

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение
высшего образования «Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена»

На правах рукописи

Ворончихина Ирина Алексеевна

«Языковая репрезентация концептосферы детского детектива
(на материале русскоязычных и англоязычных произведений)»

Специальность: 5.9.8. Теоретическая, прикладная и сравнительно-
сопоставительная лингвистика

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
доктор филологических наук,
доцент
З. М. Чемодурова

Санкт-Петербург

2025

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	4
ГЛАВА 1. ДЕТСКИЙ ДЕТЕКТИВ КАК ОБЪЕКТ ИССЛЕДОВАНИЯ В ЯЗЫКОЗНАНИИ.....	12
1.1. Основные подходы к определению детективного жанра	12
1.2. Основные подходы к исследованию детективного текста в лингвистике.....	20
1.3. Детский детектив: история возникновения и определение жанровой специфики	27
1.3.1. Детская литература и ее конститутивные признаки	27
1.3.2. Детектив в литературе для детей.....	32
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 1	43
ГЛАВА 2. КОНЦЕПТУАЛЬНОЕ ПРОСТРАНСТВО ДЕТСКОГО ДЕТЕКТИВА И СПОСОБЫ ЕГО ПРЕДСТАВЛЕНИЯ В РУССКОЯЗЫЧНЫХ И АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ.....	46
2.1. <i>Концепт и концептосфера</i> художественного текста	46
2.2. Фреймовые структуры для описания когнитивной организации детективного текста	57
2.3. Языковая репрезентация концептов детского детектива	65
2.3.1. Общая характеристика исследуемого материала	65
2.3.2. Структура концептов русскоязычного детского детектива ...	66
2.3.2.1. Концепт «ПРЕСТУПЛЕНИЕ» и его репрезентация в русскоязычном детском детективе.....	66
2.3.2.2. Концепт «РАССЛЕДОВАНИЕ» и его репрезентация в русскоязычном детском детективе.....	82
2.3.2.3. Концепт «РАЗОБЛАЧЕНИЕ» и его репрезентация в русскоязычном детском детективе.....	92
2.3.2.4. Концепт «РЕБЕНОК-СЫЩИК» и его репрезентация в русскоязычном детском детективе.....	99

2.3.3. Структура концептов англоязычного детского детектива.....	124
2.3.3.1. Концепт «CRIME» и его репрезентация в англоязычном детском детективе.....	124
2.3.3.2. Концепт «INVESTIGATION» и его репрезентация в англоязычном детском детективе.....	137
2.3.3.3. Концепт «EXPOSURE» и его репрезентация в англоязычном детском детективе.....	146
2.3.3.4. Концепт «CHILD DETECTIVE» и его репрезентация в англоязычном детском детективе.....	155
2.3.4. Сравнительный анализ концептуальной организации текстов детского детектива в русском и английском языках.....	178
ВЫВОДЫ ПО ГЛАВЕ 2	184
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	187
СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	194
СПИСОК СПРАВОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	211
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ЯЗЫКОВОГО МАТЕРИАЛА	213

ВВЕДЕНИЕ

Настоящее исследование посвящено изучению способов языковой репрезентации концептов детективного нарратива в детской литературе на материале английских и русских произведений.

Выбор темы исследования обусловлен как неугасающей популярностью детективного жанра среди юной аудитории читателей, так и обширным использованием методов когнитивного моделирования для изучения семантического пространства художественного текста и понимания его глубинного смысла, выраженного ключевыми концептами.

Однако, несмотря на обилие исследований детектива в целом и более чем столетнюю историю своего собственного существования, детский детектив остается малоизученным жанром, чьи лингвистические параметры практически не рассматривались и не систематизировались. В данной работе осуществлена попытка выявить инвариантные и факультативные признаки русскоязычных и англоязычных детских детективов, которые демонстрируют достаточную и системную регулярность, и позволяют смоделировать прототипический вариант концептосферы жанра.

Актуальность исследования определяется востребованностью исследований различных типов текстов посредством концептуального анализа в современной лингвистике, поскольку моделирование концептов способствует формированию всестороннего представления о семантической организации текста; интересом к представлению концептосфер художественных текстов, так как они являются многокомпонентным образованием, включающим в себя как элементы индивидуально-авторской, так и национальной картины мира; важностью изучения художественного текста, предназначенного для читателя-ребенка ввиду его влияния на формирование когнитивной картины мира подростка. Кроме того, сопоставительный характер данной работы позволяет выявить общие лингвосемантические характеристики для детективного

нарратива в детской литературе, что вносит вклад в развитие научного знания об исследуемом жанре на фоне его малой изученности в отечественном языкознании.

Степень разработанности темы исследования. Среди отечественных исследований существует немало работ, в которых детектив изучался с позиций когнитивной лингвистики: Р.Р. Теплых (2007), где автор моделирует различные концептосферы текстов детективов, Т.Г. Ватолиной (2011) об определении когнитивной модели детективного дискурса как модели специфического художественного мира, где сосуществуют мир действительный и мир кажущийся, И.А. Дудиной (2008), где также говорится о существовании двух когнитивных моделей, Ю.И. Шевяковой (2012) о картировании когнитивного пространства детектива и выявлении пропозициональных моделей деятельности персонажей детективного дискурса и их социального взаимодействия. В диссертациях С.В. Лескова (2005), Н.Ю. Филистовой (2007), а также в монографии Л.П. Варениной (2014) предприняты попытки фреймового моделирования детективного текста, что подтверждает результативность выбранного инструмента исследования концептосферы детективного жанра в детской литературе. Однако, помимо перечисленных выше работ, стоит отметить и другие лингвистические исследования, посвященные детективу и его разновидностям: исследование интертекстуальных включений в пейзажных описаниях полицейского детектива (Байко, 2019), изучение художественной детали как элемента художественного образа для выделения текстотипологических особенностей аналитического, жесткого и шпионского детективов (Варлакова, 2012), анализ особенностей функционирования прецедентных феноменов в детективном дискурсе (Завьялова, 2014), исследование особенностей реализации категории игровой модальности в постмодернистском детективе (Чемодурова, 2017) и др.

Работы о детективе в области нарратологии и литературоведения также представлены широким спектром исследований как отечественных ученых, так

и их зарубежных коллег (Адамов, 1980; Анцыферова, 1994, 2015; Банникова, 1995, 2002; Вольский, 2006; Вулис, 1984, 1986; Гозенпуд, 1967; Кестхейи, 1989; Кириленко, 2016; Клугер, 2005; Маркулан, 1975; Мельничук, 2006; Моисеев, 2017; Остин Фримен, 1990; Скребцова, 2012, 2013; Филюшкина, 2012; Шкловский, 1929; Эко, 2005; Allan, 2020; Gulddal, 2020; Gregoriou, 2007; Nickerson, 2010; Rzepka, 2010; Scaggs, 2005; Todorov, 1977; Worthington, 2011 и др.).

Цель данной работы – моделирование прототипической концептосферы детского детектива путем выявления, систематизации и сопоставления способов репрезентации входящих в ее состав концептов в англоязычных и русскоязычных детских детективах.

Достижение обозначенной цели исследования предполагает решение следующих **задач**:

- 1) рассмотреть общие характеристики детективного жанра, установить основные аспекты научного описания детектива в лингвистике и нарратологии;
- 2) изучить особенности возникновения и развития жанра детского детектива, описать его основные признаки;
- 3) выделить инвариантные концепты, входящие в состав прототипической концептосферы детского детектива на русском и английском языках;
- 4) построить фреймовые модели выделенных инвариантных концептов и описать способы их языковой репрезентации;
- 5) провести сравнительный анализ получившихся фреймов для выявления сходств и различий семантического пространства детского англоязычного и русскоязычного детектива.

Объектом исследования выступает концептосфера детского детектива, репрезентируемая в англоязычных и русскоязычных произведениях данного жанра.

Предметом исследования являются языковые средства репрезентации концептосферы детского детектива.

В основу работы положена следующая **гипотеза**: концептосфера детского детектива включает в себя концепты, инвариантные в целом для детективного жанра, при этом их языковая реализация учитывает фактор адресованности детской аудитории, а также концепты, инвариантные исключительно для детского детектива.

Научная новизна настоящей диссертации заключается в том, что в ней впервые предлагается определение подросткового варианта детского детектива, впервые рассматриваются инвариантные концепты такого вида детектива и способы их репрезентации, впервые выводится прототипическая для данного жанра концептосфера.

Методологическую и теоретическую базу данного исследования составляют научные труды отечественных и зарубежных ученых по детской литературе: И.Н. Арзамасцева, Е.В. Белоглазова, Е.В. Гетманская, М.И. Мещерякова, О.В. Тихонова, J. Rose, R. McGillis и др.; теории детского детектива: М.С. Костюхина, Е.П. Панова, Е.В. Тюменцева, О.Н. Челюканова, A. Boesky, K. Coats, C. Cullingford, K. McGee, J. Nixon, Ch. Routledge, D. Rudd, D. Thacker, J. Webb, H. Worthington и др.; теории текста: И.Р. Гальперин, Е.А. Гончарова, З.М. Чемодурова, В.Е. Чернявская, И.П. Шишкина, И.А. Щирова, М.А.К. Halliday и др.; когнитивной лингвистике и концептологии: С.А. Аскольдов-Алексеев, А.П. Бабушкин, Л.Н. Беляева, Е.Г. Беляевская, Н.Н. Болдырев, В.И. Карасик, Е.С. Кубрякова, В.А. Маслова, М.В. Никитин, З.Д. Попова, И.А. Стернин, Ch. Fillmore, L.W. Langacker, M. Minsky, P. Stockwell и др.

В качестве **материала** исследования были отобраны 23 текста детского детектива отечественных авторов, среди которых А.Д. Иванов, А.В. Устинова, Е.Н. Вильмонт, Н.А. Кузнецова, В.М. Роньшин, В.М. Сотников, М.В. Елькина, А. Преображенский, А.Н. Рыбаков. Общий объем произведений – 4921 страниц, а также 20 англоязычных детективных повестей для детей (объем 4885 страниц),

которые представлены работами Э. Блайтон, Э. Родда, Р. Артура, Р.А. Спратт, Р. Стивенс, А. Брэдли, К. Мак Манус, Л. Чайлд, Л. Джонс, Ф. В. Диксона и др.

Методы исследования. Для решения обозначенных выше задач в работе применяется комплексная методика, включающая метод сплошной выборки, метод контекстуального анализа, метод концептуального анализа, метод когнитивного моделирования, метод фреймового анализа и сравнительно-сопоставительный метод.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Детский детектив является особым типом текста детективной литературы, адаптированным под интересы и особенности детской читательской аудитории, выступающей его адресатом. Сохраняя инвариантную для жанра сюжетную структуру *преступление – расследование – разоблачение*, детский детектив отличает своеобразная актуализация некоторых узловых элементов и концептуальных доминант. Так, введение ребенка/группы детей в роли сыщиков детерминирует его как детский вариант. К специфическим характеристикам детского детектива также относится симбиоз рационального и игрового методов при ведении расследования, смещение фокуса повествования с действий, ведущих к раскрытию преступления, на приключенческую составляющую расследования, наличие дидактической функции детективного нарратива и многоаспектное изображение мира ребенка.

2. Прототипическая концептосфера детского детектива определяется схожестью концептуальной конфигурации сопоставляемых русскоязычных и англоязычных детективов для детей. Тожественность приядерных элементов всех фреймовых моделей свидетельствует о типологической универсальности концептов в детективных текстах для юного читателя. Обособление субфреймов «Обращение за помощью ко взрослым» и «Arrival of the police» объясняется устоявшейся литературной традицией: в англоязычных детских детективах поимка преступника происходит на глазах у юных сыщиков, а в отечественных произведениях – остается за кадром.

3. Модели фреймов «Преступление» и «Crime» представлены в русском и английском варианте детского детектива единообразно на уровне приядерных элементов – субфреймов: «Информация о преступлении – Information about the crime», «Время и место преступления – Time and place of the crime», «Жертва – Victim», «Способ совершения преступления – Method of committing the crime», а также имеют схожий набор периферийных компонентов. К вариативным составляющим относятся слот «Обращение за помощью родных/друзей» в отечественных детективах и слот «Finding a dying person or a corpse», обособляющийся в англоязычном дискурсе.

4. Модели фреймов «Расследование» и «Investigation» включают в свой состав следующие субфреймы, присущие и русскоязычному, и англоязычному дискурсу: «Подозреваемые – Suspects», «Улики – Clues», «Осмотр места преступления – Crime scene examination», «Слежка – Chasing». К дистинктивным компонентам фреймов относятся слоты «Вещественные улики» в детских детективах на русском языке и «Unusual patterns» в англоязычных произведениях.

5. Фреймовые модели концептов «РАЗОБЛАЧЕНИЕ» и «EXPOSURE» различаются на уровне приядерных компонентов, и, помимо тождественных субфреймов «Раскрытие личности преступника – The criminal's identity exposure», «Мотив преступления – Motive for the crime» и «Признание заслуг сыщика – Recognition of the merits», выделяются субфреймы «Обращение за помощь ко взрослым» и «Arrival of the police».

6. Типологически маркированные концепты детского детектива «РЕБЕНОК-СЫЩИК» и «CHILD DETECTIVE» представляют собой наиболее разветвленную сеть субординатных элементов. В составе субфреймов «Ребенок» и «Child» представлены слоты, репрезентирующие внешность и возраст подростка, а также описывающие его окружающий мир вне основной линии расследования. Субфреймы «Сыщик» и «Detective» разделяются на слоты, в фокусе которых детективная деятельность юного сыщика.

Теоретическая значимость данного исследования заключается в том, что описание и сопоставление концептосферы текстов детского детектива, написанных на разных языках, позволяют систематизировать и конкретизировать основные содержательные характеристики и закономерности, присущие жанру. Кроме того, диссертационная работа способствует пополнению научного знания в области лингвокогнитивных исследований детской литературы, а также индуцирует дальнейшую разработку вопроса о внутренней жанровой классификации и определении параметров и критериев дифференциации различных типов детективных жанров и жанров литературы для детей и подростков, внося вклад в дальнейшее развитие текстотипологических исследований.

Практическая значимость исследования состоит в том, что его результаты могут быть использованы для дальнейшего изучения феномена детской детективной литературы и жанра детектива, а также могут быть учтены в лекционных курсах, семинарах и практических занятиях по когнитивной лингвистике, лексикологии, сопоставительной лингвистике.

Апробация работы. По материалам диссертационного исследования было опубликовано 8 научных работ, в том числе 4 из них в изданиях из перечня ВАК РФ. Результаты работы были представлены на Всероссийской научной конференции «Язык и культура в эпоху глобализации» (октябрь 2020), на международных научных конференциях «Герценовские чтения» (апрель 2020, апрель 2022, апрель 2023), на научной конференции «Лингвистика и лингводидактика: системные изменения в эпоху полилингвизма и полимодальности» (сентябрь 2022), на Всероссийской научной конференции «Язык – Текст – Дискурс: когнитивные и функционально-лингвистические исследования» (ноябрь 2025).

Объем и структура диссертационного исследования. Содержание диссертации изложено на 216 страницах и включает в себя введение, две главы, сопровождающиеся выводами, заключение, библиографический список

используемой литературы (156 источников, из них 34 на иностранных языках), список справочной литературы (13 источников), список источников языкового материала (43 источника).

Основное содержание работы. Во **введении** обосновываются актуальность темы и научная новизна проведенного исследования, определяются цель и задачи диссертации, представляются методы исследования, формулируются положения, выносимые на защиту, аргументируются теоретическая и практическая значимость работы и описывается ее структура.

В первой главе **«Детский детектив как объект исследования в языкознании»** особое внимание уделяется истории возникновения и развития детективного жанра в детской литературе и выявлению его основных характеристик. Помимо этого, освещается общая история детективного жанра, приводится краткий анализ исследований по изучению текстуальности на материале детективного текста, рассматривается понятие детской литературы.

Во второй главе **«Концептуальное пространство детского детектива и способы его представления в русскоязычных и англоязычных произведениях»** приводятся определения таких понятий как концепт и концептосфера, описывается метод лингвокогнитивного моделирования посредством формирования фреймо-слотовых моделей, репрезентирующих концепты детского детектива. На заключительном этапе проводится сопоставительный анализ каждого элемента полученных фреймов.

В **заключении** обобщаются итоги проведенного исследования, формулируются выводы и обозначаются перспективы дальнейшего изучения.

ГЛАВА 1. Детский детектив как объект исследования в языкознании

1.1. Основные подходы к определению детективного жанра

Изучение детективного жанра является одним из наиболее динамичных направлений в современном языкознании. Это объясняется, прежде всего, его постоянным развитием – появлением новых вариантов криминальной литературы, которые имеют свои структурно-композиционные и семантические особенности, а также высокой популярностью среди читательской аудитории. Детектив неразрывно связан со многими вопросами общественной жизни, и, тем самым, по определению Й. Галлдэла и С. Кинга, является «повествовательным вектором для изучения ряда социальных, политических, культурных или философских проблем». И, поскольку криминальный нарратив формируется в определенном мире, жанр как таковой предоставляет уникальные способы для анализа этой действительности [Gulddal, King, 2020: 15 – *здесь и далее перевод наш – И.В.*].

За рубежом первые теоретические работы по поэтике детективного жанра начали появляться в начале XX века. В свое время о детективе писали Х.Л. Борхес (1978), П. Буало и Т. Нарсежак (1964), Т. Кестхейи (1989), С. Моэм (1940), Ц. Тодоров (1977), Р. Остин Фримен (1924), Р. Чандлер (1944), Г.К. Честертон (1902, 1925, 1928) и т.д. Многие из этих работ были созданы именитыми писателями «в защиту» детективных произведений, поскольку детектив долгое время считался литературой низкого качества и к полноправным литературным жанрам не относился. В дальнейшем отношение к детективу изменилось. Появление огромного корпуса произведений детективной литературы и читательское признание стали весомым аргументом для принятия жанра среди критиков, и, как следствие, это привело к необходимости его изучения. Так, за последние два десятилетия за рубежом был создан целый ряд литературоведческих статей, монографий, диссертационных исследований, посвященных жанру детектива [Alexander, 2010; Allan, Gulddal et al, 2020;

Gregoriou, 2007; Nickerson, 2010; Rzepka, Horsley, 2010; Scaggs, 2005; Worthington, 2011 etc].

В отечественной критике до 90-х годов прошлого века существовало сравнительно небольшое количество исследований детективной литературы. Среди них труды А.Г. Адамова (1980), А.З. Вулиса (1984), А.А. Гозенпуда (1967), Я.К. Маркулан (1975), В.Б. Шкловского (1929) и др. Однако к настоящему времени объем работ о детективе значительно увеличился [Анцыферова, 1994, 2019; Банникова, 1995, 2002; Варенина, 2014; Вольский, 2006; Кириленко, 2016; Клугер, 2005; Мельничук, 2006; Моисеев, 2017; Скребцова, 2012, 2013; Филюшкина, 2012; Чемодурова, 2014, 2017 и др.].

Согласно М.М. Бахтину, каждый жанр – как речевой, так и письменный – представляет собой «относительно устойчивый тип высказываний», который характеризуется тремя взаимосвязанными компонентами: тематическим содержанием, языковым стилем (под этим понимается отбор определенных лексических, фразеологических и грамматических средств) и композиционным построением [Бахтин, 1986: 428]. Б.В. Томашевский определяет жанр как группировку легко сочетаемых между собой приемов, которые складываются в определенную систему, и зависят от «цели, ставящихся для отдельных произведений, от обстановки возникновения, назначения и условий восприятия произведений, от подражания старым произведениям и возникающей отсюда литературной традиции». Данные приемы являются доминирующими, т.е. жанрообразующими, и могут относиться к любой стороне текста [Томашевский, 2002: 206].

Говоря о детективном жанре именно как о «группировке приемов», мы можем наблюдать трансформацию его определения, обусловленную рядом изменений, произошедших внутри жанра. Изначально к детективу относили все «художественные произведения, сюжет которых посвящён раскрытию загадочного преступления, обычно с помощью логического анализа фактов» [Нудельман, 1972: 143]. Однако в исследованиях более позднего

периода отмечается, что данный подход является несостоятельным ввиду некой расплывчатости. Расширение жанровых границ привело к расщеплению детектива на множество поджанров: так, в Литературной энциклопедии терминов и понятий выделяют криминальный, шпионский, полицейский, социальный, сатирический, иронический детективы, а также к детективной литературе относятся сюжеты, основанные на научно-фантастической идее [Литературная энциклопедия ..., 2001: 222]. М.А. Жиркова в своей статье также предлагает словарные определения детективу авантюрному, гангстерскому, герметичному, искусствоведческому, историческому, крутому, детективу-нуар, психологическому, фантастическому и т.д. [Жиркова, 2018]. Каждый из вышеназванных типов детективных произведений имеет свои особые характеристики как в содержательном наполнении, так и в сюжетно-фабульном построении. Такая широкая вариативность внутри одного жанра обусловила необходимость выделения жанрового инварианта, т.е. классического образца детективного текста. Наличие четко очерченной модели классического детектива, по мнению Н.Н. Кириленко, помогает не только систематизировать знания о генезисе детективной литературы, но и детерминирует единый жанр-образец, в сравнении с которым становится возможным выявить своеобразие новых поджанров [Кириленко, 2016: 36].

Так, в своем диссертационном исследовании Н.Н. Кириленко называет инвариантом классический детектив: единственный канонический жанр, с которым, так или иначе, соотносятся все остальные жанры криминальной литературы. Необходимым атрибутивным признаком классического детектива является «наличие Великого сыщика, которому никогда не помогают сверхъестественные силы, и сам он не является представителем этих сил». Расследование ведется рационально и представляет собой совокупность логико-дедуктивных рассуждений и игры – состязания между сыщиком и преступником, где каждый совершает какие-либо действия, чтобы запутать оппонента [Кириленко, 2016: 173]. Е.А. Варлакова также считает классический

(«аналитический») детектив инвариантом для детективной литературы, поскольку он представляет собой «наиболее ранний по появлению тип текста данного жанра, обладающий композиционной структурой с минимальным количеством элементов» [Варлакова, 2012: 5].

Если говорить о появлении классического детектива, то его родоначальником ученые называют американского писателя Эдгара Аллана По. В 1841 году он написал свое первое произведение в данном жанре «Убийство на улице Морг», а затем были изданы «Тайна Мари Роже» (1842) и «Похищенное письмо» (1844). В основу данных новелл Э. По заложил принципы, ставшие в последствие конститутивными признаками детективной литературы: обнародование загадочного преступления в начале повествования, сыщик, использующий дедуктивный метод для расследования этого преступления, и, в завершении, разоблачение преступника с последующим разъяснением его мотивов и способа совершения преступления. Стоит отметить, что сам автор называл свои работы «логическими новеллами», поскольку термин «детективный рассказ» на тот момент не существовал.

Ю.В. Ковалев, исследователь творчества Эдгара По, замечает, что «понятие логического рассказа шире, чем понятие рассказа детективного». В дальнейшем авторы детективной литературы, сократив, видоизменили «логический» жанр По, однако, сохранили при этом раскрытие преступления как основной сюжетный мотив и тип повествования – рассказ-задачу, подлежащую логическому решению. С небольшими преобразованиями перешел в детективную литературу и ряд других элементов, присущих логическим новеллам: «информация о преступлении, сообщаемая читателю; описание бесплодных усилий полиции; обращение к герою за помощью; «непостижимое» раскрытие тайны и, наконец, разъяснение, знакомящее читателя с ходом мысли героя, с подробностями и деталями индуктивно-дедуктивного процесса, ведущего к истине» [Ковалев, 1984: 208-210].

Отдельного рассмотрения заслуживает структура детектива, которую последователи также переняли у Э. По. Вслед за В.А. Кухаренко, под структурой произведения мы понимаем «сцепление определенным образом звеньев сюжета», которое определяет композицию произведения [Кухаренко, 1988: 70]. Жесткость строения детективного повествования, проявляющаяся в виде фиксированной последовательности эпизодов, отмечается многими исследователями (Анцыферова, 1994; Бавин, 1991; Жиркова, 2018; Кестхейи, 1989; Лотман, 1995; Норец, 2015; Марусенко, 2013; Скребцова, 2012, 2013; Sawelti, 1976; Todorov, 1977 и т.д.).

Одна из первых попыток описать структуру детективной новеллы (на примере творчества А. Конан Дойла) принадлежит В.Б. Шкловскому. По мнению ученого, схематичное представление новеллы выглядит следующим образом: «1) Ожидание, разговор о прежних делах, анализ; 2) Появление клиента. 3) Улики, приводимые в рассказе. Наиболее важны второстепенные данные, поставленные так, что читатель их не замечает. Тут же дается материал для ложной разгадки; 4) Ватсон дает уликам неверное толкование; 5) Выезд на место преступления, очень часто еще не совершённого, чем достигается действенность повествования и внедрение романа с преступниками в роман с сыщиком. Улики на месте; 6) Казенный сыщик дает ложную разгадку; если сыщика нет, то ложная разгадка дается газетой, потерпевшим или самим Шерлоком Холмсом; 7) Интервал заполняется размышлениями Ватсона, не понимающего в чем дело. Шерлок Холмс курит или занимается музыкой. Иногда соединяет он факты в группы, не давая окончательного вывода; 8) Развязка, по преимуществу, неожиданная. Для развязки используется очень часто совершаемое покушение на преступление; 9) Анализ фактов, делаемый Шерлоком Холмсом» [Шкловский, 1929: 141-142].

