментов с наиболее устойчивыми риторическими формулами является обозначение времени действия или начала действия.

В настоящей работе исследуется детально этот мотив, естественно, с расширением области анализа предыдущих работ, без ограничения зачином (первым абзацем): очень часто обозначение времени действия, в том числе и формульное, находится за его пределами. В качестве маркера ограничения материала воспользуемся устоявшимся термином «экспозиция», но сразу оговоримся, что понимать ее будем не формально — просто как начальную часть текста до завязки, а функционально — как любой фрагмент вступительной части произведения, впервые вводящий важные для его понимания образы и детали, в частности, пространственно-временные. Так, рассказ Конан Дойля «Убийство в Эбби-Грейндж» начинается стремительно: «В холодное, морозное утро зимы 1897 года я проснулся оттого, что кто-то тряс меня за плечо» [2, т. 2, 495]. В целом это предложение и весь зачин следует отнести к завязке, но распространенное обстоятельство времени, с которого оно начинается, носит экспозиционный характер. Нередко детектив начинается с середины активного обсуждения обстоятельств дела и только затем следует экспозиционное отступление, выполняющее ретардационную функцию. Такие случаи тоже входят в область анализа.

Материалом являются классические образцы жанра, но при этом схожие в одном из аспектов поэтики, не являющиеся для него обязательным. Родоначальником жанра как собственно классического детектива, так и детективного сериала по праву считается Эдгар Аллан По. Он написал цикл из трех новелл о сыщике-любителе Огюсте Дюпене, большинство элементов структуры которых стали ориентирами для самых известных адептов жанра, включая Артура Конан Дойля и Агату Кристи. Одним из таких элементов, имеющим принципиальное значение в том числе и для речевых формул, является специфическая сюжетно-нарративная ситуация: повествование ведется от лица друга сыщика, его помощника и даже соседа по квартире, что позволяет наблюдать за его действиями постоянно, а не только в «рабочее время». Эта ситуация воспроизводится в 56 произведениях холмсианы, написанных от лица Джона Уотсона (оставшиеся 4 написаны от лица Холмса и от третьего лица — они нами не рассматриваются). У Кристи анализируются те из произведений об Эрколе Пуаро, которые написаны от лица капитана Гастингса — всего 34 романа и рассказа. Также в наш материал включены 73 произведения американца Рекса Стаута, чья поэтика откровенно (отчасти иронически) ориентирована на формульность, и одной из важнейших заимствованных у предшественников формул является соответствующая нарративная ситуация: о частном сыщике Ниро Вулфе рассказывает его помощник и секретарь Арчи Гудвин, живущий с ним в одном доме.

Основным методом работы является метод описательной поэтики, примененный к конкретным узким аспектам композиционной и мотивной структуры классического детектива. Большое количество анализируемых произведений

делает продуктивным использование в качестве вспомогательного сравнительно-статистического метода, разработанного и апробированного в отечественном литературоведении XX в. (формальная школа 1920–1930-х гг., тартуско-московская школа 1960–1970-х гг., работы Б. Ярхо, Ю. Лотмана, М. Гаспарова и других ученых). Учет количественного фактора (в абсолютных, но главным образом в относительных цифрах в виде процентов) при анализе используемых в детективных экспозициях мотивов и риторических оборотов дает возможность наглядно продемонстрировать различие идиостилей классиков жанра, а также проследить эволюцию того или иного мотива не только в рамках творчества одного писателя, но в некоторых случаях и в развитии жанра в целом.

Результаты проведенного анализа излагаются в двух основных аспектах. Сначала рассматриваются по отдельности мотивы, составляющие временные координаты в экспозициях, затем выделяются устойчивые формульные сочетания этих мотивов, скрепляемые зачастую постоянными местоимениями, наречиями и числительными; в первом случае цитируются переводы, во втором — оригиналы.