Р.О. Фримен описывает структуру детектива более схематично, сводя ее к четырем основным компонентам: «1) постановка проблемы; 2) появление данных, необходимых для её решения («улик»); 3) обнаружение истины, то есть

завершение расследования детективом; 4) обнародование своего вывода; объяснение, каким путём расследователь пришел к такому выводу, его логическое обоснование» [Фримен, 1990: 34]. В общих чертах определяет шаблон сюжетного построения детектива и А.А. Гозенпуд: завязкой является преступление (убийство), затем поиски преступника и финальное разоблачение убийцы. Сюжет сводится к поиску разгадки преступления (точка пересечения преступника и жертвы в прошлом), а его поэтапное развитие представляет собой своеобразную «игру» преступника и детектива, где первый ход всегда делает преступник [Гозенпуд, 1967: 88]. На основании отсутствия лишних сюжетных элементов в классическом детективном повествовании Л. Маркус постулирует, что структура такого детектива является «закрытой», поскольку каждый ее аспект ведет к единственной цели: обнаружению преступника и восстановлению порядка [Marcus, 2003: 248].

При анализе шпионских детективных романов о Джеймсе Бонде У. Эко также отмечает существование определенной повествовательной канвы, элементы которой инвариантны и присутствуют в каждом романе. По мнению ученого, структура романов И. Флеминга представляет собой «последовательность определенных ходов, выстроенную по строго рассчитанной схеме». Кроме того, данные романы строятся на основе нескольких постоянных бинарных оппозиций (дихотомий), которые допускают ограниченное число перестановок и сочетаний. «Данные дихотомии – основные персонажи и противопоставленные попарно ценности, по-разному персонифицируемые данными персонажами – являются структурными инвариантами, вокруг которых вращаются дихотомии менее важные, их частные варианты» [Эко, 2007: 241].

Часто исследователи детективного жанра отмечают «двухлинейный» характер его структуры, где «одну линию образует загадка и то, что с ней связано, другую – особые «внезагадочные» элементы сюжета» [Вольский, 2006: 15]. Отечественный литературовед Ю.К. Щеглов выделяет в структуре

детективного текста две тесно связанные новеллы – основную и внутреннюю. К первой относятся все сцены, где действуют главные герои или один из них. Вторая – это рассказ о преступлении, изложение происшествия. И несмотря на то, что главный герой не является прямым участником данной новеллы, а лишь выступает в роли слушателя, внутренняя новелла встроена в основную и нигде не прерывает ее. В свою очередь основная новелла состоит из двух частей: 1) детективная составляющая, обязывающая автора «строить сюжет по определенному канону»; 2) мир, окружающий главных героев, и их образ жизни, которые являются полностью авторской идеей и могут варьироваться от произведения к произведению [Щеглов, 1996: 96-97].

Обращаясь к этой особенности детективного жанра, Я.К. Маркулан использует особый термин – двухфабульность, что характеризуется наличием двух фабульных историй – преступления и расследования. «Каждая история имеет свою композицию и свое содержание, и свой комплект героев (исключение составляет преступник, присутствующий в обеих историях)» [Маркулан, 1975: 31]. Развитие линии расследования происходит на протяжении всего произведения путем анализа известных сыщику обстоятельств произошедшего, опроса свидетелей, обнаружения улик. В заключении произведения происходит обнародование разгадки, тем самым завершая линию расследования, и на первый план выходит реконструкция линии преступления.

Наличие установленной схемы строения позволяет определять детективную литературу как «формульную». Дж. Кавелти, предложивший данный термин, называет литературную формулу «структурой повествовательных или драматургических конвенций, использованных в очень большом числе произведений», а формульные повествования – «индивидуальные версии общей модели, ограниченной набором правил». Значение формул специфично для каждой культуры на разных этапах ее развития. Формула классического детектива включает в себя преступление, его дальнейшее расследование при помощи набора определенных действий, а также

традиционную систему персонажей и декораций [Cawelti, 1976, эл. источник: <https://www.perlego.com/book/1853036/> (Дата обращения: 25.09.2021)].

Соответственно, наряду с наличием определенных правил для структурного построения, устойчивая линейка действующих лиц также является важнейшей характеристикой детективного жанра. По мнению В.Е. Хализева, существует два подхода к описанию литературного персонажа: по принципу, предложенному В.Я. Проппом, т.е. как носителя определенной функции, «круга действий», который влияет на ход развития произведения, и как носителя стабильных свойств, черт и качеств [Хализев, 2002: 197].

Дж. Кавелти перечисляет четыре категории персонажей, которые выделял Э. По: «жертва, преступник, сыщик (детектив) и те люди, которые напуганы преступлением, но раскрыть его не могут» [Cawelti, 1976, эл. источник: <https://www.perlego.com/book/1853036/> (Дата обращения: 25.09.2021)]. И, если основное «трио» – жертва, преступник и сыщик – является инвариантным для детективных произведений, то набор второстепенных персонажей может меняться и обновляться, что никак не влияет на общий замысел и композицию детектива [Вулис, 1984: 156]. Так, у Н.Г. Ватолиной отмечены пять абстрагированных персонажей детективного дискурса: детектив, убийца, помощник, свидетель, жертва [Ватолина, 2011: 11]. Н.Ю. Филистова выделяет семь категорий действующих лиц в своем диссертационном исследовании: детектив, жертва, полицейский, помощник, свидетели, подозреваемые, преступник [Филистова, 2007].

Стоит отметить, что важность фигуры сыщика обуславливается не только его заглавной ролью в композиции, но и является основным критерием при определении типа детективного произведения: сыщик-агент в шпионском детективе [Варлакова, 2012], профессиональный юрист в детективе юридической процедуры [Агеева, 2014], сыщик-человековед в психологическом детективе [Лесков, 2005] и т.д. Нельзя не согласиться с утверждением

Н.Н. Кириленко, что «в криминальной литературе расследования выбор сыщика – это выбор жанра» [Кириленко, 2016: 36].

Что касается «декораций», на фоне которых разворачивается действие классического детектива, то, согласно Кавелти, характерным является ограниченное, «замкнутое», пространство. В новеллах Э. По таким пространством, обособленным от многолюдного Парижа, служат квартира сыщика Дюпена и комната, в которой было совершено преступление [Cawelti, 1976, эл. источник: <https://www.perlego.com/book/1853036/> (Дата обращения: 30.09.2021)]. Кроме того, предполагается, что пространство в детективе может быть условно поделено на «свое» – безопасный и привычный мир сыщика, и «чужое» – криминальный мир преступника [Варлакова, 2012].

Таким образом, опираясь на теоретические исследования классического детектива, можно выделить инвариантную для данного жанра стратегию построения сюжетной линии, правила которой распространяются и на другие модификации детективной литературы. В основе структурной модели любого детектива находится три основных элемента со строгой очередностью их представления в произведении: *преступление – расследование – разоблачение преступника*. Также детектив характеризуется устойчивой системой главных персонажей – жертва, преступник и сыщик, где выбор последнего определяет жанровую принадлежность произведения, и ограниченностью пространства, где разворачиваются события.

1.2. Основные подходы к исследованию детективного текста в лингвистике

Помимо принятого в филологии термина «жанр», который классифицирует и характеризует художественные произведения, исследователи также используют понятие «тип текста», под которым понимается «культурно-исторически сложившаяся продуктивная модель, образец текстового

построения, определяющий функциональные и структурные особенности конкретных текстов с различным тематическим содержанием» [Чернявская, 2009: 61-62]. При этом каждое текстовое произведение репрезентует конкретный тип текста, что и является ключевым при определении подхода к его рассмотрению.

На настоящем этапе развития лингвистики не существует общепризнанной дефиниции понятия «текст». Объяснение данного факта кроется в том, что текст представляет собой сложное и многостороннее образование, и только многоаспектное изучение множества всех текстов позволит получить полное представление об их специфике и обязательных чертах, достаточных для выработки единой терминосистемы. Так, М. А. К. Халлидей говорит, что в широком смысле текстом является «какой-либо пример языковой деятельности в любой ее форме – устной или письменной, который имеет смысл для того, кто владеет этим языком» [Halliday, 2013, эл. источник: <https://www.perlego.com/book/1323894/> (Дата обращения: 10.02.2022)].

В рамках данной работы мы примем определение для текста в его письменной форме воспроизведения, предложенное И.Р. Гальпериным: «Текст – это произведение речетворческого процесса, обладающее завершенностью, объективированное в виде письменного документа, литературно обработанное в соответствии с типом этого документа, произведение, состоящее из названия (заголовка) и ряда особых единиц (сверхфразовых единств), объединенных разными типами лексической, грамматической, логической, стилистической связи, имеющее определенную целенаправленность и прагматическую установку» [Гальперин, 1981: 18].

В то же время, вслед за Е.А. Гончаровой и И.П. Шишкиной, дополним, что завершенность текста с точки зрения автора не накладывает ограничения для других возможных в дальнейшем трактовок: в смысловом и интенциональном плане текст остается открытым для множественных интерпретаций. Автор и читатель вносят в создаваемые ими системы текстовых смыслов зависимость от

своей текущей среды (исторической эпохи, социальных условий, психологического состояния и др.) [Гончарова, Шишкина, 2005: 8-10].

Каждый текст обладает рядом особых параметров, которые в отечественной лингвистике получили название текстовых категорий, а за рубежом данное понятие именуется текстуальностью. Категории текста, задающие важнейшие характеристики его структурно-смысловой и прагматической организации, находятся в отношении тесного взаимодействия и взаимообусловленности [Гальперин, 1981: 7]. Номенклатура текстовых категорий до сих пор дополняется, однако к универсальным относят семь основных свойств текста, выделенных В. Дресслером и Р.-А. де Бограндом в 1981 году. К ним относятся: когезия (лексико-грамматическая связность компонентов текста), когерентность (смысловая связность), интенциональность (коммуникативная цель текста), адресованность (коммуникативно-прагматическая направленность на адресата с учетом его личностных параметров), информативность (содержательная сторона «предъявляемых адресату смысловых образований»), ситуативность (соотнесенность текста с ведущими факторами коммуникативной ситуации) и интертекстуальность (воспроизводимость в конкретном тексте соответствующих его типу инвариантных признаков) [Чернявская, 2009: 20-21].

Переход к антропоцентрической парадигме в лингвистике привел к смене ориентации лингвистических исследований с изучения объекта на субъект познания, т.е. в центре становится проблема влияния текстов различных речевых жанров на человека. Так, Е.А. Гончарова и И.П. Шишкина определяют антропоцентричность художественного текста как абсолютную, поскольку «познание и эстетическое отражение мира, совершаемые в акте художественной коммуникации с помощью поэтического текста, направлены в первую очередь на познание человека, а все изображаемые художественные события и образы являются средством его всестороннего показа» [Гончарова, Шишкина, 2005: 56].

Всякий текст является срединным звеном в коммуникативной модели адресант – текст – адресат, и, соответственно, важность фактора адресата при многоплановом изучении текста не вызывает сомнений [Арнольд, 1974, 2010; Арутюнова, 1981; Бахтин, 1979, 1986; Гальперин, 1981; Гончарова 1989, 1997, 2005; Кухаренко, 1988; Лотман, 1977; Пищальникова, 1999; Щирова 1996, 2005, 2007; Iser 1974 и др.].

Одной из программных статей, посвященных проблеме адресата, стала работа Н.Д. Арутюновой «Фактор адресата», изданная в 1981 году. Под термином «адресат» в статье понимается конкретный или не конкретный реципиент сознательного речевого высказывания. Данный получатель сообщения обладает определенными характеристиками, которые должны быть учтены автором высказывания для создания эффективного общения [Арутюнова, 1981: 358].

Однако впервые мысль о том, что «произведение, как и реплика диалога, установлено на активное понимание других» была высказана М.М. Бахтиным [Бахтин, 1986: 445]. Далее, говоря уже про отличительные особенности различных жанров, ученый называет наличие «типической концепции адресата» важнейшей жанрообразующей характеристикой. М.М. Бахтин утверждал, что «для каждого литературного жанра в пределах эпохи и направления характерны свои особые концепции адресата литературного произведения, особое ощущение и понимание своего читателя» [Там же: 470]. Схожую идею можно обнаружить и в работе В. Шкловского, который определял жанр как «конвенцию, которая должна быть ясна и автору, и читателю» [Шкловский, 1970: 344]. Подтверждает это и Н.А. Николина, отмечая неотъемлемую адресованность любого художественного текста и его свойство, как репрезентанта конкретного жанра, вызывать у читателя определенные ожидания относительно его проблематики, композиции и типовых характеристик текста [Николина, 2003: 13].

Однако категория адресата является крайне сложной для исследования по причине невозможности четкого структурирования параметров образа читателя.

Трудность при формировании объективного коммуникативного портрета потенциального реципиента отмечает О.Л. Каменская. Своеобразным решением данной проблемы, по мнению автора, выступает создание квази-портрета. Квази-портрет есть субъективное представление автора текста о личности адресата, формируемое на основе всей имеющейся информации у первого участника коммуникативного акта о втором. Сведения о реципиенте могут быть более содержательными, если в прошлом автор имел с ним длительные и разносторонние контакты, или же априорными – обобщенные данные об адресате, исходя из его рода деятельности, принадлежности к той или иной социальной группе и т.д. [Каменская, 1990: 122].

Вопрос о многозначности фигуры адресата художественного текста поднимался также и в работах Ю.М. Лотмана, где автор отмечал принципиальные различия между текстами, обращенными к любому адресату и конкретному собеседнику. Ученый также вводит понятие *общей памяти*, наличие которой необходимо для адресанта и адресата. В противном случае адресат не сможет расшифровать «код» текста. Необходимость обнародования общей памяти адресанта и абстрактного адресата, по словам Лотмана, важна для описания образа аудитории, скрытого в тексте [Лотман, 2002: 169-171].

Таким образом, автор создает некий конструкт предполагаемого адресата и, с опорой на данную гипотетическую модель, в процессе текстопорождения выбирает адекватные способы воздействия на читателя и устанавливает механизмы регулирования восприятия текста в процессе чтения, т.е. программу интерпретации [Щирова, Тураева, 2005: 50-51].

Программа интерпретации всегда направлена на предполагаемого, а не на реального читателя, «...ход, характер и глубина интерпретативной деятельности которого соотносимы с набором условий успешной коммуникации, задаваемых каждым конкретным художественным текстом». Адресованность выражается посредством совокупности лингвистических способов и средств, и может быть реконструирована на их основе. Иными словами, ориентируясь на

потенциальную категорию читателей, автор включает в текст набор элементов, которые «приводят в действие» программу интерпретации. Данные элементы – сигналы адресованности – нацелены на активирование интеллектуальных и эмоциональных реакций читателя с целью обеспечения адекватного понимания текста и авторских интенций. [Воробьева, 1993: 2, 16].

Детективные произведения нередко используются в качестве материала для изучения текстуральности в массовой литературе. Так, В.А. Байко исследует способы реализации категории интертекстуальности в пейзажных описаниях полицейского детектива британских и американских авторов: определяет функции выделенных интертекстов и наиболее распространенные типы прецедентных текстов в качестве их источников [Байко, 2019: 6-7]. Об использовании определенных видов претекстов в своей диссертации также говорит и Г.А. Завьялова, обозначая основные типы прецедентных феноменов в детективах. Автор подвергает анализу функционирование таких феноменов «в персонажном и сценарном когнитивных контурах детективного дискурса», а также определяет их национально-культурную обусловленность [Завьялова, 2014: 11]. В работе Е.А. Варлаковой приводятся текстотипологические характеристики трех видов детектива: классического (аналитического), жесткого и шпионского. В качестве дифференцирующего элемента типа текста здесь выступает художественная деталь, репрезентирующая универсальные категории «человек», «пространство» и «время», где последние две представляют текстовую категорию хронотопа [Варлакова, 2012: 6]. З.М. Чемодурова рассматривает особенности реализации категории игровой модальности в постмодернистском детективном жанре. Автор отмечает, что, в отличие от классического детектива, где наличие разгадки в конце повествования является обязательным условием, за счет игрового преобразования писатели-постмодернисты смогли «убедительно продемонстрировать хаотичность, противоречивость и непредсказуемость моделируемых ими фикциональных

миров, основной презумпцией которых является невозможность выявления окончательной истины» [Чемодурова, 2017: 33].

Рецептивный аспект адресатной ориентации детективного текста редко становится основным объектом исследовательской деятельности и отмечается чаще всего в общих чертах. Так, Дж. Скэггз отрицает роль читателя детектива как сотворца произведения, говоря, что он, скорее, «просто подтверждает» решение, предложенное автором [Scaggs, 2005: 38]. У. Эко определяет адресата детективов как «открытого», т.е. любого, читателя «для закрытых текстов», к которым автор относит тексты с фиксированной программой интерпретации, нацеленные на определенные реакции в определенные моменты [Эко, 2007: 19]. Схожее мнение высказывает И.А. Дудина, называя предполагаемую интерпретацию детективного текста «достаточно жестко задаваемой» и требующей «сочетания вчувствования и аналитического наблюдения». Такая программа, как считает автор, действует по принципу лабиринта и осуществляется через организованные определенным образом последовательности тактических шагов, действующих в рамках одной стратегической плоскости повествования (описание преступления – процесс раскрытия тайны преступления – выяснение личности преступника). При этом образ идеального читателя воплощает интерпретативную позицию как национального (судя по насыщенности детективных текстов реалиями), так и общечеловеческого читателя (принимая во внимание значимость обсуждаемых проблем), как профессионала (отмечая значительное наличие профессиональной лексики), так и обывателя, как интуитивного аналитика, так и рационального [Дудина, 2008: 211-214]. Говоря непосредственно об адресованности детского детектива, рассчитанного на дошкольников и младший школьный возраст, Т. А. Гридина постулирует, что, как и всякий детский игровой текст – это «текст двойной адресации, интересный не только для детей, но и для взрослых, что предполагает разную глубину его дешифровки непосредственным и потенциальным адресатом» [Гридина, 2020: 72].

Обзор лингвистических исследований детективного жанра обнаруживает существующий дисбаланс между количеством научных работ о детективе для взрослого читателя и детективе, ориентированном на детскую аудиторию. Детский детектив практически не выступает в качестве эмпирического материала для такого вида работ и, тем самым, остается малоизученным жанром криминальной литературы с позиций лингвистики.

1.3. Детский детектив: история возникновения и определение жанровой специфики

1.3.1. Детская литература и ее конститутивные признаки

Неоспорим тот факт, что литература для детей обладает характерными чертами и особой поэтикой в связи с возрастной спецификой ее читателя – ребенка. Однако само понятие *детская литература* до сих пор имеет разные определения и является предметом дискуссий исследователей. Ученые расходятся во мнениях по ряду вопросов: какие произведения относить к детской литературе? Как их дифференцировать по возрастному признаку – какие книги подойдут ребенку младшего школьного возраста, а какие – предназначены для читателя-подростка? Стоит ли выделять произведения для детей в отдельный тип литературы, если сама по себе детская литература есть «мир, в который первым приходит взрослый в качестве создателя, издателя и дарителя книги»? [Rose, 1993, URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-17385-3_1 (Дата обращения: 21.02.2021)].

В качестве аргументов, поддерживающих противоречивость самого факта существования детской литературы, некоторые отечественные литературоведы приводили примеры тех классических произведений, которые изначально создавались с ориентацией на взрослого читателя, но с течением времени стали относиться к литературе для детей. Соответственно, наиболее естественным им

виделся процесс наполнения детской литературы путем «отбора подходящего из общелитературного процесса» [Мещерякова, 1997: 6]. Среди зарубежных критиков, разделяющих такую точку зрения, стоит выделить Ж. Роуз и ее книгу о невозможности детской художественной литературы. На примере повестей о Питере Пене, Роуз постулирует, что образ ребенка в детских книгах конструируется искусственно, т.к. «авторы не обладают детским восприятием действительности». И, в связи с тем, что «образ ребенка не сопрягается с истинной природой детства», описание чувств, мыслей и поступков детей не может быть правдивым. Существующий в детской художественной литературе образ ребенка создан для того, «чтобы обезопасить детей, которые находятся вне книг. Иными словами, книги для детей – это морализирующий монолог взрослого автора, обращенный к детям» [приводится по Е.В. Гетманской, 2019: 29-30].

Такой взгляд на произведения для детей не является общепринятым среди исследователей. Большинство ученых признают право детей на наличие собственной художественной литературы [Белинский, 1840; Сетин, 2021; Черняк, 2014, 2020; Coats, 2017; Rudd, 2000, 2014, Shavit, 1986 etc.], где авторы обращаются «к детскому мироощущению и мировоззрению, способу чувствования и типу мышления как специфическому и самостоятельному и самоценному», а также в обязательном порядке затрагиваются темы познания самого себя и окружающего мира, взаимоотношений со взрослыми и сверстниками [Тихонова, 2014: 254-255].

Говоря о непосредственном содержании рассматриваемого понятия, по мнению И.Н. Арзамасцевой, стоит разграничивать обиходно-бытовую трактовку, когда под детской литературой понимают «все произведения, которые читают дети» и научный подход, варьирующийся – от более узкого к более широкому – в зависимости от целей исследования. Так, к детской литературе могут быть отнесены произведения:

- 1) прямо адресованные детям;

- 2) изначально адресованные взрослым, но перешедшие в детское чтение;
- 3) созданные детьми, т.е. детское творчество [Арзамасцева, 2012: 23].

Помимо такой классификации, опирающейся на исходную адресацию литературы, произведения для детей дифференцируют по принципу их соответствию определенным периодам развития ребенка. Таким образом, выделяют произведения, рассчитанные для дошкольного, младшего школьного возраста, а также подростковую и юношескую литературу. Согласно М.И. Мещеряковой, первые две категории и будут считаться *детской* или *собственно детской литературой*. Ее адресат – дошкольники от 3 до 7 лет и ученики младших классов в возрасте 7-11 лет. В понятие *подростковая литература* входят произведения, предназначенные для читателей 12-15 лет. Границы *юношеской литературы* ориентированы на читателей от 15 до 18 лет [Мещерякова, 1997: 15]. Данное возрастное ранжирование юных читателей коррелирует с подходом психологов к распределению детей по возрастным группам согласно их психофизическому развитию. Единственное отличие заключается в небольшом смещении подросткового периода на более ранний возраст: психологи определяют его начало с 11 лет [Психология человека..., 2015: 325].

До определенного момента возрастная классификация литературы не была массовым явлением и представляла важность только для определенного круга людей, принимающих непосредственное участие в создании книжной продукции. Однако в 2010 году был принят федеральный закон, устанавливающий возрастной ценз на каждое художественное произведение. Согласно федеральному закону №436 «О защите детей от информации, причиняющей вред их здоровью и развитию», любая книга должна иметь маркировку о возрасте предполагаемого читателя. На законодательном уровне закреплено пять категорий (0+, 6+, 12+, 16+, 18+) информационной продукции, которые классифицируются по тематическим, жанровым и информационно-содержательным характеристикам, а также по возрастным особенностям

восприятия этих свойств среди детей. Исследуемые нами детские детективы – как русскоязычные, так и существующие в РФ переводы англоязычных произведений – имеют маркировку от «0+» до «16+», поэтому мы ограничимся разъяснением указанных категорий:

– «0+»: возможно изображение физического или психологического воздействия на человека, с обязательным условием торжества добра над злом и осуждения какого-либо насилия;

– «6+»: допускается описание кратковременных заболеваний человека, а также изображение несчастного случая, аварии, смерти. Также разрешены эпизодические изображения антиобщественных действий при условии, что не обосновывается и не оправдывается их допустимость и выражается отрицательное отношение к их совершению.

– «12+»: помимо уже обозначенных условий для категории «6+», здесь также разрешены не побуждающие к действию изображения или описания потребления табакосодержащей и алкогольной продукции, участия в азартных играх, занятий бродяжничеством или попрошайничеством.

– «16+»: в дополнение к вышеописанному в литературе для данной категории разрешены сцены, изображающие жесткость, без детального описания процесса и с обязательным условием отрицательного и осуждающего отношения к этому. Кроме того, разрешена информация о наркотических или психотропных средствах, но с описанием опасных последствий их потребления. Допускается использование отдельных бранных слов, не относящихся к нецензурной брани.

Общим требованием для всех категорий является ненатуралистичность и кратковременность описания сцен, которые могут стать причиной страха, ужаса или паники у детей. Полный запрет накладывается на изображение эротических и сексуальных сцен, а также употребление наркотических средств и использование нецензурной лексики [эл. источник: www.consultant.ru/document/cons_doc_LAW_108808/ Дата обращения: 28.01.2021].

Понятия *подростковая* и *юношеская литература* коррелирует с общепринятым на Западе понятием *young adult*. Термин *young adult* закрепился в литературоведении после выхода в США книги С.Э. Хинтон «The Outsiders» («Изгой»), описывающей непростой период жизни американского тинейджера и созданный именно для подростковой аудитории читателей. И, начиная с середины XX века, данный термин используется для определения художественной литературы различных жанров, предназначенной для подростков 12-18 лет. Основной дифференциальный признак литературы такого типа, отличающей ее от детской литературы, по мнению Дж. Каплана, является меньшая предсказуемость и большая сложность сюжетов [Kaplan, 2005, эл. источник:

https://www.researchgate.net/publication/237782565_Young_Adult_Literature_in_the_21st_Century_Moving_Beyond_Traditional_Constraints_and_Conventions (Дата обращения: 15.02.2021)]. В своей статье Р. Макгиллис приводит набор определенных клише, характерных для *young adult* литературы: подросток в роли главного героя, справедливое решение какой-либо проблемы, акцент произведения смещен со взрослых персонажей на детей, молодежный сленг и наличие традиционной для подростка обстановки. [McGillis, 1996, эл. источник: <https://archive.org/details/nimblereaderlite0000mcgi/page/n6/mode/1up> (Дата обращения: 15.02.2021)].

Обобщая вышеизложенные подходы к определению понятия детской литературы, очевидно, что в качестве основного критерия дифференциации произведений для детей становится соответствие содержания таких произведений с возрастом предполагаемого читателя. Данное положение опирается, прежде всего, на психологические особенности восприятия детьми литературных смыслов, транслируемых в детской литературе.

1.3.2. Детектив в литературе для детей

Среди детской читательской аудитории наблюдается значительное расхождение по возрастному параметру, но при этом весь корпус произведений, относящийся к жанру детективной литературы для детей, принято называть *детский детектив* (далее – ДД). В этой связи нам видится значимым дифференцировать детективы, относящиеся к *собственно детской* литературе, и детские детективы, рассчитанные на читателя-подростка. В произведениях, которые создаются для детей от 3 до 10 лет, авторы обращаются к традиционным приемам, используемых в литературе для данной возрастной категории. Для дошкольников детективный жанр может быть представлен в книжках-картинках, либо в виде коротких рассказов с большим количеством иллюстраций, где могут быть изображены различные ключи и подсказки. В ДД для младшего возраста также широко представлен антропоморфизм [Шульц, 2018; Cummins, 2019; Nixon, 1977; Routledge, 2001 и др.]. В качестве главных и второстепенных персонажей здесь часто выступают животные, которые наделены человеческими качествами и способностями. Выбор животных на роль героев произведения обуславливает возможность использования черт объективной реальности и фикциональных миров. Стоит отметить, что преступления в детективных историях для детей часто не являются преступлениями в их общепринятом понимании: сыщики расследуют мелкие кражи и другие незначительные происшествия (к примеру, похищение конфет в произведении К. Матюшкиной и К. Оковитой «Быы смешно!»).

Настоящее исследование посвящено подростковому варианту детских детективов, которые адресованы читателю в возрасте 11-17 лет, и где в качестве сыщика, расследующего преступление, выступает ребенок-подросток или группа детей школьного возраста, не обладающих сверхъестественными или фантастическими способностями. Последнее примечание является значимым для уточнения исследовательского фокуса ввиду наличия в современной

литературе произведений, где в качестве сыщиков выступают юные волшебники (например, популярные романы о Гарри Поттере, которые включают в себя элементы детектива). Что касается выделенного нами возрастного промежутка, то его нижняя граница (11 лет) обусловлена существующими междисциплинарными подходами к определению подросткового возраста, в то время как верхняя граница (17 лет) была нами установлена согласно возрастной маркировке, которая определяет возможность использования различного рода информации в литературе для детей. Схожее наше мнение о возрасте читателя подросткового ДД обозначено в работах Дж. Никсон (1977), Э. Бёски (2010) и Х. Ворсингтон (2011). По мнению Дж. Никсон, сюжет таких детективов может увлечь и взрослого читателя, однако, изначально они создаются для подростков от 12 до 16 лет [Nixon, 1977: 94]. Во флагманских произведениях жанра авторы и издатели в качестве юного сыщика изображали молодых людей 16-18 лет (к примеру, ранние истории о братьях Харди и Нэнси Дрю). Но подразумевалось, пишет Э. Бёски, что целевая аудитория таких произведений младше героев на 2 года [Woesky, 2010: 188]. Позднее, читатель ДД становился моложе, и по этой причине были представлены новые герои. Так, возраст детективов из «Знаменитой пятерки» от 10 до 12 лет, и они представляют интерес для аудитории того же возраста [Worthington, 2011, эл. источник: www.perlego.com/book/2997506/ (Дата обращения: 20.01.2022)]. Однако мы понимаем определенную условность данных параметров и допускаем, что возраст читателя может варьироваться как в меньшую, так и в большую сторону. В связи с этим, обозначив параметры предмета исследования, и во избежание терминологической неясности, в нашей работе мы продолжим придерживаться общепринятого названия данной категории литературы, т.е. *детский детектив*.

История ДД насчитывает уже более 100 лет, но до сих пор литературоведы, изучающие жанр, отмечают недостаточную разработанность теоретических аспектов его поэтики. Тот факт, что ДД долгое время оставался на периферии внимания ученых и критиков, может быть объяснен скептическим отношением

к нему со стороны взрослых, равно как и к классическому детективу, которому также потребовалось долгое время, чтобы быть признанным в качестве «важной и жизнеспособной формой искусства» [Чандлер, 1990: 165]. По признанию ряда исследователей, ДД поначалу считался литературой низкого уровня, которая транслирует «брутальность и бездуховность» [Костюхина, 2007, эл. источник: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200700611> (дата обращения: 19.01.2022)], «культивирует безрассудное поведение» [Maslinskaya, 2020: 25], чтиво «свидетельствующее о повсеместном снижении уровня общей культуры» [Панова, Тюменцева, 2013: 34-35], и даже назывался опасным для детей ввиду демонстрации асоциальных действий [Coats, 2001: 185]. В свое время британская писательница Э. Блайтон столкнулась с широким спектром обвинений. Поначалу автора укоряли за языковую и стилистическую примитивность ее произведений, а затем, когда сменился вектор социальной проблематики, за присутствие в них расистских и гендерных стереотипов [Rudd, 2000, эл. источник: <https://archive.org/details/enidblytonmyster0000davi/mode/2up> (Дата обращения: 22.01.2022)]. Однако, уничижительное отношение к ДД со стороны взрослых оказалось прямо пропорционально его популярности среди юного читателя: произведения жанра были и остаются широко востребованы аудиторией (см. сравнительный анализ читательских предпочтений подростков 13-15 лет в статье Н.М. Свириной, 2017).

В отличие от детектива для взрослого читателя с его конкретной датой возникновения, ДД не имеет определенного мнения среди ученых, что считать моментом его появления. Так, Л. Эндрю считает, что истоки жанра ДД кроются в истории «The boy detective or the crimes of London» («Мальчик-детектив или преступления Лондона»), которая печаталась в еженедельных дешевых журналах в 1865-1866 годах в Великобритании. Главный герой – четырнадцатилетний мальчик Эрнест Кин питает страсть к раскрытию преступлений и действует как самостоятельно, так и вместе с полицией [Andrew, 2014: 36].

Однако К. Раутледж и Т. Бун определяют точкой отчета ДД конец 19 века – «на шаг позади детективов для взрослой аудитории» [Routledge, 2010: 323]. Первыми произведениями, которые могут быть отнесены к детективам для детей, вышеупомянутые исследователи считают повесть М. Твена «Том Сойер – детектив» (1896), а также методические указания для мальчиков и девочек, которые состояли в движении скаутов (1908 и 1920 годы издания соответственно), где приводились четкие инструкции на случай обнаружения трупа: собрать улики, составить детальное описание покойника и места его нахождения и т.д. Стоит отметить, что изначально работа М. Твена была адресована взрослому читателю, поскольку в то время не существовало детективной литературы для детей, и сама идея такого произведения казалась нелепой. Введение мальчика на роль главного сыщика было продиктовано желанием писателя поиронизировать над высокой популярностью детективного жанра, где такие великие сыщики как Шерлок Холмс или Огюст Дюпен изображались абсолютно непогрешимыми [Routledge, 2010: 323-324].

Активное развитие детективного жанра в детской литературе началось с 20-х годов прошлого века, когда американское издательство «Синдикат Стрэтмейера» выпустило первые книги из серий о братьях Харди (Coats, 2001; Mason, 1995; Nash, 2010; Routledge, 2010; Rudd, 2001 etc.). Молодые сыщики полностью соответствовали канонам детективного жанра, проявляя себя как умные и бесстрашные профессионалы при расследовании преступлений, которые завершались раскрытием тайны, оправданием невиновных и наказанием преступников. Высокая популярность детективных историй среди читателей убедила Эдварда Стрэтмейера в правильности выбора жанра, и в 1930-м году им была издана первая книга о приключениях Нэнси Дрю. Девушка-детектив была исключительным персонажем, так как, помимо традиционного для той эпохи представления о женственности, обладала физической выносливостью, была практичной и находчивой [Routledge, 2010: 328].

В Великобритании жанр ДД неразрывно связан с именем уже упомянутой Энид Блайтон, из-под пера которой вышло пять серий о юных сыщиках: Famous Five («Великолепная пятерка»), Five Find-Outers («Пять тайноискателей»), Barney Mysteries («Тайны Барни»), Secret Seven («Секретная семерка») и Adventure series («Приключенческая серия»). Первый детектив о приключениях Знаменитой пятерки был издан в 1942 году. Согласно Д. Радду, профессору Болтонского университета и автору ряда работ о творчестве Э. Блайтон, изначально писательница планировала создание лишь шести произведений. Однако, учитывая интерес читательской аудитории к данной серии, Блайтон приняла решение продолжать и, таким образом, выпустила 21 произведение из цикла о «Знаменитой пятерке» [Rudd, 2000, эл. источник: <https://archive.org/details/enidblytonmyster0000davi/mode/2up> (Дата обращения: 22.01.2022)]. Общая же библиография детективов для детей Э. Блайтон насчитывает более 60 книг.

Что касается советской детской литературы, то здесь жанр детектива появился в 50-х годах XX века. В это время начала наблюдаться тенденция к созданию динамичных и развлекательных произведений для детей. Данный факт послужил причиной того, что многие отечественные авторы (А. Рыбаков, Е. Велтистов, Ю. Коваль и др.) стали вводить в сюжеты своих произведений детективную линию. Как отмечает О.Н. Челюканова, за счет такого художественного синтеза усиливалась драматическая составляющая и психологическая убедительность повествования, а жанровая основа детектива, в свою очередь, обогащалась элементами научной фантастики, литературной сказки и приключенческой литературы [Челюканова, 2016: 75].

Пик развития детской детективной литературы в России пришелся на 90-е годы. Однако, в отличие от ранее созданных произведений, повести о современных школьниках-детективах стали более напряженными, имели закрученный сюжет с погонями, перестрелками, похищениями, но остались в рамках дозволенного детской литературой. Появились детективные серии таких

отечественных авторов как Екатерина Вильмонт («Даша и Ко», «Сыскное бюро Квартет», «Гошка, Никита и Ко»), Наталья Кузнецова («Ромка и Лешка»), Евгений Некрасов («Суперсыщик по прозвищу Блин», «Муха – внучка резидента»), Антон Иванов и Анна Устинова («Компания с Большой Спасской», «Тайное братство Кленового листа», «Команда отчаянных»), Валерий Роньшин («Приключения Эммы Мухиной», «Приключения Григория Молодцова») и др. Произведения из этих серий, а также переводы работ Э. Блайтон, К. Кин, Ф.У. Диксона и др., вошли в проекты различных издательств и были объединены под общими названиями «Детский детектив», «Совершенно секретно», «Черный котенок», «Детектив для подростков». По сей день продолжается издание новых и переиздание ранее опубликованных произведений многих из обозначенных выше серий ДД.

Причину столь долгой «жизни» литературных героев, в частности Нэнси Дрю, критик Карен Коатс объясняет тем, что она являет собой «прототип рационального индивидуума» и успешно противостоит невзгодам времени, в котором живет, а мир, существующий в произведениях о девушке-детективе, остается вполне предсказуемым, несмотря на все поступки людей. И потому читатель возвращается к Нэнси Дрю, «так как знает, что ожидать» [Coats, 2001: 185].

Такая определенность связана с тем, что ДД, как и детектив для взрослого читателя, относится к «формульной» литературе, одним из основных свойств которой является эскапизм [Cawelti, 1976, эл. источник: www.perlego.com/book/1853036/ (Дата обращения: 26.01.2022)]. Способность детектива, по меткому замечанию Х.Л. Борхеса, «сохранять порядок во время беспорядка» [Борхес, 1990: 272], объясняет связь определенного этапа в истории той или иной страны и расцвета там ДД. Так, в США произведения о Нэнси Дрю и братьях Харди появились во время Великой депрессии, «Великолепная пятерка» и «Пять тайноискателей» – в разгар Второй мировой войны, а в России ДД стал массово издаваться в постперестроечный период. При чтении

произведений данного жанра, ребенок восполнял недостающие ему в реальной жизни чувства стабильности и безопасности, забывая при этом о проблемах современности. По мнению исследователей, ДД представляет «полную картину настоящего мира, защищая читателя и предлагая ему мир без проблем» [Thacker, Webb, 2002: 109].

Говоря о другой характеристике детективной литературы для детей как формульной литературы, а именно о наличии шаблонной схемы повествования, литературовед К. Биллман утверждает, что такие произведения «редко представляют собой классический, четко структурированный детектив в стиле А. Кристи». Вместо этого, здесь допускается «более свободное использование устоявшихся для данного жанра канонов» [Billman, 1984: 31].

Несмотря на это, исследователи подтверждают конвенциональность ДД, систематизируя наличие обязательных и опциональных компонентов для произведений данного жанра (Billman, 1984; Cullingford, 2000; Mason, 1995; Nixon, 1977; Rehak, 2006). В своей работе по теории детектива в детской литературе Дж. Никсон предлагает ряд вопросов-установок, ответы на которые представляют собой набор основных композиционных элементов и приемов в ДД:

1) Является ли главная загадка произведения достоверной и будет ли она интересна читателю-подростку?

2) Содержит ли загадка некоторую долю опасности?

3) Сможет ли главный герой справиться в одиночку или ему потребуется помощь друзей или взрослых?

4) Будет ли в произведении один преступник или несколько? Нужен ли персонаж, который мешает главному герою вести расследование?

5) Имеет ли главный герой проблему личного свойства (к примеру, отсутствие друзей, плохая успеваемость в школе, конфликт с кем-либо и т.п.), которая, как и разгадка тайны, должна разрешиться к концу произведения, и которая близка читателю-подростку?

6) Существуют ли на пути к разгадке препятствия, которые главный герой должен постоянно преодолевать?

7) Достаточно ли в произведении количество противостояний между главным героем и преступником/другими персонажами?

8) Достаточно ли в произведении количество действий/физической активности и разговоров/обсуждений?

9) Достаточный ли уровень напряжения?

10) Существуют ли в произведении другие, менее значительные, загадки, которые создают таинственную или пугающую атмосферу?

11) Существуют ли дополнительные сюжетные линии, способствующие раскрытию черт характера главного героя?

12) Достаточно ли количество улик и ложных следов, которые усиливают напряженность линии расследования и ведут к разгадке?

13) Является ли развязка/раскрытие преступления наиболее яркой и динамичной частью произведения? [Nixon, 1977: 33-35].

В свою очередь, К. Коатс, на примере повестей о Нэнси Дрю, предлагает наиболее распространенный вариант структуры ДД: 1) Нэнси знакомится с человеком, который пострадал от действий преступников. Как правило, речь идет о преступлении против собственности; 2) Девушка соглашается помочь и приступает к расследованию; 3) Преступники угрожают Нэнси или похищают ее; 4) Нэнси удается освободиться и убежать; 5) Преступники пойманы; 6) Жертва получает обратно свое имущество; 7) Нэнси хвалят за проделанную работу [Coats, 2001: 184]. Также частым случаем для историй о расследованиях Нэнси Дрю считается «благоприятное стечение обстоятельств, которое помогает раскрыть преступление» [Billman, 1984: 32].

Что касается финальной части ДД, то здесь, по мнению Веры Н. Вэльдхьюзен, раскрытие преступления обязательное условие ввиду «фактически навязанной необходимости существования счастливого конца в детской литературе» [Veldhuizen, 2023: 166]. По мнению автора, такой акцент на

благополучном завершении можно рассматривать как форму дидактического протекционизма, особенно в отношении криминальной литературы. Счастливый финал произведения «защищает эмоциональное состояние читателя и учит его ценить гармоничное общество и осуществление правосудия» [Там же].

Помимо основного дифференциального признака – ребенка в роли сыщика, ДД обладает рядом других характеристик, которые позволяют говорить о нем как о самостоятельном жанре в системе криминальной литературы.

Во-первых, здесь отмечается явное «столкновение» двух противоположных дискурсов – детского и взрослого: когда ребенок-детектив совмещает детские игры и шалости с рациональными способами расследования. И успешное раскрытие тайны преступления полностью зависит от способности ребенка функционировать на стыке этих дискурсов. В то же время, перенос в поле ДД «взрослого» стремления к последовательности и упорядоченности действий при расследовании преступлений сопрягается с определенными трудностями. К. Раутледж утверждает, что «логический процесс расследования, который соответствует представлениям взрослых о порядке и послушании является пугающим для детей» в виду своей чуждости их природе [Routledge, 2001: 64]. Кроме того, противопоставляя Шерлока Холмса как пример классического сыщика, чье могущество и интеллектуальное превосходство не вызывает сомнений, К. МакДжи отмечает неустойчивое положение ребенка-детектива в мире взрослых, причину которого автор связывает с нетипичностью данного персонажа [McGee, 2004: 16]. Однако, несмотря на отказ от традиционных способов ведения следствия и собственную «неформатность» в качестве сыщика, ребенок в итоге отстаивает свое право на детективную деятельность: проявляет находчивость, высокий уровень интеллекта и блестяще раскрывает преступление, обходя при этом более опытных взрослых – и следователей, и преступников. Это объясняется тем, что нехарактерные для ребенка взаимоотношения с окружающим его миром, которые демонстрируются в ДД, обуславливают наличие способов

расследования, несвойственных взрослым. «Как и Великий детектив, чей успех объясняется его способностью замечать важность тех вещей, которые полиция упустила из виду, ребенок-сыщик обращает внимание на то, что осталось за пределами внимания взрослых» [Routledge, 2001: 64].

Во-вторых, при расследовании преступления в ДД происходит смещение фокуса с его непосредственных этапов, ведущих к раскрытию тайны, на приключенческую составляющую этого процесса. Так, анализируя истории о расследованиях Нэнси Дрю, Б.А. Мэйсон выдвинула гипотезу, что, несмотря на заимствование у детектива для взрослых общей жанровой формы, ДД не относится к таковым, а представляет собой вариант приключенческой литературы. Согласно автору, это продиктовано тем, что убийство – наиболее распространенное во «взрослом» детективе преступление – под запретом в ДД [Mason, 1995: 6]. Однако, на наш взгляд, опрометчиво определять жанровую принадлежность произведения лишь по наличию или отсутствию в нем убийства. Среди детективных произведений для взрослого читателя наличествует немало историй о расследовании краж, мошенничеств и других видов злодеяний, не имеющих отношения к преступлениям против жизни и здоровья человека. Кроме того, в настоящее время уже существуют ДД, где юные сыщики прямо или косвенно сталкиваются с убийством (к примеру, истории о Флавии Де Люс, «Секрет мрачного подземелья» Е. Вильмонт, «Дело о разбитом бинокле» Н. Кузнецовой и т.д.), что также позволяет говорить о неактуальности такого подхода.

По мнению О.В. Тихоновой, такой крен ДД в сторону приключений обусловлен тем, что элемент игры, являющийся основным жанровым признаком детектива, «занимает здесь ведущее место» [Тихонова, 2019: 115]. С. Каллингфорд также отмечает развитость сюжетной линии приключений. Они не несут реальную опасность, а являются игрой по своей сути. На примере творчества Э. Блайтон, автор описывает правила такой игры: чтобы не скучать во время каникул, дети основывают детективный клуб для расследований

преступлений, организуют штаб, придумывают символику клуба и пароль. Каждый член клуба имеет свою функцию и отвечает за конкретный аспект его деятельности. Такие действия героев призваны подчеркнуть весь развлекательно-игровой характер их времяпрепровождения, несмотря на тот факт, что их досуг занят расследованием преступления [Cullingford, 2000: 99].

В-третьих, в ДД существует четкое разграничение линий добра и зла, без возможности двойного толкования событий и поступков. С одной стороны, экспликация данного противопоставления является типичной для детективной литературы в целом (Гозенпуд, 1967; Маркулан, 1975; Кестхейи, 1989; Лесков, 2005; Варлакова, 2012 и др.), с другой стороны – здесь это связано, прежде всего, с дидактической функцией детской литературы. Изображение в ДД героев с отрицательными моральными качествами, которые толкают их на совершение противоправных действий, помогают ребенку-читателю осознать, что значит быть хорошим человеком через противопоставление с плохими людьми [Worthington, 2011: эл. источник: www.perlego.com/book/2997506/ (Дата обращения: 24.01.2022)]. Демонстрация оппозиции «добро-зло» в условиях ДД выглядит естественной и не несет в себе излишнего морализаторства. Такая возможность объясняется близкой связью детектива со сказкой (см.: Вулис, 1984; Кестхейи, 1989; Маркулан, 1975; Эко, 2005) – наиболее знакомой и понятной ребенку формой повествования. По мнению К. Раутледжа, сказка может рассматриваться как ранний источник криминальных сюжетов в детской литературе, где за присутствием «преступников-незнакомцев и неблагоприятной социальной обстановки» скрыто настоятельное требование не быть излишне доверчивыми [Routledge, 2010: 322].

В-четвертых, характерной чертой ДД является многогранное изображение «детского» мира, в котором существует главный герой, и которое не включает основную сюжетную линию – расследование. «Погруженность в привычный быт», по замечанию Н.Н. Вольского, является характерной особенностью детективного жанра в целом. Читатель должен быть хорошо осведомлен о

нормах описываемого мира: «обстановке, мотивах поведения персонажей, наборе тех привычек и условностей, которые связаны с социальными ролями героев детектива и т.д.» [Вольский, 2006: 14].

Поскольку детективная деятельность не является ведущей даже в жизни ребенка-сыщика, то параллельно с процессом раскрытия преступления в ДД демонстрируется его повседневный мир. Такие отступления помогают воссоздать реальность, которая понятна и интересна для подростка. Авторы описывают школьные будни юных детективов, их общение внутри семьи – с родителями, бабушками, братьями и сестрами, начальный этап романтических взаимоотношений. Зачастую ситуации, не имеющие отношения к преступлению и процессу расследования, носят комический характер и «разворачиваются в отдельные вставные микророманы» [Панова, Тюменцева, 2013: 35].

Таким образом, изучив различные теоретические подходы к детективному жанру, представленные в исследованиях по детской литературе, а также в общем литературоведении, в рамках данной работы мы понимаем *детский детектив как самостоятельный жанр детективной литературы, адаптированный под требования и особенности литературы для детей, где в роли сыщика выступает ребенок или группа детей подросткового возраста, которые проводят расследование какого-либо преступления и, при помощи рациональных методов, разоблачают преступника.*

Выводы по главе 1

Конститутивные признаки детектива были заложены еще в середине XIX века с момента выхода произведения «Убийство на улице Морг» под авторством Эдгара Аллана По. К таким признакам относятся совершенное в начале повествования преступление, сыщик, который использует логические умозаключения в процессе расследования, и в финале – разоблачение преступника. Помимо жесткой композиционной структуры, где четко фиксирована последовательность эпизодов (преступление-расследование-

разоблачение), детектив имеет устойчивую линейку действующих персонажей (жертва-преступник-сыщик, где роль последнего детерминирует поджанр детективной литературы). Указанные характеристики являются инвариантными для всех модификаций детективной литературы.

Лингвистические исследования детективного жанра представлены работами по изучению различных текстовых категорий – интертекстуальность, адресованность, игровая модальность и др. – на материале детективных произведений, ориентированных на взрослого читателя. Безусловно, обращает на себя внимание то, что в настоящей главе не приводится обзора работ лингвистической направленности, где в качестве эмпирического материала выступает текст подросткового варианта детского детектива. Данный факт подтверждает существующую в научных работах лакунарность. Большинство работ, посвященных исследованию детского детектива, сфокусированы на генезисе жанра, адаптации «взрослого» жанра для юной читательской аудитории, и, как следствие, его дистинктивных характеристиках. Тем не менее, нам виделось необходимым привести примеры возможных способов исследования детективного текста с позиций лингвистики для формирования общего представления об уровне изученности детективного жанра, что наглядно демонстрирует существующий дисбаланс в исследовании детской детективной литературы. Это подтверждает своевременность и целесообразность подобных исследований.

Активное изучение детективного жанра в литературоведении обусловлено его динамичным развитием и появлением новых разновидностей детективной литературы. В настоящий момент исследователи выделяют исторический, иронический, авантюрный, шпионский, полицейский, психологический и др. типы детективов. Каждый из существующих видов детектива имеет свои дистинктивные характеристики как в структурном, так и в содержательном плане.

История детского детектива насчитывает уже более ста лет, однако до сих пор существуют лакуны в изучении данного жанра и не представлено его четкого определения. Неоднородность понятия «детский детектив» объясняется расхождением читательской аудитории по возрастному признаку. Детектив, адресованный дошкольникам и ученикам младших классов школы, содержательно отличается от произведений, рассчитанных на читателей-подростков. Поскольку именно подростковый вариант детского детектива и послужил исследовательским материалом для данной работы, нами было предложено определение данного вида литературы: *детский детектив как самостоятельный жанр детективной литературы, адаптированный под требования и особенности литературы для детей, где в роли сыщика выступает ребенок или группа детей подросткового возраста, которые проводят расследование какого-либо преступления и, при помощи рациональных методов, разоблачают преступника.*

Основным дифференциальным признаком детского детектива является наличие ребенка-сыщика или группы детей, расследующих преступление сообща. Однако, помимо него, для детского детектива также характерно совмещение игрового и рационального метода ведения расследования; смещение фокуса с действий, непосредственно ведущих к раскрытию преступления, на приключенческую составляющую этого процесса; наличие дидактической функции детективного нарратива в детской литературе; многогранное изображение детского мира, в котором живет главный герой, исключаящее сюжетную линию расследования.