У всех авторов, кроме По, есть произведения, где во вступительных фрагментах указания на время отсутствуют. Это не воспринимается как минус-прием, поскольку, как правило, контекста вполне достаточно, чтобы создать у читателя впечатление того, что действие происходит «в наше время», а для комфортного восприятия сюжета большего и не требуется. У Дойля таких случаев 4, столько же у Стаута (7 % и 5 % соответственно), большинство — это диалоги на конкретные темы, не требующие временных уточнений. Кристи выделяется довольно резко: у нее временные координаты отсутствуют в 2 романах и 11 рассказах (соответственно 22 % и 44 % — почти половина рассказов; средняя цифра — 38 %). На наш взгляд, это может быть связано с различиями в самосознании рассказчиков. Уотсон подчеркивает свою роль историка и летописца подвигов друга, Гудвин является секретарем и делопроизводителем Вулфа; для обоих естественна склонность и привычка к документальной точности. Гастингс же ощущает себя свободным художником и может не стилизовать свои произведения под документ.

Самым крупным из временных ориентиров является год. Правда, у По в «Убийствах на улице Морг» и «Похищенном письме» он подается довольно своеобразно: «Весну и часть лета 18... года я прожил в Париже, где свел знакомство с неким мосье С.-Огюстом Дюпенем» [4, 287]. Несмотря на то, что приведенные две цифры позволяют уверенно судить лишь о столетии, не приходится сомневаться в том, что пассаж призван создать у читателя представление именно о некоем сравнительно недавнем годе (рассказ опубликован в 1841 г. в журнале), и не только потому, что тут же уточняется даже время года (то же и в «Похищенном письме»). Данный способ «затемнения» точной цифры был широко распространен в эпических экспозициях в XIX в., и везде подразумевалось, что это умолчание вызвано не неуверенностью автора в своей памяти, а некими конспиративными соображениями. Дойль во «Втором пятне» прямо объясняет, что «год и даже десятилетие не могут быть указаны» [2, т. 2, 519], чтобы обеспечить анонимность упоминаемых политиков, но сама эта оговорка заставляет включить рассказ в статистику упоминаний лет как «минус-прием».

Распределение этого мотива очень неравномерно. У Дойля год упоминается в 25 произведениях (45 %), у Кристи всего в одном, у Стаута в трех. Это вполне объяснимо творческими установками рассказчиков и отчасти обстоятельствами публикаций. Произведения Кристи и Стаута воспринимаются как отражение недавних событий, изложенных по свежим следам, что делает ссылку на год излишней. В холмсиане же то и дело Уотсон извлекает материал для очередного рассказа из архива своих записей давних времен, и это делает желательным указание на год как на ориентир. Подобные предисловия нередко встречаются и у Кристи, но она не ставит перед Гастингсом задачи воспроизвести своими произведениями хотя бы относительно цельную биографию Пуаро, в то время как у Уотсона такая цель явно просматривается: «Годы с 1894 по 1901 были периодом очень напряженной деятельности Шерлока Холмса» («Одинокая велосипедистка») [2, т. 2, 317]. Кстати, год может служить ориентиром не только биографическим, но и историческим. Биографии сыщиков развиваются на фоне истории, и упоминания исторических событий в детективах встречаются, хоть и нечасто. Показательно, что щедрому на указания точных лет Уотсону такие привязки потребовались лишь дважды, в то время как у самого скупого на годы Гастингса трижды фигурируют в экспозициях исторические события — обе мировые войны и Великая депрессия. У Стаута этот показатель можно считать нейтральным: упоминания и лет, и исторических событий крайне малочисленны и не создают исторического контекста, а связаны с конкретными событиями сюжета.

Более мелкие хронологические фактоиды — время года, месяц, день недели, точная дата, время суток, точное время — крайне редко имеют сколько-нибудь серьезное значение для понимания произведения, но свидетельствуют о вкусовых пристрастиях отдельных авторов к конкретным временным деталям и речевым формулам для их представления, что видно только в макроконтексте, при анализе статистически репрезентативного количества произведений.

Время года Кристи и Стаут упоминают лишь по одному разу, причем последний мимоходом, характеризуя холодную зимнюю погоду. У По этот параметр фигурирует в 2 новеллах из 3, в сочетании с годом и временем суток. А вот у Дойля 18 произведений — почти треть — включают этот мотив, но тоже непременно в комбинации с другими и почти всегда в речевых формулах. Чаще всего он соединяется с годом: «События, о которых я хочу рассказать, произошли летом 1889 года...» («Палец инженера») [2, т. 1, 448].