ГЛАВА 2. Концептуальное пространство детского детектива и способы его представления в русскоязычных и англоязычных произведениях

2.1. Концепт и концептосфера художественного текста

В современном научном мире, где значительный объем лингвистических исследований строится на анализе взаимодействия языка, мышления и культуры, невозможно недооценивать роль когнитивной лингвистики. Когнитивная лингвистика является системообразующей дисциплиной в общем цикле когнитивных наук, главная цель которых – изучение приобретения, переработки и дальнейшее использование информации человеком [Бабушкин, 1996: 3]. По мнению Н.Н. Болдырева, в основе когнитивного подхода непосредственно к языку лежит «понимание и изучение языка как средства познания мира, формирования и выражения мысли, хранения и организации знания в человеческом сознании, обмена знаниями» [Болдырев, 2021: 14].

Другими словами, когнитивная лингвистика имеет дело с языковой репрезентацией знаний о себе и о мире, которые содержатся в сознании человека, и являются продуктом его познавательной деятельности. Центральное место при описании познавательной деятельности занимают понятия концептуализации и категоризации. Оба процесса базируются на необходимости структурирования полученных знаний путем классификации, однако, имеют разные цели и конечные результаты [Болдырев, 2018: 44].

Категоризация представляет собой способность человека соотносить новые знания с уже имеющимися рубриками – категориями, тем самым укрупняя картину мира с помощью обобщения [Фрумкина и др., 1991: 46]. Также, по мнению В.А. Масловой, к одной рубрике могут быть отнесены члены с «неравным статусом», т.е. различающиеся по количеству схожих качеств. Автор отмечает, что для причисления какого-либо понятия к определенной категории требуется лишь частичное сходство, а иногда достаточно и одного общего признака [Маслова, 2018: 43].

Понятие концептуализации также связано с классификационной деятельностью человека и определяются многими учеными-когнитологами как одно из важнейших понятий в терминологической номенклатуре когнитивной лингвистики [Болдырев, 2004, 2009, 2018, 2021; Карасик, 2004, 2005; Красных, 2003; Кубрякова, 1996, 2012; Маслова, 2005, 2018; Попова, Стернин, 2007, 2010; Lakoff, Johnson, 1980; Lakoff, 1987; Langacker, 1990 и др.]. Концептуализация есть «процесс осмысления и закрепления результатов познания в виде единиц знания – концептов, которые могут получить свою вербальную репрезентацию» [Болдырев, 2018: 45]. Таким образом, данный термин трактуется достаточно широко и включает в себя: фиксированные концепты, различные новообразования, сенсорный, кинестетический и эмоциональный опыт человека, распознавание непосредственного контекста – социального, физического, лингвистического и т.д. [Langacker 1991: 2].

Согласно Ю.Д. Апресяну, каждый естественный язык представляет собой отражение определенного способа восприятия окружающего мира и его концептуализации. Так, выражаемые в языке значения образуют некую систему взглядов, которая является единой и «навязывается в качестве обязательной всем носителям данного языка». Тот способ концептуализации, который присущ тому или иному языку, детерминируется как универсальными представлениями о мире, так и национально специфичными реалиями, и, соответственно, видение мира у носителей разных языков происходит по-разному, поскольку преломляется через языковую призму [Апресян, 1995: 350-351]. А. Вежбицкая, хотя и отмечает наличие в любой концептуальной системе ряда лексических универсалий/примитивов – неопределяемых концептов, чье значение схоже от языка к языку, постулирует, что семантические системы разных языков уникальны и культуроспецифичны [Вежбицкая, 1996].

В основе концептуализации и категоризации как основных процессов познания лежит общее для всех людей действие когнитивных механизмов. К когнитивным механизмам, которые участвуют в основе формирования языковой

картины мира, ученые относят профилирование, фокусирование, дефокусирование, перспективизацию, концептуальное сравнение, концептуальную метафору и метонимию, эвфемизацию, интерпретацию, генерализацию, аналогию и др. (Болдырев, 2018, 2020; Ивашкевич, 2019; Langacker, 1991). В свою очередь механизмами, реализующими обозначенные принципы на языковом уровне, являются словообразование, семантическая деривация, использование заимствований, появление новых терминов, прецедентных имен, метафоры и метонимии [Болдырев, 2020: 37]

Переходя к основному понятию когнитивной лингвистики – концепту, отметим, что единой дефиниции, как и общепризнанного представления его структуры не существует. Отчасти это объясняется тем, что в настоящее время в лингвистике существует два основных подхода к пониманию концепта: лингвокогнитивный и лингвокультурный.

В рамках первого – лингвокогнитивного – подхода, концепт представлен как содержательная единица памяти, «квант» знания. Такой принцип получил широкое освещение в трудах современных отечественных ученых, среди которых А.П. Бабушкин, Е.Г. Беляевская, Н.Н. Болдырев, Е.С. Кубрякова, М.В. Никитин, З.Д. Попова, И.А. Стернин, Р.М. Фрумкина и др.

Однако наиболее ранние размышления о некоей мыслительной сущности можно наблюдать уже в работах А.А. Потебни (1862), когда он говорит о том, что всякий ментальный образ важен для человека не сам по себе, а в качестве идеи, совокупности мыслей, которые стимулируются данным образом. Ученый подчеркивает, что мысли «есть произведение личного творчества», несмотря на то что они обусловлены внешним миром [Потебня, 1999: 178, 182]. Нельзя обойти вниманием и работу С.А. Аскольдова-Алексеева от 1928 года, где автор обозначает концепт как «мыслительное образование, которое замещает нам в процессе мысли неопределенное множество предметов одного и того же рода», либо выступает заместителем лишь некоторых сторон обозначенного предмета. Кроме того, концепт может также представлять различные реальные действия.

Говорит исследователь и о субъективной природе концепта «как образования ума», отмечая при этом его обязательное соотношение с объективно-реальным миром [Аскольдов, 1997: 269-271]. Продолжая рассуждения С.А. Аскольдова-Алексеева, Д.С. Лихачев (1993) постулирует, что концепт по своей сути является «откликом на предшествующий языковой опыт человека» и, соответственно, трактуется ученым как репрезентация в большей степени индивидуального смысла, превалирующего над коллективным, который отражен в словарях. Потенциал концепта к более сложному, многомерному представлению какого-либо явления, пишет автор, «тем шире и богаче, чем шире и богаче культурный опыт человека» [Лихачев, 1997: 281-282].

Когнитивная лингвистика стала возможной после оформления теоретических постулатов психолингвистики [Попова, Стернин, 2010: 18], с точки зрения которой, концепт есть «базовое, перцептивно-когнитивно-аффективное образование динамического характера, подчиняющееся закономерностям психической жизни человека» (термин А.А. Залевской). Автор четко разграничивает концепт как «достояние индивида», т.е. результат познания и общения конкретного человека, и концепт как инвариант, «функционирующий в социуме или культуре» и являющийся «продуктом социальных взаимодействий и общения» [Залевская, 2005: 409-411].

В качестве термина когнитивной лингвистики, закрепленного в словаре, концепт понимается как «единица ментальных или психических ресурсов нашего сознания и той информационной структуры, которая отражает знание и опыт человека; оперативная содержательная единица памяти, ментального лексикона, концептуальной системы и языка мозга (*lingua mentalis*), всей картины мира, отраженной в человеческой психике» [Кубрякова, 1996: 90]. З.Д. Попова и И.А. Стернин, предлагая свой вариант дефиниции, называют концепт «дискретным ментальным образованием», которое обладает «относительно упорядоченной внутренней структурой» [Попова, Стернин, 2010: 34]. Согласно М.В. Пименовой, «концепт – это некое

представление о фрагменте мира или части такого фрагмента, имеющее сложную структуру, выраженную разными группами признаков, реализуемых разнообразными языковыми способами и средствами» [Пименова, 2011: 10].

Таким образом, концепт, возникая в результате эмпирической деятельности человека, фиксируется в его сознании в виде конкретного образа и в дальнейшем служит инструментом для приобретения, обработки и передачи новых знаний, поскольку является оперативной единицей речемыслительной деятельности человека. По точному замечанию Н.Н. Болдырева, «в определенной степени человек мыслит концептами» [Болдырев, 2018: 48].

Концепт как лингвокультурное явление рассматривается у С.Г. Воркачѳва, В.И. Карасика, В.В. Красных, В.А. Масловой, М.В. Пименовой, Г.Г. Слышкина, Ю.С. Степанова и др.

По определению Ю.С. Степанова, «концепт – основная ячейка культуры в ментальном пространстве человека», т.е. то образование, в виде которого культура проникает в сознание человека и, с другой стороны, посредством которого сам человек входит в культуру. В состав лингвокультурного концепта входит «все то, что делает его фактом культуры»: этимология, сжатая до основных признаков история, современные ассоциации, оценки и т.д. [Степанов, 1997: 40-41]. Г.Г. Слышкин говорит о концепте такого вида как о «ментальной проекции объективных элементов культуры». Важным моментом, детерминирующим само существование такого концепта, утверждает ученый, является наличие в его структуре ценностной составляющей, которая складывается из оценочного отношения к данному феномену в сознании носителей языка [Слышкин, 2004: 21, 24].

Различная степень проявления национальной и культурной специфики, по мнению В.И. Карасика, позволяет говорить о трех типах концептов: 1) специализированные этно- и социокультурные концепты, в концентрированном виде выражающие особенности той или иной культуры; 2) неспециализированные концепты, культурная специфика которых выражена в

меньшей мере и требует поиска скрытых культурно значимых ассоциаций; 3) универсальные концепты, не имеющие культурной специфики [Карасик, 2005: 96]. При изучении концептов, ученым также была выдвинута теория лингвокультурных типажей. В общем смысле лингвокультурные типажи – это «узнаваемые образы представителей определенной культуры», которые в своей совокупности составляют культуру того или иного общества [Карасик, Дмитриева, 2005: 8-9].

Однако, разграничивая лингвокогнитивный и лингвокультурный подходы к исследованию концепта, ученые сходятся во мнении, что это разделение достаточно условно, и данные направления не являются взаимоисключающими, поскольку в основе каждого лежит общее теоретическое представление о концепте как о единице сознания. Различие же заключается в направлении исследовательского вектора по отношению к индивиду: «лингвокогнитивный концепт – это направление от индивидуального сознания к культуре, а лингвокультурный концепт – это направление от культуры к индивидуальному сознанию» [Карасик, 2002: 147].

Отдельно стоит выделить художественный концепт, который неразрывно связан с явлением художественного текста и по своей природе «представляет собой совокупность индивидуально-авторского и общекультурного содержательных компонентов» [Ибраева, 2018: 12], поскольку с одной стороны автор художественного текста опирается на собственное мироощущение и жизненный опыт, а с другой – на культурные традиции и морально-нравственные устои общества, в котором он живет. В процессе текстопорождения концепт оказывает влияние на выбор и функционирование тех или иных языковых единиц для экспликации глубинного смысла, порождающего авторскую интенцию. Концепт, будучи реализованным в тексте, программирует фоносемантику, морфологию, лексику и синтаксис таким образом, чтобы активизировать в читательском сознании ассоциации, адекватные авторской интенции [Карпинец, 2004: 55]. Соответственно, художественный концепт,

представляя собой интеграцию авторских и общих национально-культурных смыслов, является ключом к пониманию аспектов культуры через художественный текст.

Также является важным замечание о неоднородности концепта, которая обусловлена его принадлежностью к различным социальным, возрастным, профессиональным и прочим группам людей. Одни и те же события и факты воспринимаются и интерпретируются весьма различно, что связано с особенностями менталитета таких микро- и макрогрупп. З.Д. Попова и И.А. Стернин соотносят это с «механизмом каузальной атрибуции»: когнитивными стереотипами, которые детерминируют ассоциативные и причинные-следственные связи концепта и выражаются при его вербализации [Попова, Стернин, 2010: 58]. Соответственно, авторы художественных текстов, предназначенных для детей, адаптируют языковую реализацию того или иного концепта с учетом возрастного фактора адресата.

Что касается структуры концепта, то многие ученые, вне зависимости от поддерживаемого ими подхода, говорят о концепте как о многомерном и многослойном образовании. Так, М.В. Пименова определяет структуру концепта как «совокупность обобщенных признаков и групп признаков, необходимых и достаточных для идентификации предмета или явления как фрагмента картины мира». Концептуальные признаки могут быть фиксированными или случайными, и они объективируются в речи посредством соответствующих языковых единиц – репрезентантов концепта. Для более полной реконструкции структуры концепта необходимо выявление обширного набора возможных признаков, основываясь на «общей для них видовой или родовой ассоциативной характеристике» [Пименова, 2011: 8-10, 138].

О трехмерности концепта пишет В.И. Карасик, выделяя образное, понятийное и ценностное измерения. Под образной стороной понимается перцептивное восприятие концепта, «релевантные признаки практического знания». Понятийная сторона включает в себя языковую фиксацию концепта с

его обозначением, дефиницией, описанием и признаковой структурой, а ценностная сторона демонстрирует важность данного концепта на индивидуальном и коллективном уровнях [Карасик, 2002: 162]. В дополнении к трем указанным структурным составляющим концепта, С.Г. Воркачëв выделяет значимостный компонент, «определяемый местом, которое занимает имя концепта в языковой системе» [Воркачев, 2014: 7].

Основываясь на значительном объеме эмпирически подтвержденных данных, З.Д. Попова и И.А. Стернин отмечают наличие трех базовых структурных элементов концепта – образа, информационного содержания и интерпретационного поля. Образный компонент, в свою очередь, формируется из двух составляющих: перцептивного и когнитивного образов. Первый включает в себя зрительные, тактильные, вкусовые, звуковые и обонятельные когнитивные признаки (далее – КП). В определенной мере данный компонент соотносится с теорией прототипов Э. Рош, поскольку обладает наибольшей чувственно-наглядной конкретностью. Что касается когнитивного образа, то он формируется посредством метафорического осмысления какого-либо предмета или явления. Метафорический образ играет важную роль при смысловой организации абстрактных концептов, т.к. наделяет их образным содержанием и закрепляет в универсальном предметном коде мышления.

Информационное содержание концепта складывается из минимума КП, характеризующих его важнейшие дифференциальные черты. По своему виду информационное содержание близко к словарной дефиниции, в которой отсутствуют случайные или оценочные толкования. Интерпретационное поле представляет собой совокупность КП, при помощи которых выражаются оценочные суждения и, тем самым, интерпретируется информационное содержание концепта. Данное поле неоднородно, и входящие сюда КП распределяются по следующим зонам: оценочная (КП, отражающие какую-либо оценку), энциклопедическая (КП, содержащие специальные знания о концепте), утилитарная (КП, описывающие прагматическое отношение людей),

регулятивная (КП, «предписывающие что надо и что не надо делать в сфере, покрываемой концептом»), социально-культурная (КП, отражающие связь концепта с культурой и бытом народа) и паремиологическая (КП, объективируемые пословицами, поговорками и афоризмами) [Попова, Стернин, 2010: 106-113].

Таким образом, согласно цитируемым ученым, структура концепта состоит из некоторого множества когнитивных признаков, различных по степени их яркости для носителя. Данные признаки упорядочиваются иерархично по полювому принципу, т.е. с обязательным выделением ядерной зоны и, как правило, зон ближней и дальней периферии. Несмотря на то, что в структуре отсутствует жесткая закреплённость компонентов за конкретными полевыми областями, однако, зачастую ядро концепта составляет образный компонент, т.к. именно он выражает существенные знания о концепте и «кодирует его для данного носителя языка». Далее, когнитивные признаки концепта располагаются по принципу от более конкретных (ближняя периферия) до наиболее абстрактных (дальняя периферия). Периферийный статус признака не свидетельствует о его малой значимости в структуре концепта, а лишь указывает на степень его удаленности от ядра. Отнесение признака к какой-либо полевой зоне основывается на установленном в процессе эксперимента процентном количестве языковых репрезентации, объективирующих данный когнитивный признак [Там же:114, 162].

В связи с тем, что знания, представляемые концептами, различны по своему формату и могут варьироваться от отдельного смысла до целой концептуальной структуры, предлагается разделить их на концептуально-простые и концептуально-сложные. В первую категорию такой типологии попадают те единицы, чьи «структура и содержание могут быть исчислены с помощью простого перечня элементарных характеристик». Они могут быть представлены в виде схемы, понятия, прототипа, конкретно-чувственного образа и т.п. Вторые представляют собой структуры многокомпонентного,

стереотипного знания и к ним относятся фреймы, сценарии, схемы, гештальты [Болдырев, 2016: 18-19]. В том или ином виде данная дифференциация концептов по типу структуры представления знаний отражена в работах многих ученых и является наиболее распространенной типологией в области когнитивной лингвистики.

Наряду с концептом, важнейшим понятием когнитивной лингвистики выступает понятие «концептосфера», представляющее в его общем понимании «упорядоченную совокупность концептов народа» [Попова, Стернин, 2010: 36].

Данный термин был введен в статье российского академика Д.С. Лихачева, где, по аналогии с понятиями В.И. Вернадского «ноосфера» и «биосфера», в виде сферического образования понималось все культурное пространство нации – литература, искусство, фольклор, наука, религиозные практики и т.д. Тем самым, концептосфера динамична и постоянно обогащается за счет новообретенного нацией культурного опыта и появления образцов «достойной литературы». Важность понятия концептосферы, отмечает ученый, в том, что «оно помогает понять, почему язык является не просто способом общения, но неким концентратом культуры», который воплощается в каждом представителе этой нации [Лихачев, 1997: 280-287].

В монографии А.П. Бабушкина и И.А. Стернина, концептосфера определяется как «область мыслительных образов, представляющих собой структурированное знание людей». Ее значительная часть выражена с помощью языковых знаков и представлена в семантическом пространстве языка данного народа. Посредством изучения этого пространства можно увидеть, что концептосферы разных народов существенно различаются и по составу концептов, и по принципу их структурирования [Бабушкин, Стернин, 2018: 16].

Очевидно, что понятие концептосферы, объединяющее в себе множество различных элементов, вполне применимо для исследования всякого художественного текста, поскольку тот, в свою очередь, также является нарративной репрезентацией разного рода ментальных моделей.

В настоящей работе в качестве определения концептосферы художественного произведения мы принимаем совокупность наиболее значимых для данного произведения концептов, которые репрезентуются различными когнитивными структурами. По мнению Е.А. Огневой, «когнитивные структуры, создающие концептосферу художественного текста, определяют содержание и характер репрезентации его так называемой «сверхглубинной семантики», нацеленной на осмысление механизмов сопряжения категорий языковой семантики с более общими когнитивными категориями, являющимися результатом освоения мира человеческим познанием» [Огнева, 2013: 69]. В некотором роде понятие концептосферы художественного текста перекликается с подходом когнитологов к определению жанра [Слышкин, 2005].

Важно также отметить, что за последние два десятилетия исследования детективного повествования при помощи методов когнитивной лингвистики получили широкое распространение. В своей работе Р.Р. Теплых выделяет четыре базовых концепта: преступление, преступник, сыщик и действия, направленные на раскрытие преступления. При вербализации указанных концептов образуются множественные концептуальные комплексы, содержащие фактуальную и модальную информацию. В свою очередь, сочетания данных комплексов моделируют различные концептосферы текстов детективов [Теплых, 2007]. Т.Г. Ватолина определяет когнитивную модель детективного дискурса как модель специфического художественного мира, где сосуществуют мир действительный и мир кажущийся. В рамках данной модели автор также выделяет пять типов коммуникативных личностей – детектив, убийца, помощник, свидетель и жертва – каждый из которых центрирован на одном концепте-качестве, являющимся значимым для художественного мира детектива [Ватолина, 2011: 10-11]. И.А. Дудина говорит о существовании двух когнитивных моделей в детективном дискурсе. Данные модели представляют собой структуру предметно-референтной ситуации, т.е. определенную

правилами детективного жанра последовательность событий, и структуру процедурной ситуации, основу которой составляют способы прагматического воздействия на читателя [Дудина, 2008: 10-11]. Моделирование когнитивного пространства английского детективного рассказа в исследовании Ю.И. Шевяковой выражено в виде картирования и осуществляется через выявление пропозициональных моделей деятельности персонажей детективного дискурса и их социального взаимодействия [Шевякова, 2012: 6].

2.2. Фреймовые структуры для описания когнитивной организации детективного текста

Исследуя применение методов концептуального анализа для изучения семантической организации художественного текста, Л.Г. Бабенко говорит, что методика экспликации концептуализированной области текста основана на «семантическом выводе ее компонентов из совокупности языковых единиц, раскрывающих одну тему», а сам же концептуальный анализ представляет собой следующий набор действий: выявление набора ключевых слов текста; определение базового концепта (концептов) данного пространства; описание обозначаемого ими концептуального пространства [Бабенко, 2004: 107-108]. Однако в настоящей работе мы изменим алгоритм действий и начнем с определения базовых концептов. Это продиктовано формульным характером ДД, чья прототипическая концептосфера онтологически опирается на инвариантные для детективного жанра концепты ПРЕСТУПЛЕНИЕ-РАССЛЕДОВАНИЕ-РАЗОБЛАЧЕНИЕ, что подтверждается приведенным обзором работ по лингвистике, нарратологии и литературоведению, а наличие фигуры ребенка-сыщика выступает как обязательный детерминант непосредственно детского варианта детектива. Далее, опираясь на ассоциативные связи, происходит выявление ключевых слов текста ДД и формирование фреймовых моделей рассматриваемых концептов, включающих в

свой состав данные слова. Третий этап – описание концептуального пространства – остается без изменений.

Как было отмечено выше, существуют различные типы концептуальных структур: схемы, гештальты, фреймы, сцены и т.д. В рамках нашей работы мы обратимся к фреймовой структуре, что обусловлено рядом причин. Во-первых, фрейм, на наш взгляд, позволяет выделить наиболее полный состав языковых средств, репрезентирующих концепт, и в дальнейшем смоделировать его содержание как ключевой единицы текста детского детектива. Во-вторых, всякий детектив как тип формульной литературы (см. стр. 18) представляет собой совокупность стереотипных событий, ситуации и персонажей и является по своей сути динамически представленным фреймом – сценарием, состоящим из набора базисных концептов. Согласно предложенной П. Стоквеллом теории схем (schema theory), к которым автор в том числе относил и фреймы, «схематичный» анализ художественных текстов наглядно демонстрирует «схематизированное» взаимодействие между автором и читателем. Это особенно очевидно при обращении к жанрам с традиционной структурой и устоявшимися компонентами [Stockwell, 2002: 78-79].

В поле лингвистики понятие фрейм было привнесено американским ученым Ч. Филлмором в 70-е годы прошлого века. Автор разработал концепцию фреймовой семантики, в которой предложил свой подход к трактованию уже существующих значений слов, к приобретению ими новых значений, а также объяснению влияния семантики используемых в каком-либо тексте лексических единиц на общий смысл этого текста. Кроме этого, ученым была представлена характеристика принципов появления новых языковых единиц и их дальнейшее объединение в словосочетания.

Фреймовая семантика ближе, скорее, к этнографической семантике, нежели к семантике формальной. Как определяет это сам Ч. Филлмор, ситуация схожа с той, «когда антрополог, помещенный в чужую среду, задается вопросом о том, какие категории опыта данного языкового сообщества кодируются

посредством выбора той или иной языковой единицы во время речевого акта представителей данного сообщества». Таким образом, заключает ученый, основное различие формальной семантики от фреймовой семантики заключается в том, что в фокусе последней находится неразрывная связь между языком и опытом говорящих на этом языке людей [Fillmore, 2006: 373].

На сегодняшний день фреймовая семантика является одним из наиболее распространенных методов когнитивных исследований, изучающих взаимосвязь семантического пространства языка и структур знаний, т.е. метод когнитивного и семантического моделирования языка. При анализе значения выбранного материала с данной позиции, исследователям необходимо установить когнитивный контекст или, другими словами, определенную область знания, связанную с изучаемым материалом, структурировать ее, и, таким образом, построить модель фрейма, отражающую конкретное значение слова в отдельно взятой ситуации [Болдырев, 2018: 379].

Само понятие фрейма была заимствовано из работ М. Минского по изучению искусственного интеллекта, где фрейм в его общем понимании есть «структура данных для представления стереотипной ситуации». Процесс мышления, считает ученый, основан на наличии в памяти человека огромного количества разнообразных фреймов: зрительные образы (фреймы визуальных образов), слова (семантические фреймы), рассуждения, действия (фреймы-сценарии), повествования (фреймы-рассказы) и т.д. [Минский, 1979: 7, 129]. В.З. Демьянков описывает концепцию о фрейме М. Минского следующим образом: «сталкиваясь с новой ситуацией или существенным образом пересматривая какую-либо проблему, мы ищем в своей памяти структуру, называемую фреймом – хранимую сеть отношений, используемую, при необходимости, для адаптации к действительности в результате изменения деталей» [Демьянков, 1994: 65]. В качестве же основного понятия концепции фреймовой семантики Ч. Филлмор определяет фрейм как «группу слов,

связанных таким образом, что для понимания каждого из них необходимо понять всю структуру, к которой данное слово принадлежит» [Fillmore, 2006: 373].