Месяц без точной даты у По не упоминается. Дойль использует его в 34 % произведений, Стаут в 41 % — разница незначительна. У Кристи процент ниже, но не слишком существенно — 21 %, при том, что у нее вообще временные мотивы появляются в полтора раза реже. Необычно то, что из этих 7 случаев 6 относится к романам и лишь 1 к рассказам, при том, что на каждый роман приходится почти 3 рассказа. Две трети экспозиций романов Кристи о Пуаро, написанных от лица Гастингса, содержит указание на месяц. По-видимому, этот мотив в художественном сознании писательницы имел жанровую окраску. Кроме того, бросается в глаза, что из 7 упомянутых месяцев 6 — летние и 1 — весенний: осень и зиму Кристи не любит. У Дойля и Стаута месяцы распределены по временам года более

равномерно, но у последнего определенная тенденция все же прослеживается. Гудвин неоднократно отмечает, что из-за особенностей системы уплаты налогов Вулф очень неохотно берется за работу в конце года, когда его банковский счет вырастает до сезонного максимума. С учетом этого обстоятельства становится заметно, что ноябрьские и декабрьские дела сосредоточены в начале цикла и после повести «Дверь к смерти» 1949 г. более не появляются.

Точной даты (число месяца) Кристи не дает ни разу (однажды Гастингс оговаривает, что не будет уточнять дату, но без объяснения причины). Дойль называет точные даты 12 раз (21 %), Стаут — 9 (12 %). Гудвин вряд ли любит точность меньше, чем Уотсон, но в его художественные задачи протоколирование биографии не входит, это больше свойственно именно летописцу. Впрочем, большинство точных дат в экспозициях Стаута связаны либо с праздниками вроде 4 июля, либо с официальными документами — в последнем случае это именно протокол, но другого рода.

Дни недели Кристи тоже игнорирует, лишь однажды, в новелле «Случай в Маркет-Бейсинге», упоминая воскресенье в контексте выезда героев на уик-энд. У Дойля они фигурируют также нечасто, всего в 6 экспозициях. Для Стаута же это один из самых важных мотивов, он встречается в 44 произведениях (60 %), почти всегда в сочетании с другими, и прежде всего временем суток — таких случаев тоже 44, но эти множества не совпадают. Такое явное пристрастие можно объяснить тем, что Арчи Гудвин не просто друг и помощник Ниро Вулфа — он служащий и подчиненный, который существует в циклах рабочего дня и рабочей недели. Впрочем, дневной цикл актуален для всех людей, поэтому время суток у Дойля встречается еще чаще — целых 37 раз (66 %). У Кристи скромнее — всего 13 (38 %), но это самый частый у нее временной мотив.

В этих двух самых распространенных мотивах тоже выделяются авторские предпочтения. У Стаута безусловными фаворитами являются понедельник и вторник — соответственно 17 и 15 случаев, в то время как все остальные дни недели упоминаются от 3 до 5 раз, в сумме 20 (в статистике выше учитывалось только количество произведений, в которых дни недели упоминаются, но в некоторых их упоминается несколько). Такая избирательность давно отмечена читателями, биограф Стаута приводит интервью, в котором писателю задавали вопрос об этом и он предложил два объяснения. Во-первых, он обычно берется за работу над очередным произведением в начале недели и отмечает в экспозиции сегодняшний день. Во-вторых, для расследования Вулфу и Гудвину требуется, как правило, 3–4 дня, и писатель предпочитает, чтобы они завершили дело до уик-энда [11, 492].

У Дойля и Кристи количество утренних экспозиций лишь незначительно превосходит количество вечерних, при условии, что к последним относятся и определяемые словом *night*, которое обозначает вечер, а не глухую ночь. У Стаута примерно таким же является соотношение утренних и дневных экспозиций (последние у предшественников специально почти не выделялись); вечерних же и ночных вдвое меньше, чем утренних. Это можно объяснить не только общим соображением, что дела обычно начинают в начале дня, а не в конце, но и тем обстоятельством, что для гурмана Вулфа ужин — главное событие суток, а работать

он страшно не любит, в то время как Холмс и особенно Пуаро гораздо меньше ограничены в распорядке дня.

Самый мелкий масштаб, который можно в данном случае выделить, — это «точное время». Здесь в одном разряде объединяются откровенно приблизительные указания вроде «Было около пяти, когда мы вернулись на Бейкер-стрит» («Желтое лицо») [2, т. 2, 32] и протокольная точность некруглых минут: «Сейчас уже шесть тридцать четыре» («Иммунитет к убийству») [5, 286]. Дело в том, что, когда в большинстве подобных случаев упоминается только час («Было три часа, понедельник» — «Убийство на родео») [6, 8], невозможно определить степень точности этого обозначения. С учетом оговорок у Дойля подобных случаев 7 (16 %), максимальная точность — четверть часа: «Я взглянул на часы. Было без четверти двенадцать» («Горбун») [2, т. 2, 132]. У Кристи — всего 3 (9 %), точность — полчаса: «...Он появился у нас примерно в половине девятого вечера...» («Случай с итальянским вельможей») [3, т. 20, 266]. Стаут по этому параметру бесспорный рекордсмен, час фигурирует в 34 его экспозициях (47 %), из них с минутами — в 18 (25 %, каждая четвертая), с некруглыми (не половина и не четверть) — в 11 (15 %, каждая седьмая).

Еще один интересный мотив — это прием пищи. Разумеется, здесь должны учитываться только те случаи, когда завтраки, ланчи и обеды упоминаются именно как маркеры времени: «Пуаро и я ждали к чаю нашего друга, инспектора Джеппа из Скотленд-Ярда» («Исчезновение мистера Давенхейма») [3, т. 20, 254]. Спорным случаем можно считать зачин «Собаки Баскервильей»: «Мистер Шерлок Холмс сидел за столом и завтракал. Обычно он вставал довольно поздно, если не считать тех нередких случаев, когда ему вовсе не приходилось ложиться» [2, т. 3, 5]. В классическом переводе Н. Волжиной упоминание завтрака выглядит именно временным маркером, но в оригинале начало построено совсем по-другому: «Mr. Sherlock Holmes, who was usually very late in the mornings, save upon those not infrequent occasions when he was up all night, was seated at the breakfast table» [10, vol. 2, 3]. Здесь маркером является само слово «утро», замененное переводчиком глаголом «вставал», а «завтрак» появляется в самом конце и даже функции уточнения времени не несет, поскольку это сделано точнее словом *late*. Поэтому данный случай в статистику не включен. Учтенными же у Дойля оказались 6 случаев (11 %), у Кристи — 2 (6 %), у Стаута — 3 (4 %). Выделяется неожиданно малая доля этого мотива у последнего. Это можно объяснить тем, что в данном цикле еда выполняет слишком важную смысловую функцию (Стаут издал даже «Поваренную книгу Ниро Вулфа»), чтобы снижать ее служебной. Весьма показательно, что все эти три примера относятся к ланчу, в отличие от завтрака и тем более ужина Вулфа, почти никогда не детализируемому в кулинарном отношении.

Еще один маркер — биографическая привязка. Этот мотив особенно характерен для Дойля, и не столько потому, что в холмсиане выстроены довольно подробные вымышленные биографии Холмса и Уотсона и, следовательно, есть к чему привязывать действие произведений, сколько потому, что Уотсон рассказывает большинство своих историй не по свежим следам, а через продолжительное время, и, значит, в подобных привязках есть ощутимая потребность и польза.