Согласно М. Минскому, фрейм представляет собой иерархический организованный «пакет информации» (термин Н.Н. Болдырева), описывающий типовые события и объекты. Построение фрейма происходит по принципу сети, которая состоит из нескольких уровней. Верхние уровни или узлы фрейма репрезентуют общие данные, которые являются инвариантными для данной стереотипной ситуации; терминальные узлы (другие названия: слоты, терминалы, субфреймы)¹ формируются из данных, релевантных для каждой конкретной практической ситуации. Полное воссоздание структуры какой-либо ситуации и ее дальнейшее определение как стереотипной, т.е. фрейма, является возможным при тщательном отборе наиболее типичных, носящих системный характер, данных-«заполнителях» для конечных узлов [Минский, 1979]. Это позволяет Е.Г. Беляевской сделать вывод, что в рамках лингвистических наук фрейм по М. Минскому должен трактоваться «как двухуровневая структура, в которой имеется ментальный уровень – знание о некотором фрагменте действительности, – и языковой уровень – множество языковых единиц, которые используются для передачи в языковой форме информации об этом фрагменте действительности» [Беляевская, 2018: 347].

Несмотря на то, что термин «фрейм» имеет многочисленные дефиниции, большинство исследователей, работающих в области когнитивной лингвистики, при определении данного понятия, подчеркивают упорядоченность фрейма и его конвенциональность. Так, у Н.Н. Болдырева фрейм – это «всегда структурированная единица знания, в которой выделяются определенные компоненты и отношения между ними; это когнитивная модель, передающая знания и мнения об определенной, часто повторяющейся ситуации» [Болдырев, 2004: 29]. В своей статье Л.Н. Беляева и В.Е. Чернявская определяют фрейм как

¹ Вариации терминологического аппарата структуры фрейма представлены в статье О.В. Гусельниковой [Гусельникова, 2010]

«рамку в сознании», которая фокусирует определенные факты, процессы как взаимообусловленные и подразумевающие друг друга [Беляева, Чернявская, 2016: 81]. Т. ван Дейк говорит о фрейме как о единице знания, «организованной вокруг некоторого концепта». Данная единица имеет конвенциональную природу и содержит основную, типическую и потенциально возможную информацию, которая ассоциирована с тем или иным концептом [ван Дейк, 1989: 16-17]. В работе В.В. Красных фрейм-структура есть «когнитивная единица, формируемая клише/штампами сознания и представляющая собой «пучок» предсказуемых валентных связей (слотов), векторов направленных ассоциаций» [Красных, 1998: 119]. Обобщая вышесказанное: фрейм связан со структурами памяти, в которых человек хранит знание о мире, и, будучи организованным вокруг того или иного концепта, он включает в себя упорядоченное множество языковых единиц и языковых конструкций, формирующих знание о данном концепте. Формирование фрейма – это когнитивное действие, совершаемое человеком в процессе обработки своего перцептивного опыта для ее дальнейшего хранения и использования. В свою очередь, выбор того или иного фрейма из памяти является реакцией на возникшую ассоциацию, инициируемую всякой лексической единицей, поскольку фрейм – это совокупность хранимых в памяти ассоциаций [Бабушкин, 1996: 55]. Тем самым, происходит объединение области языкового тезауруса с когнитивным, и, как следствие, активируется концепт.

Фреймы могут быть как статичными, так и динамичными. В последнем случае принято говорить о такой когнитивной структуре как сценарий или «скрипт» (*script*). Данный термин был введен в статье Р. Шенка и Р. Абельсона (1977) и определяется как разворачивающаяся во времени последовательность действий, образующих какую-либо стереотипную ситуацию из жизнедеятельности человека. От статичного фрейма динамичный сценарий отличается наличием: 1) базового элемента – элемента действия; 2) темпоральных связей; 3) каузальных связей между отдельными элементами

[Полатовская, 2013: 163]. Соответственно, данные связи учитываются при моделировании фрейма-сценария, диктуя определенную последовательность составляющих его компонентов, в то время как при построении статичной фреймовой модели элементы располагаются одновременно.

Универсальность фреймовой модели позволяет отобразить всякое знание о мире, которым владеет человек. Мы согласны с гипотезой Е.И. Шейгал и М.Р. Желтухиной, что потенциально любой фрагмент информации может быть вербализован в той или иной форме – языковой (лексикализованной) и текстовой (описательной). И, как следствие, лингвистически релевантные слоты фрейма получают языковую и текстовую вербализацию, а лингвистически нерелевантные – только текстовую [Шейгал, Желтухина, 2000: 145].

Фреймовый анализ как один из видов концептуального анализа нацелен на изучение структуры и содержания концепта, которые выявляются через значения языковых единиц репрезентирующих его. Объектом же данного анализа являются смыслы, которые передает концепт [Болдырев, 2004: 26].

Методика фреймового анализа заключается в определении области актуализации слова через установление и структурирование присущего ему когнитивного контекста. Иными словами, фреймовый анализ представляет собой «рассмотрение объекта лингвистического исследования на фоне схематического представления о той ситуации, в которой этот объект реализуется» [Беляевская, 2023: 121]. Этот факт и обуславливает его широкое применение для описания концептов, относящихся к различным лексическим и тематическим группам. На настоящий момент учеными-лингвистами посредством методов фреймовой семантики описываются различные понятия, роли/образы, события, сценарии/сцены и т.д.

В диссертационных работах С.В. Лескова (2005) и Н.Ю. Филистовой (2007), а также в монографии Л.П. Варениной (2014), предприняты попытки фреймового моделирования детективного текста. Так, по мнению С.В. Лескова, всякий детективный фрейм представлен пятью инвариантными концептами,

которые являются его вершинными узлами – ПРЕСТУПЛЕНИЕ, СЛЕДСТВИЕ, СЫЩИК, ПРЕСТУПНИК, ЖЕРТВА. Слоты данного фрейма заполняются «типологически отмеченными концептами», релевантными для каждого отдельного поджанра. Что касается соотношения инвариантных и типологически отмеченных концептов, то «в рамках концептосферы детектива оно изменяется в зависимости от того фреймового узла, который находится в фокусе внимания автора и читателя» [Лесков, 2005]. В исследуемом автором тексте психологического детектива к типологически отмеченным концептам относятся: СЫЩИК-ЧЕЛОВЕКОВЕД, ПРЕСТУПНИК-ПСИХОПАТ и ЖЕРТВА-ЭМОГЕН [Лесков, 2005: 10].

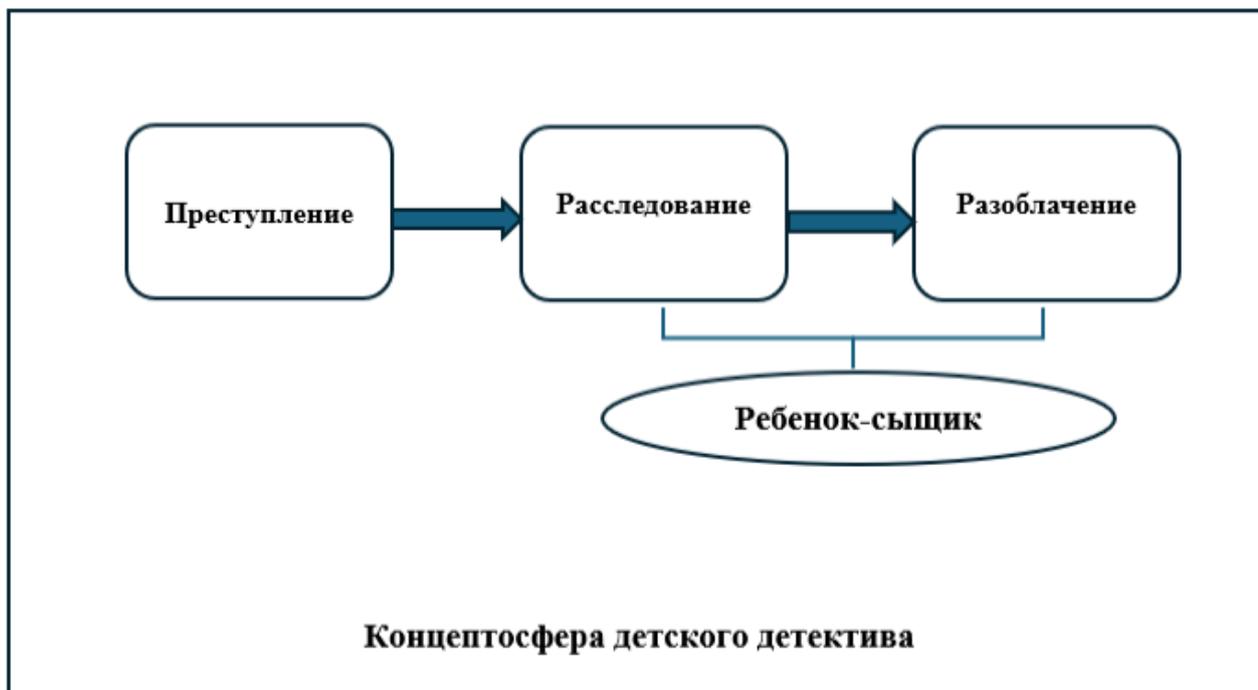
На примере коротких детективных рассказов Н.Ю. Филистова выделяет четыре доминантных концепта-фрейма: ПРЕСТУПЛЕНИЕ, ТАЙНА, РАССЛЕДОВАНИЕ и НАКАЗАНИЕ, каждый из которых также формируется конфигурацией взаимодополняющих слотов, выделенных при помощи контекстуального анализа [Филистова, 2007]. Л.П. Варенина подходит к построению фреймовой модели детективного рассказа с точки зрения ее композиционной структуры. Автор выделяет три композиционных блока – завязка, поиск и развязка, каждый из которых включает в себя ядерный фрейм и ряд периферийных. Ядерный фрейм представляет собой «концентрацию предикативной информации, констатацию и описание факта», а периферийные фреймы выражают второстепенную информацию [Варенина, 2014: 56-63].

На основании всего вышеизложенного, анализ семантического пространства детского детектива посредством моделирования фреймовых структур представляется нам важным условием для всестороннего изучения данного типа детективной литературы. Наличие стереотипной сюжетной линии детективного повествования позволяет с уверенностью говорить о наличии общепринятого детективного скрипта, последовательность элементов которого поддерживается присутствием темпоральных и каузальных связей между ними. В этой связи, помимо рассмотрения инвариантных концептов детективного

жанра – ПРЕСТУПЛЕНИЕ, РАССЛЕДОВАНИЕ, РАЗОБЛАЧЕНИЕ – и анализа способов их репрезентации в литературе для детей, мы также исследуем концепт «РЕБЕНОК-СЫЩИК», который выступает в качестве типологически маркированного концепта текста детского детектива.

Таким образом, под концептосферой ДД в данном исследовании мы понимаем *совокупность таких концептов сюжетной линии как **ПРЕСТУПЛЕНИЕ, РАССЛЕДОВАНИЕ и РАЗОБЛАЧЕНИЕ**, являющихся инвариантными для детективного жанра в общем, а также концепта **РЕБЕНОК-СЫЩИК** – типологически инвариантного для детского детектива.*

На схеме ниже концептосфера ДД изображена графически и представляет собой последовательность универсальных для детектива концептов согласно их очередности в произведениях, а также введение концепта «РЕБЕНОК-СЫЩИК» на этапе начала расследования и до финального разоблачения:



Моделирование каждого из обозначенных концептов в виде фреймовой модели подразумевает наличие ряда взаимодополняющих субординатных элементов, как ядерных, так и периферийных. К ядерным относятся субфреймы,

представляющих собой наиболее частотные компоненты рассматриваемых концептов и считающихся устойчивыми составными частями фрейма. Периферийные узлы фрейма – слоты – в свою очередь, не являются фиксированными, вариативны по своему содержанию и имеют подвижные границы.

2.3. Языковая репрезентация концептов детского детектива

2.3.1. Общая характеристика исследуемого материала

Принимая во внимание теоретические основания, рассмотренные ранее в данной работе, мы провели исследование эмпирического материала: проанализировали концептуальный состав русскоязычных и англоязычных ДД, а затем провели сравнительный анализ полученных результатов, выделяя общее и дифференциальные признаки фреймовых моделей концептов.

Материалом для исследования послужили 23 текста ДД отечественных авторов, среди которых А.Д. Иванов, А.В. Устинова, Е.Н. Вильмонт, Н.А. Кузнецова, В.М. Роньшин, В.М. Сотников, М.В. Елькина, А. Преображенский, А.Н. Рыбаков. Общий объем произведений – 4921 страниц., а также 20 англоязычных детективных повестей для детей (объем 4885 страниц), которые представлены работами Э. Блайтон, Э. Родда, Р. Артура, Р.А. Спратт, Р. Стивенс, А. Брэдли, К. Мак Манус, Л. Чайлд, Л. Джонс, Ф. В. Диксона и др.

В качестве основного критерия отбора произведений выступает наличие ребенка или группы детей до семнадцати лет, которые самостоятельно расследуют преступления. Большинство героев в рассматриваемых произведениях попадают в категорию от тринадцати до пятнадцати лет. Самой младшей является девочка Бэтс из команды «Пять тайноискателей», которой 9 лет, а самой старшей – семнадцатилетняя Виктоша из серии книг Е.Н. Вильмонт «Даша и Ко».

Кроме того, обращает на себя внимание тот факт, что, в сравнении с русскоязычными ДД, гораздо больше зарубежных детективов были написаны в начале и середине XX века. Из отобранных нами для исследования ДД на русском языке к тому периоду относится лишь произведение А.Н. Рыбакова «Бронзовая птица» (1956 год). Это обусловлено неравномерным развитием жанра в России и за рубежом: российский ДД как самостоятельный жанр появился в 90-х годах прошлого века, в то время как в Великобритании и США ДД популярен с середины XX века. Однако эпоха создания не учитывалась нами при выборе материала, поскольку отобранный материал представляет собой репрезентацию классической (прототипической) формулы ДД.

2.3.2. Структура концептов русскоязычного детского детектива

Как было отмечено ранее, в рамках нашего исследования построение концептосферы ДД с целью исследования его концептуальной семантики проводится при помощи построения фреймо-слотовых моделей основных концептов: входящих в состав традиционного детективного скрипта концептов ***ПРЕСТУПЛЕНИЕ – РАССЛЕДОВАНИЕ – РАЗОБЛАЧЕНИЕ***, а также типологически отмеченного для ДД концепта – ***РЕБЕНОК-СЫЩИК***.

2.3.2.1. Концепт «ПРЕСТУПЛЕНИЕ» и его репрезентация в русскоязычном детском детективе

Если классический детектив для взрослого читателя, как правило, был всегда построен вокруг тяжкого преступления – по большей части, убийства, то преступления в детском детективе изначально отбирались по принципу меньшей экзистенциальной опасности для человека, к примеру кража, взлом и контрабанда [Veldhuizen, 2023: 167]. Но со временем ситуация изменилась, и на страницах ДД стали появляться и расследования убийств.

В результате проведенного анализа текстового материала было выявлено, что наиболее частыми преступлениями в русскоязычных ДД являются преступления против собственности, что может быть выражено такими гипонимами как «кража», «ограбление», «мошенничество». Затем следуют преступления против личности – похищение человека, убийство, планирование террористического акта. Полученные результаты выглядят следующим образом:

- 1) Кража, ограбление и мошенничество как основные или одно из нескольких совершенных преступлений встречаются в пятнадцати произведениях;
- 2) Похищение человека описывается в четырех произведениях;
- 3) Убийство/покушение на убийство расследуется в шести произведениях;
- 4) Планирование террористического акта – в двух произведениях.

Единожды в исследуемых произведениях в качестве преступления значилась контрабанда («Криминальные каникулы») и нелегальное производство алкогольной продукции («Тайна заброшенной часовни»).

ЛЕ «преступление» выступает прямым номинантом инвариантного детективного концепта «ПРЕСТУПЛЕНИЕ». Анализ словарных дефиниций данной лексемы показал, что его основными семами являются: 1) общественно опасное действие; 2) действие, нарушающее существующий правопорядок; 3) недопустимый проступок. Ниже представлены словарные толкования:

1) Преступление – общественно опасное действие (или бездействие), нарушающее существующий правопорядок и подлежащее уголовной ответственности [Большой толковый словарь современного русского языка (БТССРЯ): 2009, 776].

2) Преступление – 1. Юрид. Противозаконное, общественно опасное действие (или бездействие), нарушающее общественный правопорядок и подлежащее уголовной ответственности. 2. Предосудительный, недопустимый проступок [Толковый словарь русского языка: школьное издание (ТСРЯШИ): 2020, 357].

3) Преступление – действие, нарушающее закон и подлежащее уголовной ответственности [Толковый словарь русского языка (ТСРЯ), 2022: 879].

4) Преступление – виновно совершенное общественно опасное деяние, запрещенное уголовным законом [Толковый словарь юридических терминов (ТСЮТ), 2008: 283].

5) Преступление – 1. Общественно-опасное действие или бездействие, направленное против существующего строя или нарушающее существующий правопорядок. 2. Недопустимый, непозволительный поступок [Эл. ресурс: <https://lexicography.online/explanatory/efremova>. Дата обращения: 21.04.2025].

На основании проведенного нами анализа эмпирического материала, мы определили, что структура фрейма «Преступление» в русскоязычных ДД представляет собой совокупность субфреймов со следующими наименованиями: «Информация о преступлении», «Время и место преступления», «Жертва» и «Способ совершения преступления»:



Рис. 1. Структура фрейма «Преступление»

Субфрейм «Информация о преступлении»

В начале любого криминального произведения происходит информирование читателя о том, что совершилось какое-либо преступное деяние. Данный субфрейм включает в себя три терминальных компонента: 1) Внезапное выявление факта преступления; 2) Обращение за помощью родных/друзей; 3) Мистика.

Как правило, юные сыщики узнают о преступлении совершенно случайно: подслушивают о преступных намерениях взрослых или становятся свидетелями каких-то противоправных действий. Зачастую эффект внезапности обнаружения для читателя создается при помощи фраз с употреблением наречия *вдруг* и перцептивных глаголов (*увидел, услышал*):

1) Он вдруг увидел, как к мусоропроводной камере ближайшего подъезда подошли двое вполне прилично одетых мужчин и стали возиться с замком. Интересно, что им там ночью понадобилось? <...> – Подозрительно что-то... «Давай поближе подберемся, может, что и услышим! Мне это не нравится!» [Секрет драгоценного мусора, 2013: 26].

2) Когда я перелезал через ограду, то вдруг увидел, что как раз в этот же момент в окошке церкви скрывается чья-то широкая спина в синей куртке [Охота за приведениями, 2010: 57].

3) Я уже собиралась выйти, как вдруг услышала громкий таинственный шепот: «– Давай сюда скорее! Ох, что это она вся мокрая? – Да я со страху вспотела, как мышь! – Надо себя в руках держать, если такими делами занимаешься!» [Криминальные каникулы, 2010: 13].

Существуют другие варианты представления данного субфрейма. Нередко в ДД ребенок-детектив лично связан с совершенным преступлением: либо является родственником пострадавших, либо преступление происходит в его близком окружении и затрагивает его [Veldhuizen, 2023: 167].

Слот «Обращение за помощью родных/друзей» выделяется, когда к юным сыщикам обращаются за помощью друзья или родственники, и, соответственно,

от них ребята узнают о преступлении. Здесь на первый план выдвигается подавленное состояние пострадавших (*со мной полный аут, загробным голосом, из-за пустяков плакать не станешь*), которое в дальнейшем стимулирует ребят прийти на помощь родным и близким, начав самостоятельное расследование:

4) *«Со мной полный аут, – загробным голосом ответила Моя Длина (прим. – прозвище девочки). <...> Квартиру вчера ограбили. <...> После уроков встретимся, тогда расскажу. Может, чем-нибудь и поможете»* [Загадка серебряного медальона, 2000: 13-15].

5) *«Баба Маня, не делай из меня дурака! Что я тебя не знаю? Ты из-за пустяков плакать не станешь! – Полторы тысячи – это, Петечка, совсем не пустяк!... <...> И ты их потеряла? Можно сказать и так. У тебя их украли? Ну не то чтобы... Но, в общем, да, украли... Я только потом сообразила, что это была целая шайка»* [Невероятное везение, 2013: 6].

Еще один из вариантов начала ДД связан с мистикой или, другими словами, с преступлением, которое не поддается логическому объяснению. Опытный следователь не верит в сверхъестественное начало любого, даже самого запутанного, преступления и понимает, что все в конечном итоге сводится к реальному преступнику. Однако, юные сыщики не сбрасывают со счетов фактор вмешательства потусторонних сил и пытаются найти решение и такой тайны. Характерной чертой такого начала является создание наводящей страх атмосферы потустороннего, загробного мира:

б) *Дверь жутко и пронзительно заскрипела в ночной тиши, медленно, словно нехотя, растворилась. Тусклое сияние вырвалось наружу. И в этом сиянии черной огромной глыбой, заполнивший почти весь проем, предстал перед нами Куделин! <...> Не чуя ног, мы бросились кто куда. Жуткий, леденящий душу мертвецкий хохот молотом ударил нам в спины. Это хохотал дух Куделина!* [Охота за приведениями, 2010: 38-39].

7) – *Говорю же: идем мы, значит, с матерью по короткой тропинке среди развалин, - снова с немыслимой скоростью затараторил Вова. – Темнота! Жуть*

крошечная! Вдруг из стены мужик выходит! Мы с матерью так и замерли. <...> Так я и говорю: мы с матерью замерли. А мужик туда-сюда походил и опять в стену ушел» [Тайна заброшенной часовни, 1999: 11-12].

При дальнейшем обсуждении преступления отмечается частое употребление разговорной лексики и молодежного сленга. Здесь можно выделить несколько тематических групп. Во-первых, глаголы, обозначающие способ совершения преступления (*грабануть; спереть; свистнуть; стырить; пришить; прикончить*). Во-вторых, собирательные существительные, обозначающие в их узуальном значении предмет преступления (*брюллки (бриллианты); «зеленые» (доллары); бабки (деньги); «лимон» (миллион); шмотки (одежда)*). В-третьих, поскольку большая часть исследуемых нами отечественных ДД была создана в конце XX – начале XXI века, авторы используют свойственные указанному периоду языковые единицы, относящиеся к лексическому полю «преступный мир». Среди них *братва, рэкет, стволы (оружие), мерин (автомобиль марки Мерседес), забить стрелку (назначить встречу)* и т.д. Внизу приведены примеры употребления ряда указанных ЛЕ:

8) – *Они уже в доме Митиной бабушки двух старух грабанули, так что ж, пусть теперь на свободе гуляют?* [По следу четырех, 2001: 40].

9) – *Чем необычное? – не поняла Маша. – Залезли и сперли ценные вещи* [Тайна украденной рукописи, 1996: 22].

10) – *И что у вас свистнули? Сумку с теннисной ракеткой и портмоне* [Секрет драгоценного мусора, 1998: 10].

11) – *Почему ворюга? - А он у нашей Ирки золотую цепочку стырил* [Дело о разбитом бинокле, 2001: 18].

12) – *Я рассчитываю получить от нее только одну информашку — своей смертью померла старуха или нет? А как ты думаешь, мог этот Максим ее пришить?* [Секрет драгоценного мусора, 2013: 134-135]

13) – *Брюллки* материны, чего же еще им (преступникам – прим. И.В.) искать, – внесла ясность *Моя Длина*. – И «*зеленые*» [Загадка серебряного медальона, 2000: 58].

14) – *Короче* — *послезавтра* в это же время на этом месте ты мне отдаешь *бабки* или во вторник улетишь в Москву [Криминальные каникулы, 2010: 65].

15) – Ну так как, *братва*, будем колоться, откуда и куда «*стволы*» везли? [Ловушка для Буратино, 2000: 94].

Субфрейм «Время и место преступления»

Мы рассматриваем время и пространство как единый субфрейм, поскольку взаимообусловленность данных категорий многократно объяснялась и подтверждались учеными-филологами: приметы времени раскрываются в пространстве, а измерение и осмысление пространства возможно только посредством категории времени. Объединяя две обозначенные категории художественного текста под термином «хронотоп», М.М. Бахтин говорит о важности данного понятия при изображении сюжетных событий произведения [Бахтин, 1975: 398-399]. В то же время многосоставная природа фрейма позволяет внутри разделить субфрейм на два слота для тех случаев, когда акцент смещен в сторону одного или другого компонента.

Актуализируемая слотом «Место» географическая локация совершения преступления и дальнейшего расследования частично или полностью соотносится с реальным пространством. Если в качестве места действия выбраны Москва или Санкт-Петербург, то, соответственно, авторы используют реальную топонимику двух городов, иногда несколько меняя названия. Топонимы воссоздают образы пространственной среды хорошо знакомой читателю (в *Докучаевом переулке*, метро на *Сухаревской*, *Садовое кольцо*, между *ТЮЗом* и *Звенигородской*):

16) *Моя Длина* жила в *Докучаевом переулке*, который шел параллельно *Портняжному* (в действительности Портняжного переуллка нет, вместо него

параллельно Докучаеву переулку идет Скорняжный переулок – прим. *И.В.*), *на восьмом этаже одного из новых высоких домов* [Загадка серебряного медальона, 2000: 51].

17) *Выйдя из метро на «Сухаревской», тетя Витя огляделась. Справа у лестницы, ведущей на Садовое кольцо, никого не было. Она пошла к левой, поднялась по ступенькам до площадки и чуть не вскрикнула. Там стояли трое <...> Они о чем-то оживленно говорили, но явно «не работали»* [Невероятное везение, 2013: 27].