Большинство привязок к биографии Уотсона — 9 из 12 — находятся в произведениях 1880–1890-х гг. и содержат отсылку к истории его женитьбы, описанной в «Знаке четырех» и на время разлучившей их с Холмсом, например: «Вскоре после женитьбы я купил в Паддингтоне практику у доктора Фаркера. <...> Первые три месяца, как я поселился в Паддингтоне, я был очень занят и совсем не виделся со своим другом Шерлоком Холмсом» («Приключение клерка») [2, т. 2, 51]. Привязок к биографии Холмса гораздо меньше — потому что в ней нет подобных знаковых событий, к которым можно обращаться неоднократно. Тем не менее несколько раз такое встречается: «...Все это произошло в тот месяц, когда Холмс отказался от дворянского звания, пожалованного ему за услуги, которые, быть может, еще будут описаны» («Три Гарридеба») [Там же, т. 3, 398].

У Кристи обнаружились лишь две привязки к биографии Гастингса — в романах «Убийства по алфавиту» и «Занавес. Последнее дело Пуаро». Вот зачин первого: «В июне 1935 года я на полгода вернулся в Англию с моего ранчо в Южной Америке. Жизнь в Америке сложилась для нас непросто. Вместе со всеми мы страдали от последствий мирового кризиса. В Англии у меня был ряд дел, которые, как мне представлялось, требовали для своего разрешения моего личного присутствия. Моя жена осталась управлять нашим ранчо» [3, т. 6, 206].

У Стаута этот мотив не используется, поскольку действие его произведений всегда относится к недавнему времени и необходимая для него хронологическая дистанция отсутствует.

Таковы временные мотивы, рассматривавшиеся пока независимо от того, рядом они расположены или разбросаны по разным местам экспозиции, которая может быть весьма обширной. Особый интерес вызывают комбинации идущих подряд в одной фразе временных параметров, многие из которых образуют повторяющиеся риторические формулы, скрепленные характерными словами и выражениями. Наиболее простым и очевидным из них является *it was* (или *it had been*). Оно настолько распространено в речи, что может показаться нейтральным, не имеющим художественной окраски. Этому, однако, противоречит тот факт, что если Дойль использует временные формулы с этим выражением в 45 % экспозиций, то Кристи лишь в 15 %, а Стаут — в 11 % (и то с учетом вариаций *that was* и *this was*), авторские предпочтения очевидны, а значит, нейтральности нет. В то же время «формульность» его довольно слабая — об этом свидетельствует то, что сочетания временных параметров при этом выражении максимально разнообразны и ни одно из них не повторяется более 4 раз. Этим «рекордсменом» является комбинация месяца и времени суток с «погодным» эпитетом типа «It was a blazing hot day in August» («The Adventure of the Cardboard Box» [10, vol. 2, 356], остальные 3 примера тоже из Дойля, в том числе единственный случай *it had been*). По три раза повторяется комбинация *it was* с временем года и годом (2 случая у Дойля и 1 у Кристи — этот пассаж из «Убийств по алфавиту» выше цитировался в переводе) и месяцем и годом (все у Дойля: «It was in the summer of '89» — «The Adventure of the Engineer's Thumb» [10, vol. 1, 423]). Еще 6 типов сочетаний повторяются дважды и 15 — не повторяются. Одна комбинация объединяет целых 4 мотива — день недели, время суток, месяц и год: «It was one Sunday evening early in September of the year 1903» («The

Adventure of the Creeping Man» [10, vol. 2, 653]). В 5 комбинациях 3 мотива, в 9 — 2, в 8 всего 1 параметр, но после *it was* он все равно воспринимается как формула: «It was a wild night» («The Chocolate Box») [9, 184].

В большинстве случаев (14 из 17) участия в этой формуле обозначения времени суток или просто дня к нему присовокупляется погодный эпитет — его тоже можно считать частью формулы. Кроме того, у Дойля явственно выделяется формула, в которой *it was* стоит не в начале, а в конце — это ссылка Уотсона на свои записи, из которых он и заимствует время действия. Формула имеет две вариации с участием одних и тех же глаголов: «On referring to my notes I see that it was...» («The Adventure of the Reigate Squire» [10, vol. 1, 623]) и «I find from my notebook that it was...» («The Adventure of the Blanched Soldier» [10, vol. 2, 539]) — по два случая на каждый. Последний пример относится к одному из двух рассказов, написанных от лица Холмса, но различие сюжетно-нарративной ситуации только подтверждает формульную природу этого оборота.