18) *Поэтому она наудачу залезла в кусты примерно посередине между ТЮЗом и Звенигородской. <...> Из кустов, по ту сторону дорожки, выскочили двое в масках* [Ловушка для Буратино, 2000: 71-72].

При дальнейшем рассмотрении примера 18, когда похищенную девочку везут в машине, а она перечисляет увиденные достопримечательности и, благодаря обозначенному маршруту, у читателя есть возможность локализовать местонахождение бандитов – казино «Венеция» расположено на Васильевском острове:

Они выехали на Адмиралтейскую набережную. Справа мелькнул Медный всадник. Впереди показался Эрмитаж. Машина свернула на Дворцовый мост. <...> Вскоре автомобиль притормозил у дома, на фасаде которого мигала неоновая вывеска: «Казино «Венеция» [Ловушка для Буратино, 2000: 72-73].

В случаи обращения к вымышленной локации авторами, как правило, «создается» небольшой город, деревня или дачный поселок. Место наделяют необходимыми для сюжета элементами – домами, улицами, лесами, озерами и т.д., при описании которых часто используются качественные прилагательные с параметрическим значением (*огромные двух- и трехэтажные дачи, на необъятных участках, множество улиц, на малой речке, одноэтажные дома и т.д.*):

19) *Подмосковный поселок Красные Горы, в котором, кстати, не было ни одной горы, существовал с середины тридцатых годов. Огромные двух- и*

трехэтажные дачи, стоящие на необъятных участках. Множество улиц, переулков, тупичков [Тайна украденной рукописи, 2000: 17].

20) *На Чистое озеро было два пути: водный – Медовка стояла на малой речке, а та узкой протокой соединялась с озером – и наземный* [Дело о лесной царице, 2003: 27].

21) – *Какой городок! – воскликнула Даша. – Как в сказке! В самом деле, занесенные снегом **деревянные, в основном одноэтажные, дома** напоминали сказочные домики* [В поисках сокровищ, 1997: 47].

22) *На свету Ворожеево ничем особенным меня не удивило. Деревня и деревня, я так себе ее и представлял. Правда, в отличие от тех деревень, в каких мне случалось бывать под Москвой, в Ворожееве было **много закованных домов*** [Охота за приведениями, 2010: 14].

Представленные нами микротексты о реальных и фикциональных локациях являют собой пейзажные зарисовки, представляющие моделирование «реального» времени и пространства, что создает в сознании читателя образ окружающего мира, который воспринимается им как наиболее достоверный, привычный, понятный. Однако, благодаря этой ассоциации, в текстах ДД может быть реализован принцип профилирования, в основе которого лежит оппозиция «свой-чужой»: моделирование близкого ребенку «своего» мира, и «чужого» мира: там, где действует преступник. В работе Е.А. Варлаковой данная оппозиция трактуется «как коррелирующая с конфликтом Добра и Зла, на реализации которого строится детективный сюжет» [Варлакова, 2012: 53]. Пространство сыщика, «свое пространство», традиционно наделяется положительными признаками, в то время как «чужое» пространство преступника – отрицательными. Поэтому не вызывает удивления тот факт, что для демонстрации «чужого» мира часто используются развалины, заброшенные участки, свалки, т.е. места, не подходящие для детей, пугающие их, но, тем не менее, притягательные своей неизведанностью.

Важнейшим топологическим признаком такого пространства служит некая очевидная граница (в представленных примерах: опушка леса, окраина поселка), разделяющая все пространство на две части [Лотман, 1970: 278]. Переход из одного мира в другой передается глаголами движения (*добравшись, пройдя, шагнули*) и преодолением символического разделения этих миров в виде оставшейся стены усадьбы в примере 24. ЛЕ, номинирующие характеристики обоих миров, эксплицируют их ярко выраженное противопоставление. Представленные словосочетания, обладающие положительной коннотацией и подчеркивающие безмятежность и спокойствие (*светлая чудесная роща, легкий свежий ветерок*) сменяются на отрицательные, имеющими негативный эмоционально-смысловой характер выражениями (*Поганое поле, мертвая земля, могильная сырость*). Они погружают читателя в атмосферу мрачного, враждебного пейзажа и передают всю опасность ситуаций, в которую попали дети. Аффективное воздействие таких описаний оказывается через механизм аналогии с уже имеющимся экспрессивным опытом, связанным с посещением подобных мест.

23) *Изредка собирая красные сочные ягоды, они добрались до опушки леса. – Вот оно, Поганое поле! – возвестила Танька. – Вид у него и впрямь поганный, - задумчиво проговорил Петька. Поганое поле тянулось далеко, до горизонта, являя собой мертвую землю, усыпанную ржавым железом, мусором, битым стеклом. Больше всего оно напоминало свалку. <...> Добравшись до березовой рощи и пройдя по ней совсем немного, они словно попали в другой мир. Прогретая солнцем, светлая чудесная роща, где гулял легкий свежий ветерок, мгновенно вытеснила неприятные впечатления от Поганого поля [Секрет мрачного подземелья, 2019: 55-56].*

24) *За разговорами ребята подошли к развалинам. Дом князей Борских мрачно взирал на них пустыми глазницами окон. <...> Разом притихнув, они шагнули внутрь дома. Несмотря на удушающую жару, на них повеяло*

могильной сыростью. Замерев посреди бывшей прихожей, друзья осмотрелись. Везде царило ужасное запустение [Тайна заброшенной часовни, 1999: 20].

Что касается слота «Время» и представления временной координаты, то здесь авторы ДД следуют двумя путями. Первый способ – четкое обозначение времени совершения преступления, которое необходимо для дальнейшего расследования и установления алиби у подозреваемых. Такой способ маркируется посредством прямого темпорального указателя (*три часа ночи, первая ночь нового года, четыре (утра), ночь, около полудня*):

25) *Было три часа ночи. Первая ночь нового года. Петьке уже оставалось пройти всего половину улицы и свернуть к себе на участок, когда тишину прорезал истошный крик* [Тайна украденной рукописи, 2000: 5].

26) *Он глянул на часы. Четыре. И совсем еще темно. Он тихонько встал, надел шлепанцы и вышел на балкон. Ночь была теплая, даже душная. <...> И вдруг ночную тишину прорезал жуткий крик* [Крик в ночи, 2000: 25].

27) *Жена его и теща тоже около полудня ушли. И отсутствовали часа два с половиной* [Загадка серебряного медальона, 2000: 200].

Второй способ соотносится с той идеей М.М. Бахтина, когда темпоральная объективация осуществляется посредством описания пространства. Точное время не называется, поскольку только лишь цифровая фиксация не передает всю напряженность момента. Для этого авторы обращаются к различным стилистическим средствам. Не редки случаи, когда авторы ДД в качестве времени совершения преступления выбирают поздний вечер или ночь, поскольку темное время суток концептуализируется человеком как потенциально опасное. За счет различных тропов с отрицательной коннотацией создается напряженная, пугающая атмосфера.

В качестве примера приведем описание пейзажа, формирующее хронотоп преступления в повестях «Тайна пропавшего академика» и «Охота за приведениями», где ночное время эксплицируется при помощи ряда

олицетворений (*утопал, наступают, заволокло, обозначал, загородила*) и сравнений (*темнее обычного, еще темнее*):

28) *Старый дачный поселок Красные Горы <...> утопал в густых сумерках. Правда, к середине июня в Подмосковье наступают почти что «белые ночи». Однако сегодня небо заволокло тучами. Поэтому сегодняшняя ночь выдалась куда темнее обычного* [Тайна пропавшего академика, 2000: 6].

29) *Лунный свет обозначал на ней тенями большое выступающее из дверной плоскости изображение православного креста и еще, как мне показалось, какие-то буквы. Только я вот не могу разглядеть, какие, все-таки было темновато. И тут неожиданно в несколько секунд стало еще темнее, луну загородила туча* [Охота за приведениями, 2010: 38].

В произведении «Бронзовая птица» репрезентация времени преступления, напротив, выводит в фокус читательского внимания общее состояние спокойствия и безмятежности тихого утра. В сознании главного героя – комсомольца Миши Полякова – умиротворенность времени суток выступает в качестве своеобразного доказательства невинности подозреваемого, «доброе и приветливое» Николая Рыбалина:

30) *Трудно поверить в то, что Николай убил Кузьмина. Как мог этот добрый, приветливый человек убить?.. Ведь всего несколько часов назад Миша видел Николая и Кузьмина, разговаривал с ними. Они как живые стояли перед его глазами: Николай в потертой солдатской шинели без хлястика, Кузьмин в старых ботах, веслом отталкивающий лодку от берега. И это тихое утро, первые лучи солнца, свежий холодок реки, лилии меж зеленых листьев... Нет. Николай не виноват!* [Бронзовая птица 2022: 36].

Субфрейм «Жертва»

В русскоязычном ДД субфрейм «Жертва» не является содержательно объемным, поскольку в качестве пострадавших часто выступают родные или близкие знакомые юных сыщиков, и автору не требуется подробно описывать их личностные характеристики. Однако указываются факторы, объясняющие выбор

жертвы. К примеру, семантика таких дескрипций как *бизнес пошел в гору*, *известнейший ученый с мировым именем*, *происходила из знатного дворянского рода*, *дочка «новых русских»* позволяет сформировать общий образ жертвы как человека обеспеченного, либо происходящего из состоятельной семьи, который легко узнаваем и понятен читателю.

Продемонстрируем это на ряде примеров:

31) *С тех пор, как бизнес у Зинаиды Николаевны пошел в гору, она мечтала расширить жилплощадь. И вот несколько месяцев назад ей удалось купить соседнюю двухкомнатную квартиру* [Загадка серебряного медальона, 2000: 52].

32) – *И в-третьих, считаю своим долгом предупредить: исчезновение Положенцева, вполне вероятно, вызовет почти международный скандал!.. Потому что он – известнейший ученый с мировым именем...* [Тайна пропавшего академика, 2000: 82].

33) – *Ты же говорил, что Соломатина – дочка «новых русских». Вот ее и похитили, чтобы получить с родичей кругленькую сумму* [Ловушка для Буратино, 2000: 39].

Также в качестве жертвы в текстах отечественных ДД встречается и другая категория граждан, не способная постоять за себя в борьбе с преступником – пожилые люди и дети. Такой выбор пострадавшего и, как следствие, дальнейшая помощь со стороны ребят-детективов имплицитно свидетельствует об отзывчивости и высокой степени сознательности (подробнее об этом при анализе субфрейма «Ребенок-сыщик»):

34) – *Меня дома не было, а бабушка... Маша жила вдвоем с бабушкой, ее родители два года назад погибли в автокатастрофе. – Бабушка их впустила... а они... все унесли!* [По следу четырех, 2001: 8].

35) *И вдруг возле одной из палаток он увидел горько плачущую пожилую женщину* [Невероятное везение, 2013: 14].

Поскольку преступления в ДД, как правило, носят имущественный характер (см. стр. 67), то пострадавшие здесь остаются целыми и невредимыми. Если же в произведении речь идет о преступлении, связанном с причинением вреда жизни и здоровью человека, то очевиден тот факт, что перед писателями стоит непростая задача «вписать» концепт, несущий определенную долю жестокости и насилия, в детскую книгу.

Среди способов решения данной ситуации можно выделить скорое подтверждение того, что пострадавший жив (*послышался стон, услышал стон*) или, в случае с убийством, косвенное представление жертвы ребенку-сыщику, к примеру, через медиа источники. При этом употребляемые сочетания ЛЕ в таких репрезентациях исследуемого слота схожи с официальным стилем милицейского протокола (*обнаружен труп неизвестной женщины, было найдено тело убитой женщины*), с тем различием, что в ДД авторы избегают детального описания:

36) *Иван с опаской приблизился еще на несколько шагов к неподвижно лежащему на полу Владиславу Николаевичу и растерянно посмотрел на ребят. <...> **Послышался стон.** Мужчина зашевелился. <...> Владислав Николаевич с трудом сел на пол и, морщась, потер затылок* [Загадка бордового портфеля, 1999: 39].

37) – *Ну, я лопатку взял и не успел копнуть, как **услышал стон** вон там, – Ромка снова указал влево. – Побежал туда, а там человек лежит, весь в крови и без сознания* [Дело о лесной царице, 2003: 41].

38) *Он особенно не прислушивался, но вдруг поднял глаза и обомлел – на экране была та самая старуха! Грымза. **И она была... мертвой.** <...> Сказали, что сегодня утром на Тверском бульваре **обнаружен труп неизвестной женщины!** На скамейке! При ней не было никаких документов* [Секрет драгоценного мусора, 2013: 101-102].

39) – *Так... тут написано, что вчера на рассвете **было найдено тело убитой женщины.** Она оказалась русской туристкой, зовут Елена Куценко.*

Когда обнаружили, в груди у нее торчал нож, испанская наваха [Крик в ночи, 2000: 71].

Субфрейм «Способ совершения преступления»

Как правило, данный субфрейм представлен в конце ДД, когда преступление раскрыто, и, на основе показаний преступника, происходит подробное разъяснение того, как оно было совершено. О схеме преступления может рассказать как взрослый человек (сотрудник милиции, пострадавший, сам преступник и т.д.), так и непосредственно ребенок-сыщик. В зависимости от чьего лица ведется повествование, меняется синтаксическая организация предложений и их лексическое содержание.

В первых двух примерах, формирующих слот «Разъяснение взрослого/сотрудника милиции», о способах совершения преступлений рассказывают сотрудники правоохранительных органов. Очевидна синтаксическая однородность построения микротекстов: в первом случае большинство предложений являются простыми распространенными, а во втором используются характерные для официально-делового стиля предложения с деепричастными оборотами. Что касается лексической составляющей, то здесь можно отметить наличие профессионально-маркированной лексики (*орудовала шайка расхитителей, сбывали их, украдена особо крупная партия, оперативникам удалось выяснить*). В совокупности такие способы подачи информации помогают читателю воссоздать четкую, последовательную картину произошедшего:

40) *Лейтенант рассказал немного. На одном из сибирских заводов орудовала целая шайка расхитителей ценного сырья. Они тайком выносили с завода платиновые слитки – а это очень дорогой металл – и сбывали их, как правило, в Прибалтике. Не так давно была украдена особо крупная партия. Оперативникам удалось выяснить лишь то, что слитки повез в Литву человек, к заводу отношения не имеющий. У них были его приметы, знали они также марку и номер его машины. Но свой автомобиль преступник с легкостью бросил,*

а угнал чужой, машины он менял не один раз. Последнюю машину он угнал на подступах к Москве [Дело о лесной царице, 2003: 182-183].

41) *Тем более что он* (Николай Лукич, начальник милиции – прим. И.В.) *рассказал им, как и почему разгорелся весь сыр-бор. <...> Едва он вышел за дверь собственной квартиры, как преступники, войдя в подъезд, натянули на головы маски и укрылись за шахтой лифта. Дождавшись удобного момента, они напали на Владислава Николаевича и, оглушив его, отобрали портфель. Настоящие деньги в мгновение ока переключались к преступникам, а ровно такая же сумма, только в фальшивых банкнотах, укрывала, как одеялом, лежащую без сознания жертву. Затем, сдернув маски, преступники побежали к машине* [Загадка бордового портфеля, 1999: 187-188].

Далее приведем примеры разъяснения совершения преступлений юным сыщиком (слот «Разъяснение юного сыщика»). Используемые здесь синтаксические и лексические структуры имплицитно эмоциональное состояние говорящего: непривычность к представлению такого рода информации и, как следствие, неуверенность. Паузация, подчеркивающая сбивчивость речи и процесс поиска подходящих слов, передается через апозиопезис, представленный в виде обрыва высказывания, и использованием дискурсивов *кое-что, ну, одним словом, и вот*:

42) – *Ростислав Иванович, нам удалось узнать, что вашу родственницу регулярно обкрадывали, пользуясь ее старостью и слепотой. А мы... мы случайно кое-что выяснили... ну, одним словом, мы не любим, когда грабят слепых старух... И вот... – Стас взял сумку Хованского. – Мы смогли найти эти вещи и возвращаем их вам* [Секрет драгоценного мусора, 2013: 184-185].

Кроме того, при детской интерпретации событий можно наблюдать иной вариант экспрессивного синтаксиса, также повышающего эмоциональную окраску речи. Этот тип выражается эллиптическими предложениями с отсутствующим подлежащим:

43) – *Можно было нам и самим догадаться. Хотя до такого простого варианта мы вряд ли додумались бы... Бульдог никакой не милиционер, это понятно. Охранник гостиницы. Свою тетку устроил консьержкой в наш дом. Тетка любопытная – любила читать чужие письма, которые таскала из ящичков. Вот и выудила это папино письмо. Ничего не поняла, конечно, но на всякий случай отнесла своему племянничку: там же про какие-то поиски древностей говорилось. А тот придумал план действий. Как он здесь пишет, «мы создали обстановку хулиганства вокруг сына профессора» [Следствие ведет Простофиля, 2001: 182].*

2.3.2.2. Концепт «РАССЛЕДОВАНИЕ» и его репрезентация в русскоязычном детском детективе

Прямым номинантом концепта «РАССЛЕДОВАНИЕ» является ЛЕ «расследование» – дериват от глагола «расследовать». При помощи идеографических источников было выявлено, что данный глагол включает в себя следующие значения: 1) подвергать рассмотрению, изучению; 2) производить следствие. Представим словарные дефиниции:

1) Расследовать – подвергать всестороннему рассмотрению, изучению, произвести следствие [ТСРЯ, 2022: 993].

2) Расследовать – подвергать всестороннему рассмотрению, исследованию, изучению; производить следствие [ТСРЯШИ, 2020:600].

3) Расследовать – 1. подвергать всестороннему рассмотрению, изучению; 2. производить дознание, следствие [БТССРЯ: 2009, 880].

4) Расследовать – 1. подвергать исследованию, изучению; 2. выяснять, производя следствие [Эл. ресурс: <https://lexicography.online/explanatory/efremova>. Дата обращения: 21.04.2025].

Фрейм «Расследование», входящий в состав концептосферы ДД, также представляет собой многокомпонентную структуру. В русскоязычных ДД,

исходя из значения лексемы «Расследование», нами было выделено четыре субфрейма, исследование которых формирует процесс следствия: «Подозреваемые», «Улики», «Осмотр места преступления» и «Слежка»:

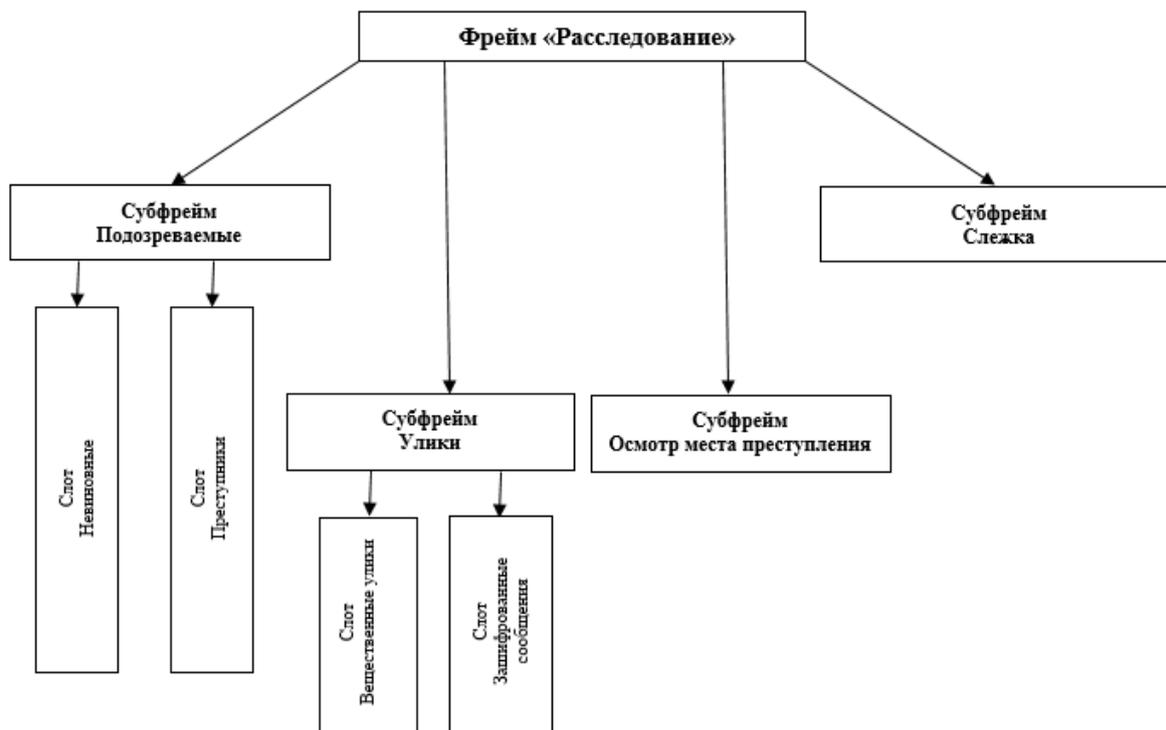


Рис. 2. Структура фрейма «Расследование»

Субфрейм «Подозреваемые»

Проведенное исследование показало, что данный субфрейм является наиболее частотным в системе указанного фрейма для ДД на русском языке ввиду обязательного наличия преступника в детективе и необходимости его поиска, длящегося на протяжении всего произведения. Как правило, на протяжении расследования под подозрением у юных сыщиков оказывается несколько человек. Согласно жанровым канонам, которые берут свое начало со времен Э. По, преступником, оказывается «меньше всех подозреваемое лицо» [Кестхейи, 1989: 51], однако во избежание быстрой разгадки внешность и поступки каждого из подозреваемых тщательно прописываются авторами и, тем самым, все оказываются в «равном» положении. Тем не менее, в русскоязычном ДД нельзя не отметить явное различие при выборе ЛЕ для описания

непосредственно преступников и тех персонажей, кто в конечном счете не являются виновными. Данная особенность обусловила разделение субфрейма на два слота: «Невиновные» и «Преступники».

Анализируя первый слот, обратимся к примеру из повести «Дело о лесной царице». В приведенном ниже микротексте для описания подозреваемого используется лексика с положительной или нейтральной оценочной направленностью, без выделения отрицательных характеристик героя. Во-первых, расширенная метафора (*Лицо...казалось вырубленным из какого-то твердого материала. Тот, кто его рубил, постарался на славу.*), дополненная последующими атрибутивными конструкциями с семантикой правильности (*черты лица мужчины были правильными, нос прямым, скулы высокими*). Во-вторых, приятное впечатление о мужчине также подчеркивается кольцевым повтором: перечисление одежды светлых тонов в начале дескриптивного абзаца (*светлое кепи, в тон ему такие же светлые шорты и футболка*), и в завершении описания сравнительной метафорой о светлых глазах (*его глаза, неожиданно голубые и светлые, как озерки в лесу*). Помимо этого, создается общий образ мужчины средних лет посредством ряда качественных прилагательных, в большинстве случаев в сочетании с кванторными словами (*почти белый цвет волос, глубокие морщины, далеко не старым человеком, особенно молодо выглядели его глаза*).

44) *Подозреваемый имел вид заправского туриста, причем не нашего, а заграничного. На нем было светлое кепи, в тон ему такие же светлые шорты и футболка, с надписью «NIKE». Лицо у Седого было тоже загорелым и казалось вырубленным из какого-то твердого материала. Тот, кто его рубил, постарался на славу. Черты лица мужчины были правильными, нос прямым, скулы высокими. Над левой бровью белел небольшой шрам. Несмотря на почти белый цвет волос и глубокие морщины, Седой был далеко не старым человеком. Особенно молодо выглядели его глаза, неожиданно голубые и светлые, как озерки в лесу [Дело о лесной царице, 2003: 60].*

Следующая репрезентация данного слота взята из произведения «Загадка красных гранатов», где у одного из детективов похищают сумку, и ребята подозревают в краже ученика старших классов. Здесь положительное описание подростка начинается с гиперболы (*не человек, а сплошные достоинства*), а затем раскрывается при помощи фразовых сочетаний, отражающих стереотипное представление о том, каким должен быть идеальный российский школьник. Параллелизм синтаксических конструкций в данном случае имплицитно равное, безэмоциональное состояние рассказчика, т.к. подозреваемый по итогу не является преступником и ничего противоправного не совершал:

45) – Ну, короче, Кеша этот Шаронов, - заговорил Баск, - какой-то весь образцово-показательный. Прямо не человек, а сплошные достоинства. Во-первых, на золотую медаль идет. Во-вторых, ни в каких пороках не замечен. Наркотиками не балуется, не пьет и даже не курит. В прошлом году принес нашей «Пирамиде» первое место на городской Олимпиаде по математике. Говорят, его скоро на всероссийскую посылают. А на Олимпиаде по английскому у него второе место в Москве [Загадка красных гранатов, 2001: 130].

Сравним с представлением подозреваемых, которые действительно оказались преступниками, и потому описание сфокусировано на демонстрации негативных качеств. Однако для начала стоит отметить, что в русскоязычных ДД распространен сюжет, где личность злоумышленника известна с самого начала, а перед юными сыщиками стоит задача разоблачить его и помешать в осуществлении преступных планов. Поэтому портрет преступника складывается на протяжении всего произведения: его описывают сами юные детективы, пострадавшие и просто посторонние люди. Данный способ помогает закрепить в сознании читателя образ отрицательного героя произведения. ЛЕ, отобранные для номинации подозреваемых, а также для описания их внешности и характера, имеют ярко выраженную негативную оценку (*сошел за боевика, неопрятным,*

скользким типом, противного мужика, морда гнусная, белобрысый, неприятный тип, злыдень, страшный). Отдельно можно выделить эпитеты с отрицательной коннотацией, используемые для изображения взгляда преступника (*острыми холодными глазами, холодные, безжалостные, змеиные, злые*).