Отдельно отметим уже упомянутые выше вариации местоименной части, которые имеются только у Стаута: дважды *that was* и один раз *this was*.

Другая распространенная формула оформляется словом *one* — числительным в роли неопределенного местоимения. Тоже, казалось бы, стандартное выражение — что может быть естественнее, чем сказать «однажды утром», — но у Дойля такие выражения встречаются в 30 % экспозиций, у Кристи — в 12 % (это всего 4 случая), а у Стаута лишь в 3 % (2 раза). Разница очевидна.

Впрочем, сочетание *one* с временем суток — единственное, повторяющееся более трех раз, — 5 у Дойля (4 утра и 1 вечер) и по одному у Кристи и Стаута: «We were seated at breakfast one morning» («The Boscombe Valley Mystery» [10, vol. 1, 306]) — здесь завтрак функции маркера времени не несет). Тржды *one* комбинируется с временем суток и месяцем: «On one particular evening in early June...» («The Adventure of the Italian Nobleman») [9, 142]. Еще 3 комбинации повторяются дважды и четыре появляются однократно. Самой многосоставной из них является комбинация из четырех элементов в «Похищенном письме» Э. По («...Just after dark one gusty evening in the autumn of 18—...» [12, vol. 6, 84]), где указаны время суток с погодным эпитетом, время года, год, а перед *one* уточнение времени суток, близкое к примерному обозначению часа. Еще две комбинации состоят из трех элементов.

У Дойля имеется авторская формула, соединяющая две рассмотренные схемы: «One night — it was in June, '89...» («The Man with the Twisted Lip» [10, vol. 1, 351]). Здесь и еще в двух случаях соединена комбинация *one* и времени суток с выражением *it was*, после которого наборы временных элементов варьируются, но строгой формульной природы начала фразы это не отменяет.

У Кристи, с ее относительным равнодушием к этому мотиву, фирменных временных формул нет, а вот у Стаута есть, и формулообразующим словом становится указательное местоимение *that*. Простейшее сочетание с ним появляется в первой же книге цикла «Острые копыта» (1934): «There was no reason why I shouldn't have been sent for the beer that day» [13, 1]. Любопытно, что Кристи употребила *that* в подобном контексте (и тоже в сочетании с нейтральным *day*) единственный раз

за год до этого — в романе 1933 г. «Смерть лорда Эджвера», хотя никакой связи между этими случаями наверняка нет. Дойль использует эту формулу чаще, причем первый раз еще в «Знаке четырех» (1890), втором произведении цикла; потом она появляется в «Пустом доме» (1903), начинающем третий сборник, а последние 3 употребления относятся к 1920-м гг., и это заставляет предполагать, что тогда подобные выражения вошли в моду либо в обыденной речи, либо в художественном дискурсе, либо именно в детективном жанре. Во всяком случае, у Стаута формулы с *that* фигурируют более чем в половине экспозиций (38–52 %), а в 1958–1964 гг. эта цифра достигла 83 %, и формула использовалась в 5–6 произведениях подряд.

Одним из самых распространенных видов формулы является сочетание *that* только с временем суток — таких случаев 11, и именно к нему относятся 4 случая у Дойля, кроме «Пустого дома»: «Sherlock Holmes was in a melancholy and philosophic mood that morning» («The Adventure of the Retired Colourman» [10, vol. 2, 721]). Интересно, что именно это сочетание у Стаута распределено далеко не равномерно: первый случай из 7 относится только к 1951 г., а последний — к 1962-му. В этот период оно появляется в 21 % всех произведений и в 41 % произведений с формулообразующим *that* в экспозиции. Следует, разумеется, иметь в виду, что время суток фигурирует и в других вариантах формулы, с бóльшим количеством элементов, причем в таких случаях именно оно является главным словом в словосочетании и с *that*, и с этими другими элементами. Именно так обстоит дело в любимой формуле Стаута, который один использовал ее 11 раз: *that* + день недели + время суток + месяц: «When the doorbell rang that Tuesday evening in September...» («Murder Is Corny», 1964) [16, 71]. Семь раз эта же схема используется без месяца: «That Monday morning Pete didn't give me his usual polite grin» («Kill Now — Pay Later», 1961) [16, 2], 4 раза употребляется вариант *that* + *day*, по 2 раза — *that* + месяц + *day*, *that* + месяц + время суток, *that* + день недели + месяц; по одному разу — *that* + просто день + точная дата, *that* + день недели, *that* + месяц + время суток + день недели.