46) *Слесарь из их домоуправления спешил за каким-то бородатым мужчиной. Тот был в надвинутой на лоб кепке, в кожаной куртке, с большой спортивной сумкой в руках. Будь его борода черной, он запросто бы сошел за какого-то чеченского боевика. Но она у него была какой-то неопратно-серой. Да и сам он был каким-то неопратным, каким-то скользким типом. Мужчина мельком взглянул на Ромку острыми холодными глазами и еще быстрее зашагал вперед* [Дело о разбитом бинокле, 2001: 33].

47) – *А девчонка эта... Она вроде даже и красивая, но глаза... Холодные, безжалостные... Змеиные, одним словом! Я ее, кажется, до смерти не забуду!* [Невероятное везение, 2013: 16].

48) *Я подняла глаза и увидела гладкого, сытого и противного мужика в розовом спортивном костюме* [Криминальные каникулы, 2010: 37].

49) – *Этот Вальчик такой здоровенный мужик, толстый, белобрысый, волосенки жидкие, морда гнусная, вся лоснится...* [Криминальные каникулы, 2010: 59].

50) – *Да, неприятный тип! И животных не любит* [Секрет мрачного подземелья, 2019: 18].

51) – *Он злыдень! Так моя бабушка говорит* [Секрет мрачного подземелья, 2019: 54].

52) – *Вот дружок его закадычный, Ванька Горлач, тот и вправду страшный... Я его всегда боялась! Такой и убьет, недорого возьмет. На все способный!* [Секрет мрачного подземелья, 2019: 168].

Особое место при номинации таких подозреваемых занимают различные антропонимы-прозвища. Среди ЛЕ, обозначающих прозвища преступников, можно выделить следующие тематические группы: металлические, часто остро

заточенные, предметы (*Скальпель, Отмычка, Крючок*) и виды животных (*Гюрза, Клещ, Бульдог, Клопик*). Данный выбор и инструментов, и представителей фауны метафорически ассоциирует их опасность для человека с потенциальной угрозой, которую представляют подозреваемые для юных детективов:

53) – *Должно быть, этот **Клещ** его и отравил, от свидетеля избавился. Наверное, дядя Витя его засек, когда он ваши книжки тырил* [Дело о разбитом бинокле, 2001: 56].

54) – *Кого ты называешь подозрительным типом? И почему? – Охранника. Который на бульдога похож. Ну точно, настоящий **Бульдог!*** [Следствие ведет Простофиля, 2001: 130].

55) – *А ты у отца про **Скальпеля** спрашивал? — А как же. Он сказал, что это Пафнутьев — известный авторитет в преступном мире. Вор и убийца* [Ловушка для Буратино, 2000: 59].

56) – *Да говорю же тебе – нет! Точно, она таскается за мной! – А может, эта кралечка к тебе равнодушна? А, **Клопик?** – «Ничего себе клопик, чуть не два метра росту», – подумала Виктоша* [В поисках сокровищ, 1997: 173].

Субфрейм «Улики»

Поиск вещественных доказательств и их анализ – одна из важнейших составляющих детективной деятельности. Всякая улика связана с процессом разгадки тайны преступления: с одной стороны, увеличивается количество вопросов для сыщика, с другой – происходит переосмысление сложившейся ситуации, и общее решение зависит от правильной трактовки каждой конкретной подсказки. Теоретик жанра ДД, Дж. Никсон отмечает, что наиболее предпочтительными являются те улики, которые читатель замечает сразу же, а юный детектив упускает из внимания. Соответственно, «ключи к разгадке» должны быть сложными и не очевидными, но в то же время находиться на виду [Nixon, 1977: 32].

Чаще всего в качестве улики в ДД выступают предметы одежды или обуви, а также различные аксессуары и фурнитура, выделенные нами в слот

«Вещественные улики». Каждая вещь обладает какой-то дистинктивной характеристикой, что репрезентируется ЛЕ с семантикой яркости, необычности, тем самым помогая осознать читателю важность описываемого предмета:

57) *На ладони у Женьки тускло поблескивала **серебряная пуговица с черным гербом**. <...> «Пуговица, скорее всего от блейзера», – сказала Катя. – **Штамповка**, – взяла в руки пуговицу *Моя Длина*. – **Пиджачок явно был серый**. – Не знаю уж, насколько серый, но **мужской**, – пригляделась к находке *Таня* [Загадка серебряного медальона, 2000: 90-91].*

58) *Потому что сбоку, никем ранее не замеченная, ясно отпечаталась человеческая рука, обхватившая березовый ствол. На запястье этой руки очень хорошо были видны **большие круглые черные часы с синим ободком*** [Дело о лесной царице, 2003: 22].

59) *На столе лежало два **чемоданчика-контейнера**. Один – **цилиндрический, черный, другой – плоский, металлический*** [Тайна старинного парка, 2001: 109].

60) *На земле под кустом лежал **красный в цветочек байковый халат**. И было совершенно ясно, что лежит он здесь не слишком давно* [Секрет мрачного подземелья, 2019: 109].

61) *Внутри, слева от дверцы, стояли **огромные валенки с галошами**. – Сейчас. Сейчас, – внимательно осмотрел Петька пол. – Точно. Их надевали совсем недавно* [Тайна украденной рукописи, 2000: 153].

Помимо обозначенных типов улик, авторы ДД также используют метод шифрования данных, значимых для раскрытия тайны – слот «Зашифрованные сообщения». В приведенных ниже примерах можно увидеть реализации этого способа с помощью графического сокращения слов. Задача такого своеобразного ребуса – вовлечь ребенка-читателя в его активное разгадывание, объективируя через закодированное сообщение знакомый ему когнитивный контекст. К примеру, очевидно, что в примере 62 зашифрован адрес дома в его стандартном

представлении: *Название улицы (переулка, проспекта, бульвара), дом/корпус – квартира:*

62) ... и вдруг взгляд мой упал на бумажку, валявшуюся под столом. Я ее подняла. На бумажке крупным почерком были написаны какие-то буквы и цифры. **Л.б. 5/1 – 321, Д.п. 7-16** и т.д. всего шестнадцать записей [По следу четырех, 2001: 225].

Во следующем примере изначально приведены способы шифрования, а затем возможные варианты расшифровки закодированного названия картины, являющейся ключевой уликой в расследовании:

63) На «Младенце с наганом» – «Млад, с наг.», на «Кавалеристе, явившемся во сне» – «Кав - ст, яв. во сн.», на «Козе с баяном» – «Краскоза с б - ном» **Так, так! Что за «Краскоза»? «Красивая»? «Красочная»? Одно ясно: что не «красная»** [Блин – охотник за ворами, 2002: 155].

Следующий пример в некотором роде тоже представляет собой зашифрованное сообщение. Однако, представлен в виде графического изображения – чертежа. Юные герои полагали, что данный рисунок приведет их к местонахождению клада, который ищет убийца, и, тем самым, поможет реабилитировать невиновного:

64) **Над буквой «Ю» был нарисован фасад помещичьего дома. От него вверх, строго на север, подымалась прямая линия, которая сворачивала сначала на северо-запад, потом на запад и затем снова подымалась на север. Там, где линия кончалась, были нарисованы четыре дерева. Над каждым отрезком пути стояла цифра 1, а под каждым поворотом был обозначен его угол: 135 градусов, еще раз 135 градусов и, наконец, 90 градусов. Ничего больше на чертеже не было, если не считать рисунка бронзовой птицы в правом верхнем углу. Но птица обозначала всего лишь графский герб. Мальчики молча разглядывали чертеж, потом переглянулись. Они не знали, верить или нет. Неужели тайна в их руках?** [Бронзовая птица, 2022: 227-228].

Субфрейм «Осмотр места преступления»

Данный компонент фрейма представлен в текстах ДД не так широко, как два предыдущих субфрейма. На наш взгляд, это обусловлено тем, что ребенку-сыщику сложно проникнуть на место происшествия непосредственно после обнаружения преступления, поскольку его, как правило, обследуют компетентные сотрудники органов правопорядка. Однако в случаях реализации данного субфрейма в произведениях становится очевидна его важность для разгадки тайны. Представление многогранного изображения места преступления, его максимальное воссоздание в сознании читателя достигается путем детального описания интерьера. Помимо этого, необходимость «присмотреться» к деталям усиливается за счет употребления глаголов со значением продолжительного действия, которое выполняется с особой скрупулезностью (*пригляделся повнимательнее, примерялась глазами, тщательно осмотрели*). Затем, на основании осмотра помещения сыщиками могут быть выдвинуты первые предположения о произошедшем (*выходит, было бы невозможно, если..., то явно...*):

65) *Они зашли в большую светлую комнату. Ромка здесь уже бывал, но теперь **пригляделся повнимательнее**. Круглый стол, кресла, красивая мебель. В углу стоял большой сейф, покрытый светлой блестящей краской, на нем – ваза с какими-то красными цветами. Цветы, правда, осыпались, их мелкие лепестки густо покрывали поверхность сейфа и пол вокруг него [Дело о великом маге, 2004: 112].*

66) *Блинков-младший проследил за ее взглядом. Мама **примерялась глазами то к стремянке, то к месту**, где были оборваны провода. Верхняя перекладина лестницы не доставала туда метра на полтора. Выходит, чтобы оборвать проводок стремянкой, монтер должен был поднять ее на полтора метра от пола. Но и тогда это было бы невозможно. Провода плотно прилегали к стене, а у стремянки наверху не было никаких торчащих железок [Блин – охотник за ворами, 2002: 34].*

67) *Беседуя, члены Тайного братства **тщательно осмотрели** все пять комнат, располагавшихся на втором этаже. В них царило полное запустение. Второй этаж был давно нежилым. – Если гости на этой даче сегодня и ночевали, **то явно** внизу, - сказал Петька [Тайна пропавшего академика, 2000: 70].*

Субфрейм «Слежка»

Репрезентация процесса слежки в ДД также представлена достаточно ограниченно. Самостоятельно ребенок-сыщик способен выслеживать подозреваемого только передвигаясь пешком или на общественном транспорте, в то время как взрослые часто используют для передвижения личные автомобили. Поэтому данный субфрейм более вероятен в произведениях, где действие происходит в локализованных местах, к примеру, в небольших поселках, а также, когда в качестве подозреваемого или его сообщника также выступают дети или подростки.

Действия юного сыщика представлены динамично, через глаголы движения (*выскочила, помчалась, припустились, бежит, плестись, идти по пятам* и т.д.). Также широко используется лексика, номинирующая объекты пространственной среды (*окраина поселка, небольшой лесочек, метро*), и наименования реально существующих топонимов, цель которых – придание большей достоверности художественному пространству (названия станций московского метро в примере 69).

68) *Спустя какое-то время Аленка **выскочила** из дома с небольшим свертком в руке. Воровато оглянувшись, она **со всех ног помчалась** по улице. Друзья **припустились** за ней. Не так-то просто было преследовать девчонку в незнакомом поселке. Если в своей Медовке они знали каждый дом и каждое дерево и могли бы заранее предугадать все ее ходы, то здесь понятия не имели куда она **бежит**. Чтобы оставаться незамеченными – а Аленка поминутно оглядывалась, – им приходилось то и дело **нырять в кусты, прятаться за заборы, а то и валиться в высокую траву**. Ромка сильно обжегся крапивой и*

теперь весь чесался. Вскоре девчонка **вывела их на окраину поселка, пробежала** сквозь **небольшой лесочек**, приблизилась к какой-то ржавой, местами поломанной, заросшей густой растительностью изгороди и исчезла за ней. А они в растерянности остановились. За изгородью этой виднелись нестройные ряды покосившихся могильных крестов [Дело о великом маге, 2004: 79-80].

69) ...а затем медленно **поплелся** позади девушек. Они **направились к метро**. На станции «**Баррикадная**» Ирка с печальной Юлькой **пошли к переходу на кольцевую линию**, а Светка осталась стоять на **радиальной**. Проехав всего одну остановку, она **вышла на «Пушкинской»**, **перешла на «Чеховскую»** и снова села в вагон. Народу в метро было много. Поэтому Ромка **шел за ней прямо по пятам**, точно так же, как и вчера, ничуть не опасаясь, что она заметит слезку [Дело о разбитом бинокле, 2001: 133].

2.3.2.3. Концепт «РАЗОБЛАЧЕНИЕ» и его репрезентация в русскоязычном детском детективе

Интегральными семами глаголов «разоблачать/разоблачить» в его переносном значении являются: 1) раскрыть/обнаружить чьи-либо тайные замыслы, враждебные или предосудительные действия; 2) сделать известным неправильность, враждебность. Ниже представлены словарные толкования:

1) Разоблачать – *перен.* открыть, обнаружить (чью-н. злоупотребления, тайные замыслы, враждебные планы) [ТСРЯ, 2022: 975].

2) Разоблачить – раскрыть, обнаружить что-л. Негативное, скрытое; изобличить [ТСРЯШИ: 2020, 562].

3) Разоблачить – 1. *перен.*, *кого-что*. открыть, обнаружить (чью-н. злоупотребления, тайные замыслы, враждебные или предосудительные действия, планы). 2. установить, обнаружить, вскрыть, сделать известным неправильность, враждебность чего-н. [БТССРЯ: 2009, 861].

4) Разоблачать – *перен.* делать явным, известным [Эл. ресурс: <https://lexicography.online/explanatory/efremova>. Дата обращения: 21.04.2025].

В произведениях детективного жанра разоблачением завершается этап расследования: тайна преступления раскрыта, и преступник представлен читателю. Кроме того, обозначаются причины, побудившие преступника на противоправное действие. Небольшой по своему объему фрейм репрезентируется в финальных главах произведений и формируется в отечественных ДД из следующих субфреймов: «Раскрытие личности преступника», «Мотив преступления», «Обращение за помощью ко взрослым», «Признание заслуг сыщика»:

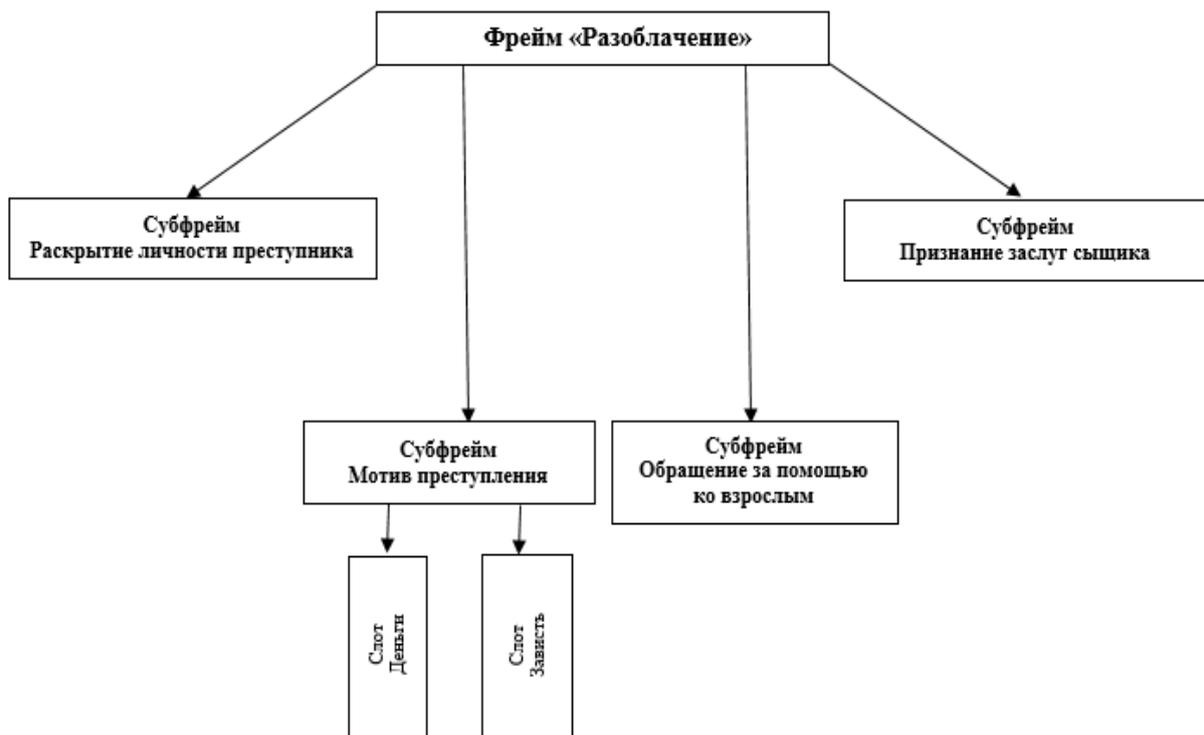


Рис. 3. Структура фрейма «Разоблачение»

Субфрейм «Раскрытие личности преступника»

Согласно Я. К. Маркулан, в детективной литературе существует три вопроса, формирующих композицию всех произведений данного жанра – «кто?», «как?» и «почему?» [Маркулан, 1975: 25]. В настоящем субфрейме представлен

ответ на первый из них: юные сыщики понимают, *кто* из подозреваемых является преступником, и, тем самым, разгадывают тайну преступления.

Разоблачение личности преступника происходит по следующей схеме, которая весьма стереотипно представлена в отечественных текстах ДД: по воле случая юные детективы узнают о каком-либо факте, позволяющем определить того, кто совершил преступление. Внезапность разгадки имплицитно создается ЛЕ, создающими когнитивный контекст, типичный для неожиданных ситуаций: охрипший из-за волнения голос, изумленный взгляд, состояние растерянности, волнение. На уровне синтаксиса кульминация, как вершина сюжетной напряженности, передается использованием восклицательных предложений. Продемонстрируем реализацию данного слота на примерах ниже:

70) – *Владимир Иванович! Новая кража. Опять в Докучаевом. И дом тот же. Третий раз за последнюю неделю. – В какой квартире? – спросил Василенко. – В сорок шестой. На восьмом этаже, – внес ясность старший лейтенант. – А там, случаем, какой-нибудь бабушки нет? – хрипло проговорил Олег. Все на него уставились как на сумасшедшего. – Знаю я эту квартиру, – немедленно сообщила Школьникова. – Там певица Зябликова живет. А у нее мама – ровесница моей бабки* [Загадка серебряного медальона, 2000: 230].

71) – *А что они ищут, как ты думаешь? – спросила Лешка <...> Слитки какие-то, с сибирского завода украденные. Мне Колян об этом сказал, он подслушал, как менты между собой разговаривали. – Слитки, вообще-то, похожи на кирпичи, только они потоньше и поменьше, – медленно проговорил Артем, и Ромка как ошарашенный уставился на друга* [Дело о лесной царице, 2003: 158].

72) *Сначала Лешка подумала об этом просто так, мельком, а потом вдруг оторопела от пронзившей ее страшной догадки: если Святослав Петрович был фокусником, то ему ничего не стоило незаметно подбросить пластиковую карточку в вещи Руслана <...> Ромка соображал еще быстрее своей сестры. Ему сразу стало понятно, кто украл у Евгения Михайловича деньги и подставил*

*Руслана. – Лешка, это меняет все дело! – **взволнованно проговорил он.** – Помнишь, как все, и Анюта, и Игорь, в один голос говорили, что украсть деньги мог если не мальчишка, то какой-нибудь маг-чародей, фокусник? [Дело о великом маге, 2004: 171-172].*

*73) А когда понял, **страшная догадка пронзила мой мозг и тяжким грузом придавила к сидению.** Я все же еще раз решил убедиться в правильности моей догадки и поэтому спросил папу: – А что, иконы досками называют? – Ну да, – подтвердил он, – их же на досках пишут. Только когда речь идет о стройматериалах, то говорят доска, а если речь идет об иконе, то обычно говорят доска. Ударение на первом слоге. Все точно. Именно так произносили слово «доска» Сергей и Юрка. Так вот что они искали в заколоченных домах! А я-то, дурак, что думал! [Охота за приведениями, 2010: 150-151].*

Субфрейм «Мотив преступления»

Раскрытие мотива преступления дает ответ на третий фундаментальный вопрос всякого детективного произведения – «почему?». Как уже было отмечено, поскольку большая часть преступлений в отечественных ДД связана с различными типами хищений чужого имущества, то, очевидно, что преступниками движет жажда наживы, которая была выделена нами как слот «Деньги». К примеру, в повестях «Тайна одноглазой Джоконды» и «Блин – охотник за ворами» преступники крадут ценные картины из музея с целью их продажи. Языковые единицы, формирующие данный слот, относятся к тематическому полю «Материальные ценности»: *деньги, бесценное полотно, счета, «Мерседес», вилла, драгоценности.* Также вербализация слота в обоих случаях строится путем последовательного описания жизненного пути преступников или его небольшого периода, что выражается через использование параллельных синтаксических конструкций и акциональных глаголов в прошедшем времени (*решили, устроились, стали, получала, взялись* и др.). Такое изложение фактов помогает читателю проследить становление личности преступника и формирование его намерений совершения преступления.

74) – С детства, Косолапов, **вы очень любили деньги**. А когда выросли, вашей мечтой стало иметь их как можно больше. И **вы решили** ограбить Эрмитаж. Для этой цели **вы окончили университет и устроились** в музей младшим научным сотрудником. <...> Одновременно с этим **вы ходили** на работу в Эрмитаж и **продвигались** там по служебной лестнице. Скоро **вы стали** замдиректора Эрмитажа... Короче, Косолапов, **вы вели** двойную жизнь. И вот на позапрошлой неделе в музей привезли **бесценное полотно** Леонардо да Винчи. В это же самое время в «Клуб К» позвонил странный человек по имени Смерть и предложил вам за огромные **деньги** украсть для него «Джоконду» [Тайна одноглазой Джоконды, 2020: 246-247].

75) – Мы проверили счета Демидовой. Она несколько раз **получала деньги** от Шварца. Скорее всего, он подставное лицо, а Демидова через него **организовывала** торговлю поддельными картинами. Самое главное, ее недавно **разорили** другие жулики, банковские. Ее «**Мерседес**», **вилла, драгоценности** – все должно было уйти за долги. Как только мы это узнали, стало ясно, почему они с Гогой сами **взялись** за аферу с картинами Ремизова [Блин – охотник за ворами, 2002: 169].

В качестве номинанта другого слота, определяющего мотив преступника, выступила такая отрицательная эмоция, как зависть. Данный эмотивный смысл становится ведущим в рамках приведенных ниже отрывков. Кроме прямой номинации в форме существительного или глагола, в обоих примерах задействовано тропеическое усиление негативного чувства (*снедала зависть, зависть переросла в ненависть*). В последнем отрывке выдвижение в фокус внимания читателя обозначенной эмоции как доминирующей в мировосприятии преступника достигается также через многократный повтор и синтаксический параллелизм:

76) Как после признавалась Клавдия Парамоновна, совесть ее, конечно, мучила. Однако с тех пор, как дочь Антонины Васильевны разбогатела, Клавдию Парамоновну **снедала зависть**. «Перераспределяя» богатство в пользу

Костеньки, она не сомневалась, что поступает справедливо. «А Зинка, – говорила она, – не обеднеет и свое возьмет» [Загадка серебряного медальона, 2000: 233-234].

*77) Любым способом, любым путем, но он решил оставить свой след в истории человечества. Он **стал завидовать** всем более удачливым и более талантливым коллегам [Тайна старинного парка, 2001: 182].*

*78) Он рассказал, что в детдоме всегда завидовал тем детям, у которых были игрушки лучше, чем у него; в школе он завидовал тем, у кого были лучше отметки; в институте завидовал тем, кто лучше его одевался... В общем, Виглянский завидовал всем и всегда. Но больше всего он завидовал Юре Соломатину; тому, что у Соломатина есть талант, а у него, Виглянского, – нет. <...> Постепенно Гошина **зависть переросла в ненависть**. Он понял, что ему никогда не стать таким же блестящим ученым как Юрий Соломатин. И Виглянский встал на путь преступлений. Вот тут-то у него и открылся талант. Криминальный. [Ловушка для Буратино, 2000: 170].*

Субфрейм «Обращение за помощью ко взрослым»

Несмотря на тщательное сокрытие своей детективной деятельности и самостоятельное ведение расследования до его логического завершения (обнаружение преступника), в финале произведения юные детективы приходят к моменту, когда им становится необходима помощь взрослых, чаще всего сотрудников правоохранительных органов.

Общей тенденцией для исследуемого субфрейма русскоязычных ДД является репрезентация смены переживаемого состояния героев – осознание безвыходности положения, затем предложение обратиться в милицию и принятие этого решения. К текстовым компонентам, вербализующим выделенные этапы, относятся следующие ЛЕ, выражения и синтаксические конструкции: риторический вопрос «Что делать?» как признание безнадежности ситуации, далее следует фаза сомнения, которая имплицитно выражается синтаксически посредством многоточия в конце предложений, а также при помощи лексем и

фразовых сочетаний (*по-моему, сложный вопрос, кажется, а вдруг, думаю*), затем, внезапность нахождения выхода из сложившейся ситуации передается восклицательными предложениями и ЛЕ со значением изумления. Уверенность в правильности принятого решения эксплицируется метафорически (*без тени сомнения*):

79) – *А все-таки, что теперь нам делать?* – спросил Юра. – *Если этого вашего дяди Володи нет... По-моему, все равно необходимо в милицию обратиться... Мы, конечно, можем и сами помешать киллеру... – Ну, нет, теперь уже очередь милиции!* – решительно заявил Петька. – *Мы им все принесем на блюдечке с голубой каемочкой... Вася!* – закричал он вдруг, и все растерянно оглянулись. *Однако никакого Васи рядом не было. – Вася Мурыжко! Он с дядей Володей работает! Он поймет...* [Невероятное везение, 2013: 183].