Эти цифры могли бы быть немного выше, но 5 случаев с временем суток, месяцем и днем недели после *that* в разных сочетаниях следует отнести к еще одному виду формулы, где временной параметр стоит перед *that*, и этот параметр — часы и минуты: «When the doorbell rang a little after eleven that Tuesday morning in early June...» («The Mother Hunt», 1963) [15, 1]. После *that* в рамках формулы он не встречается никогда, только отдельно.

Сочетания временных элементов без объединяющих слов встречаются, но значительно реже и чаще всего относятся не ко времени начала действия, а к предыстории, оформленной семантически (не грамматически) как предпрошедшее или будущее в прошедшем: «So it was set for 11:30 the following morning, Tuesday» («Death of a Demon», 1961) [14, 69]. Но это уже относится к особенностям временной организации вступительной части текста на композиционно-смысловом уровне, что выходит за рамки темы.

Итак, в нашем материале комбинации *that* обладают более высокой по сравнению с *it was* и *one* степенью формульности, о чем свидетельствует большее

количество употреблений меньшего количества комбинаций временных параметров при них, но, скорее всего, дело не в особенностях слова как такового, а в большей установке на формульность Стаута (что заметно и на других уровнях поэтики), который питал субъективное пристрастие именно к нему и это стало чертой его идиостиля.

На наш взгляд, проведенное исследование, как и вообще изучение речевых формул в массовой литературе, имеет не только собственно научное, но и сугубо практическое значение для переводчиков и редакторов, которые при работе над отдельными произведениями из подобных сериалов обязаны учитывать их макроконтекст для выбора правильных эквивалентов слов и выражений, входящих в эти формулы.

-
1. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33–64.
 2. Конан Дойль А. Собрание сочинений : в 8 т. М., 1966. Т. 1–3.
 3. Кристи А. Собрание сочинений : в 20 т. М., 1992–2003.
 4. По Э. А. Полное собрание рассказов. М., 1970.
 5. Стаут Р. Иммуниет к убийству. М., 2001. (Сер. : Весь Ниро Вулф ; вып. 14).
 6. Стаут Р. Убийство на родео. М., 2003. (Сер. : Весь Ниро Вулф ; вып. 7).
 7. Чернышов М. Р. Типология зачинов в классическом детективном повествовании (на примере произведений А. К. Дойла о Шерлоке Холмсе) // Дергачевские чтения — 2014. Русская литература: типы художественного сознания и диалог культурно-национальных традиций : материалы XI Всерос. науч. конф. с междунар. участием (Екатеринбург, 6–7 окт. 2014 г.). Екатеринбург, 2015. С. 313–317.
 8. Чернышов М. Р. Зачин англоязычного серийного детектива // Культурные коды зарубежной литературы : материалы I Всерос. науч.-практ. конф. с междунар. участием (г. Уфа, 14–15 дек. 2017). Уфа, 2017. С. 127–141.
 9. Christie A. Poirot Investigates. N. Y., 1988.
 10. Conan Doyle A. Sherlock Holmes. The Complete Novels and Stories : in 2 Vols. N. Y., 2003.
 11. McAleer J. Rex Stout. A Biography. Boston ; Toronto, 1977.
 12. Poe E. A. The complete works of Edgar Allan Poe : in 10 Vols. N. Y., 1902.
 13. Stout R. Fer-de-Lance. N. Y., 1992.
 14. Stout R. Homicide Trinity. N. Y., 1993.
 15. Stout R. The Mother Hunt. N. Y., 1963.
 16. Stout R. Trio for Blunt Instruments. N. Y., 2002.

Статья поступила в редакцию 27.11.2019 г.