80) – *А теперь главный вопрос, – подытожил Луна. – Что нам со всем этим делать? Остальные молчали. – Сложный вопрос, - первым нарушил тишину Герасим. – И так плохо. И эдак. – Вот именно, - продолжал Павел. – Но делать-то что-нибудь надо. – Кажется, братцы, я с дачи вернулась вовремя, – неожиданно начала Варвара. – У меня есть идея. – Какая? – уставились на нее остальные. – Прямо над моей квартирой живет начальник нашего отделения милиции, - продолжала девочка <...> А потом вдруг этот твой Николай Лукич что-нибудь сделает не так. Владислав в результате пострадает. А виноваты опять-таки окажемся мы <...> Ну?* – первым не выдержал Иван. – *Куда мы идем? К Вариному Лукичу, – без тени сомнения отозвалась Марго* [Загадка бордового портфеля, 1999: 176-179].

Субфрейм «Признание заслуг сыщика»

Данный субфрейм, как правило, состоит всего лишь из нескольких строк, но является значимым компонентом исследуемого фрейма. После поимки преступников становится очевидна вся важность работы, проведенной юными сыщиками: и следователи-профессионалы, и пострадавшие от рук злоумышленников благодарят ребят за внесенный вклад в расследование

преступления. Лексическое наполнение данного слота состоит преимущественно из языковых единиц, относящихся к тематическим полям «Благодарность» или «Похвала»:

81) – *Поэтому майор Василенко просил передать вам особую благодарность, - дослушав Олега, сказал Андрей Станиславович. – И мать моя вам благодарна, - добавила Школьниковна. – А уж председатель...* [Загадка серебряного медальона, 2000: 235].

82) – *В общем, от имени Петергофа я благодарю вас за то, что вы спасли парк* [Тайна старинного парка, 2001: 186].

83) – *Спасибо вам, ребята, что вы помогаете милиции бороться с преступностью. Большое спасибо!* [Ловушка для Буратино, 2000: 173].

84) – *Да, не слабо! – проговорил Вася Мурыжко. – Тут вам и киллер, и еще целая шайка... Мы о ней наслышаны, наслышаны, как же... А вы молодцы, ребята! Настоящие молодцы* [Невероятное везение, 2013: 184].

85) – *Но так или иначе, а вы – неслыханные молодцы! Я в вас не очень-то верил, а теперь... Если бы не вы, все это черт-те чем могло кончиться, конечно, в результате разобрались бы, но... но времени было бы потеряно немало, ох, немало...* [Крик в ночи, 2000: 345].

2.3.2.4. Концепт «РЕБЕНОК-СЫЩИК» и его репрезентация в русскоязычном детском детективе

Разбор концепта «РЕБЕНОК-СЫЩИК» нам видится логичным начать несколько иначе, нежели с построения фреймо-слотовой модели как в случае с остальными концептами. Поводом для этого послужил тот факт, что данный типологически отмеченный концепт вводится в перитексте (по Ж. Женнету) непосредственно до начала повествования, в тексте аннотации детского детектива, и является первым, свидетельствующим о жанровой принадлежности текста, сигналом для читателя. Перитекст любого произведения является начальным этапом взаимодействия между читателем с одной стороны и

автором/издателем – с другой. Это предполагает наличие определенных приемов при его формировании. К примеру, изучая паратекстуальность классического детектива, Т.Г. Ватолиной удалось выделить ряд стратегий, направленных на вовлечение читателей в единое коммуникативное пространство с автором/издателем [Ватолина, 2011]. В случае детского детектива намеренное изображение ребенка или детей, расследующих преступление, усиленное различной экспликацией возраста сыщиков относится именно к такой широко используемой тактике:

1) *Музейная кража! Похищены картины на четыре миллиона долларов. На расследование брошены лучшие силы российских спецслужб. След ведёт за рубеж, к мошенникам международного масштаба. Но ближе всех к разгадке преступления подбираются не полицейские, не работники прокуратуры и не контрразведчики, а восьмиклассники Дмитрий Блинков по прозвищу Блин и его подружка Ирка...* [Блин – охотник за ворами, 2002]

2) *Трое друзей – Ромка, Димка и Леша, предприняв собственное расследование, узнают, что за похищением Ромкиной сестры Кати стоит хитроумный преступник по кличке Буратино. Но кто он такой? Почему все дрожат лишь при упоминании его имени? И зачем ему понадобилось похищать обыкновенную восьмиклассницу? Только разгадав эти загадки, ребята смогут найти Катю...* [Ловушка для Буратино, 2000].

3) *«Люблю тебя, Петра творенье!» – не могут не воскликнуть вслед за поэтом четверо друзей, любясь на каникулах красотами Петербурга. И все бы было просто замечательно, но ребятам не дает покоя странное поведение неприятного соседа по гостинице. Да и как можно махнуть рукой на этого типа, когда он в глухих закоулках старинного парка зачем-то ковыряет ногой землю и обвязывает деревья леской, а за его дверью таинственные голоса повторяют какую-то абракадабру? «Кто он: сумасшедший? Кладоискатель?! Шпион?!» – ломают головы друзья, и однажды глубокой ночью...* [Тайна старинного парка, 2002].

4) *Что может быть интереснее поисков клада? Именно этим нелегким делом решают заняться на каникулах Даша и ее новый сосед Стас, случайно обнаружив тайное послание в старинном шкафу. Куда только не заводит ребят любопытство! И в старую школу в маленьком провинциальном городке, и в столичный антикварный магазин, и в больницу, но постепенно друзья выясняют, что кладом интересуются не только они. У ребят появляются опасные конкуренты! Как же обвести их вокруг пальца и первыми отыскать фамильные сокровища?* [В поисках сокровищ, 1997]. «Сильная позиция» (термин И.В. Арнольд), таким образом, обуславливает фокусирование внимания адресатов на данном типологически значимом концепте, определяющем уникальность детского детектива.

Переходя к анализу концепта ДД, стоит отметить, что из всех конструируемых в рамках данной работы фреймов, он представляет собой наиболее детализированную сеть субординатных элементов. Согласно Дж. Никсон, столь многогранное изображение протагониста является следствием того, что главный герой детективного произведения для детей должен быть «выдающейся личностью и представлен настолько выразительно, чтобы заинтересовать читателя от начала и до конца, и чтобы они были уверены в том, что он или она раскроет преступление» [Nixon, 1977: 38].

Формируемый на протяжении всего произведения, концепт «РЕБЕНОК-СЫЩИК» состоит из двух субфреймов, находящихся на максимальном отдалении друг от друга в традиционной картине мира и представляющих собой прямые номинанты составного концепта – субфрейм «Ребенок» и субфрейм «Сыщик». Каждый из обозначенных субфреймов в свою очередь включают в себя ряд терминальных слотов: к первому относятся такие слоты как «Внешность», «Возраст», «Семья», «Школа», «Романтические взаимоотношения». К второму – «Личностные качества», «Игра», «Детективная деятельность»:

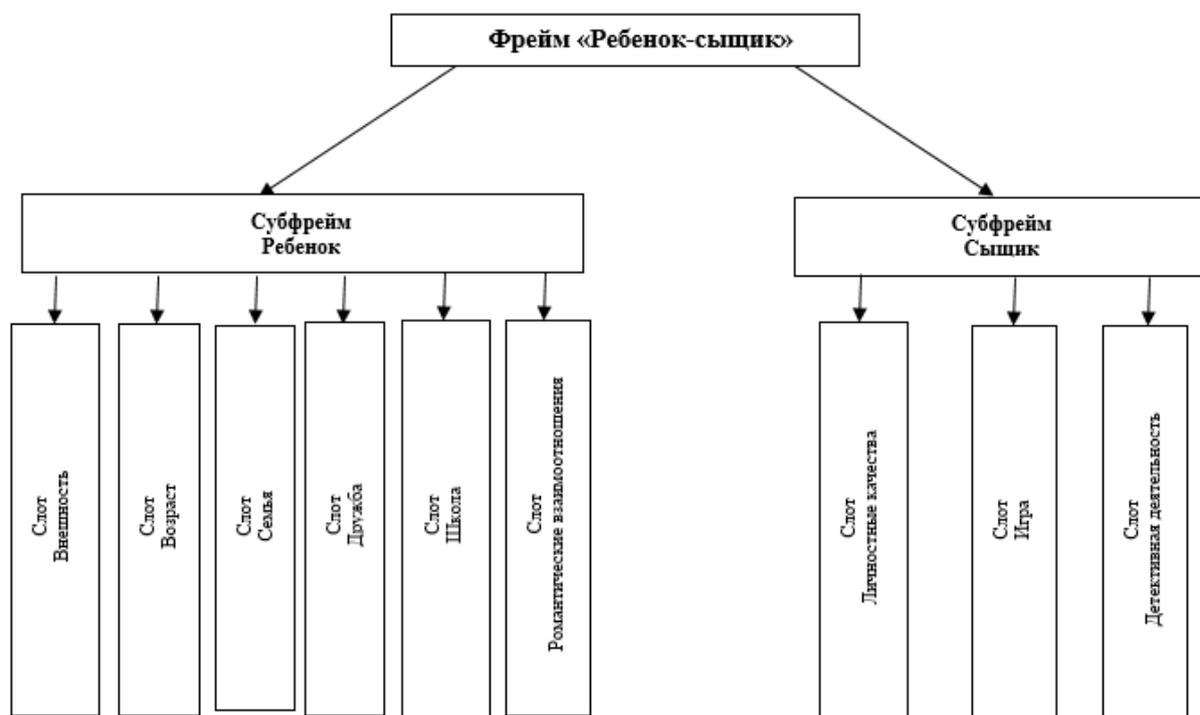


Рис. 4. Структура фрейма «Ребенок-сыщик»

Субфрейм «Ребенок»

Слот «Внешность»

Изучая стилистику портретного описания в детективном романе, Р.И. Прохорова говорит о существовании в детективном жанре двух видов портретных изображений: информативное и информативно-живописное.

Говоря о первом типе, можно отметить, что такое изображение внешности героев детектива отличается сухостью и сдержанностью и построено на использовании стилистически нейтральной лексики. Данный способ создания портрета героя приводит к определенному стилистическому эффекту: создается объективное описание внешности, лишённое субъективной оценки. Что касается второго, то здесь, наряду с информативным описанием, выделяется использование какого-либо элемента, наделённого экспрессивной значимостью, а также информативно-живописные описания включают в свой состав эмоционально-оценочные компоненты [Прохорова, 1988: 15].

Авторы отечественных ДД также представляют портретные описания героев в достаточно сжатой форме. В большей степени такая реализация слота характерна для ДД, где расследование преступления проводится группой детей, и детальная «прорисовка» каждого героя не является необходимым условием для реализации сюжета. Также, «обычность» юных детективов, на наш взгляд, укрепляет в сознании читателя идею о реальности героев.

На примере Тайного братства Кленового листа рассмотрим описание внешних характеристик ее участников, предложенного в повести «Тайна пропавшего академика»: Петя Мионов изображается как «широкоплечий коренастый парень в очках», Настя Адамова – «рыжая девочка, с огромными зелеными глазами», а близнецы Серебряковы – Дима и Маша – описываются авторами как «высокие, стройные, светловолосые и голубоглазые».

Далее, обратимся к портретным характеристикам юных детективов, которые, как правило, действуют в одиночку и являются, соответственно, главными героями произведений. В таком варианте ДД также не предоставлены объемные описания сыщика, но по своему характеру они принадлежат, согласно Р.И. Прохоровой, к информативно-живописному типу.

Так, описывая Эмму Мухину в произведении «Тайна одноглазой Джоконды», В.М. Роньшин практически уходит от нейтральных по своей семантике прилагательных с параметрическим значением, за исключением описания прически девочки, когда она говорит о своем намерении подстричься: *«А напоследок решила укоротить свои и без того короткие волосы»* [Тайна одноглазой Джоконды, 2020: 107]. Формирование у читателя идеи того, что юная сыщица имеет приятную и привлекательную внешность, создается при помощи автопортрета, включающего ЛЕ с положительной оценкой (*лицо у меня было очень даже ничего, хорошо иметь смазливую внешность, такая юная, красивая и т.д.*), а также сравнения (*вы прекрасны, как роза, Эмма*). Что касается характеристик телосложения, то единственный случай, имплицитно

указывающий на наличие у девочки стройной фигуры представлен следующим образом: *я бы вполне могла принять участие в конкурсе «Супермодель России».*

Следующий пример демонстрирует описание внешних характеристик Фили Лопушкова, героя повести «Следствие ведет Простофиля» В.М. Сотникова. Основанное на критическом взгляде героя на самого себя, портретное описание имеет субъективную экспрессивную оценку невысокого роста, которая на лексическом уровне выражена посредством прямой (*совсем маленький*) и метафорической (*не вышел ростом*) номинации, а также пейоративными для ученика седьмого класса сравнениями (*как пятиклассник, как девчонка*). На синтаксическом уровне переход из состояния грустного размышления в более эмоциональное состояние недовольства собой и своим внешним видом маркируется такими текстовыми компонентами как многоточие и восклицательный знак, соответственно. Помимо этого, в качестве экспрессивной детали в приведенном микротексте выделяется непропорциональная размерам тела голова мальчика:

*86) Вдобавок ко всему Филя, что называется, **не вышел ростом**. А если говорить правду, он был совсем маленький... Просто как пятиклассник какой-нибудь или как девчонка! К тому же голова у него была круглая и довольно большая. Правда, мама говорила, что из-за этого он выглядит умным и серьезным. Но Филя ей совсем не верил [Следствие ведет Простофиля, 2001: 20].*

Слот «Возраст»

Данный слот является наиболее репрезентированным в ДД, поскольку очевидна его важность жанрообразующей бинарной оппозиции – юный сыщик и взрослый преступник. Возраст героев в виде сквозных слов постоянно выдвигается авторами в фокус читательского внимания, подчеркивается молодость героев и противоестественность их борьбы с криминалом. Важно отметить, что способы его лексического представления в русскоязычных текстах ДД могут варьироваться от стилистически нейтральных до сниженно-разговорных ЛЕ, в особенности, когда о возрасте сыщика говорит преступник.

К прямым номинациям возрастного параметра можно отнести непосредственно его цифровое обозначение (*четырнадцать лет*), а также все лексемы с общим словарным значением «Ребенок», к которым относятся следующие ЛЕ: «мальчик», «девочка», «дети», «ребята», «подростки», прилагательные «молодые», «маленькие» и др. Кроме того, возраст героев становится очевидным из указания класса, в котором они обучаются. В микротекстах ниже приведены примеры различных вариантов нейтрального представления возраста сыщиков:

87) – *Не забывай, Гриша, мальчику еще четырнадцать лет. – Уже четырнадцать лет, - поправил жену Молодцов. – Пора взрослеть* [Ловушка для Буратино, 2000: 12].

88) *Такова уж трудная доля восьмиклассника: заниматься расследованием международного преступления – и шарахаться от мелкого жулика* [Блин – охотник за ворами, 2002: 74].

89) *Он и без фотографий поверил этим мальчикам, только вряд ли их сообщение поможет... И вдруг ребята заметили, что он напрягся, быстро просмотрел оставшиеся фотографии, отобрал несколько штук и стал снова и снова просматривать их. Мальчики переглянулись. Интересно, что он там обнаружил? – Послушайте, ребята, - охрипшим вдруг голосом произнес он. – Кто этот человек?* [Крик в ночи, 2000: 210].

90) – *Такие девочки, нежные, изящные, и занимаются черт-те чем... воровок ищут! Вы не боитесь, девочки?* [По следу четырех, 2001: 92].

91) – *Да пойми ты, Дима, – принялась увещевать Молодцова Сонечка, - каждый должен заниматься своим делом. Органы правопорядка – бороться с преступностью. Вы, дети, – учиться в школе* [Ловушка для Буратино, 2000: 67].

92) *Он, конечно, ожидал встретить взрослого человека, а не упитанного розовощекого подростка, не достигшего еще и пятнадцати лет* [Дело о великом маге, 2004: 13-14].

93) *Девочки* не очень удивились, увидев вместе с **ребятами** того старика. — Ну, **молодые люди**, представьте меня! «Это Сергей Игнатьевич, – сказал Кирилл, — а это... Даша, а это Оля. – Здравствуйте, **барышни!** Весьма рад. Надеюсь, вы не станете возражать, если мы объединим усилия в расследовании этого дела? [Невероятное везение, 2013: 69].

В повести «Бронзовая птица» возраст героев эксплицируется через лексему «комсомолец», которыми ребята стали недавно. Учитывая тот факт, что в Советском Союзе в комсомольскую организацию принимали молодых людей в возрасте от 14 до 28 лет, становится понятным сколько ребятам лет:

94) – *Как же так?* – плаксиво пробормотал расстроенный Генка. – Я **комсомолец**, я назначен... [Бронзовая птица, 2022: 46].

Несмотря на очевидные трудности ведения детективной деятельности, которые возникают по причине юного возраста сыщика, этот фактор также выделяется писателями и как положительный, поскольку именно за счет своего возраста дети могут оказаться в более выигрышной позиции, чем взрослые. В сознании детей и людей пожилого возраста подросток концептуализируется как человек, который, в отличие от взрослых, не предоставляет опасности и которому можно доверять. Если говорить о преступниках, то вначале они также не склонны воспринимать юных сыщиков всерьез, что помогает достичь детям прогресса в расследовании. Проиллюстрируем способы реализации данного элемента:

95) – *Они там ее видели, Елену эту, красивая она очень, ну и вот ... хотят за нее отомстить.* – *Боженьки мои, кому?* – *Убийце, ясное дело!* – **Но вы же дети!** – *Вот именно!* – *закричала Маня.* – **Кому в голову придет опасаться детей?** *И мы гораздо больше выясним, чем ... поймите, мы будем вроде частных сыщиков, только лучше!* [Крик в ночи, 2000: 144]

96) – *Старики куда охотнее с нашим братом разговаривают, тем более о прошлом...* [В поисках сокровищ, 1997: 93].

97) – *Хуже не будет, а может, оно и к лучшему, что вы сами еще дети, – вздохнула Валентина Георгиевна. – От взрослых-то он убежит, а вас, глядишь, еще и послушает* [Дело о великом маге, 2004: 67-68].

98) – *Станет она перед таким прикинутым парнем раскрываться! А я свой брат, девчонка!* [По следу четырех, 2001: 121]

99) *Ничего не поделаешь, конспирация важнее. Зато теперь можно быть уверенным, что его не узнают в музее. Взрослые не обращают особого внимания на подростков* [Блин – охотник за ворами, 2002: 42].

100) *Конечно, Матвей просто спятил со страху. Мальчишки как мальчишки, работают на совесть и даже не думают соваться в дом. Он пристально наблюдал за ними. Они не сделали ровным счетом ничего, что могло бы вызвать какие-то подозрения* [Секрет мрачного подземелья, 2019: 221]

Следующий вариант вербализации данного слота в текстах ДД не является распространенным по причине общепринятых для детской литературы правил цензуры. Используемая для описания возраста детективов сниженная лексика чаще всего встречается в речи преступников и представлена от наименее этически сниженных коллоквиализмов (*малолеток, поганый народ, девку*) до вульгаризмов, включающих в себя оскорбительные и бранные ЛЕ с непристойной экспрессией (*щенок, говнюк недоделанный, суки, гады, подонки, ублюдки*):

101) – *Опаснее малолеток никого нет! Самый поганый народ! Поубивал бы их всех! – Но-но! Клопик, не горячись. А уж коли ты так замандражировал, то мой тебе совет: поймай девку и попытай хорошенько! Припугни как следует, она и расколется* [В поисках сокровищ, 1997: 174].

102) *Брыкин конечно же не мог долго сдерживать напор разъяренного Макарова. Через несколько секунд дверь распахнулась. – Ах ты, щенок! – Макаров отвесил Стасу сильную затрецину* [Ловушка для Буратино, 2000: 96].

103) *У Петьки из носу пошла кровь. «Где милиция?» – мелькнуло у него в голове, но тут же на него обрушился еще один удар. – Ну, что вам известно, говори, говнюк недоделанный!* [Секрет мрачного подземелья, 2019: 242].

104) *Суки! Гады! Подонки!* – извивалась на полу Лариса. – *Ничего, сейчас милиция придет, я все переиграю! Это вы будете париться в тюрьме, а я посмеюсь над вами, ублюдки* [Крик в ночи, 2000: 241].

Употребление нецензурной лексики направлено, прежде всего, на создание эффекта когнитивного диссонанса, поскольку происходит столкновение общепринятого социокультурного кода и жанровой доминанты детского детектива – противостояние «плохого» взрослого и ребенка, расследующего преступление.

Слот «Семья»

Неоспорим тот факт, что ребенок не может существовать в этом мире отдельно от взрослых, и наличие семьи так или иначе эксплицируется во всех исследуемых нами русскоязычных ДД. Однако, детективная деятельность детей априори не может быть одобрена родителями и другими членами семьи ввиду опасности, которую она несет в себе. Своеобразная дилемма ставит перед авторами ДД следующую задачу: сохранить традиционный для типичного подростка жизненный контекст, но при этом минимизировать в нем присутствие взрослых родственников.

Способы решения сложившейся ситуации достигаются авторами разными путями. К примеру, ребята из Тайного братства Кленового листа расследуют преступления, которые происходят в подмосковном поселке Красные горы, куда подростки приезжают на каникулы. Большую часть времени ребята предоставлены сами себе, поскольку родители продолжают работать в Москве, и потому фактически не представлены в книгах. Аналогичная ситуация в исследуемых ДД «Дело о лесной царице» и «Дело о великом маге», созданных Н. Кузнецовой, а также в ряде других произведений. В повести «Тайна

старинного парка» герои, московские школьники, уезжают на экскурсию с классом и расследуют преступление, находясь в Санкт-Петербурге.

Постоянное отсутствие родителей также объясняется их высокой занятостью на работе. Этот факт может быть реализован в тексте при помощи глагола «*пропадать*» в его узуальном значении «долго отсутствовать», а также при помощи параллельных конструкций с гиперболически представленным темпоральным компонентом (*никогда, целыми днями, месяцами, всегда, вечно*):

105) *Родители Олега с утра **пропадали** в собственной фирме и возвращались не раньше семи вечера* [Загадка серебряного медальона, 2000: 45].

106) – *Ох, наказание, родителей **никогда** дома нет, мать **целыми днями** в театре да в кино крутится, отец **месяцами** по морям плавает (мой отец – гидробиолог), дед вообще **всегда** на гастролях...* [По следу четырех, 2001: 166].

107) – *У нас в доме я на хозяйстве. Папе **вечно** некогда. – А у нас – я. Мама **целыми днями** на работе* [В поисках сокровищ, 1997: 9].

Таким образом, авторам удается достичь компромисса и продемонстрировать читателю общепринятое положение вещей: у ребенка есть дом и благополучная семья, что свидетельствует о его схожести с рядовым подростком, но, в то же время, нет препятствий для ведения расследования, поскольку родители постоянно заняты.

Слот «Дружба»

Как и предыдущий слот, данный структурный элемент субфрейма представлен ограниченно, несмотря на его концептуальную значимость в жизни подростка. Общей тенденцией для русского варианта ДД можно считать акцент на долговременности дружеских отношений между ребятами, переданный при помощи фразовых сочетаний с соответствующей семантикой. Тем самым, авторы имплицитно выражают высокий уровень доверия, привязанности, взаимопонимания и взаимопомощи между друзьями.

108) *Впрочем, Олег и его друзья иной Большой Спасской и не знали. **Хотя тут родились, ходили в один и тот же детский сад, с младшей группы***

которого велся отсчет их дружбы, затем вместе пошли в первый класс «В» две тысячи первой школы и вот уже благополучно заканчивали первое полугодие девятого [Загадка серебряного медальона, 2000: 40-41].

109) Ромка Орешкин и Димка Молодцов познакомились сразу же после своего рождения. Случилось это так. Мать Ромки и мать Димки попали в один роддом и в одну палату. Мало того, Ромка и Димка родились в одно и то же время. Поэтому, когда Ромка открыл глаза, он первым делом увидел Димку, а когда Димка открыл глаза, он первым делом увидел Ромку. <...> Ромка стал Ромкой, а Димка – Димкой; они научились говорить, пошли в ясли, потом в детский сад, затем в школу... И вот уже семь лет друзья сидели за одной партой и никак не могли наговориться [Ловушка для Буратино, 2000: 5].

110) Тут Петька, знавший близнецов с самого раннего детства, понял, что следует срочно вмешаться [Тайна пропавшего академика, 2000: 25].

Слот «Школа»

Обучение в школе является неотъемлемым компонентом повседневной жизни ребенка подросткового возраста. В тех ДД, действие которых происходит во время учебного года, школа фигурирует не только как некое абстрактное место, а представлена довольно многогранно – изображается администрация школы, учителя юных сыщиков, их одноклассники, что позволяет сформировать образ российской школы знакомый каждому читателю.

Однако, по причине того, что основная сюжетная линия произведения проходит, как правило, вне школьных стен, то и зачастую описания школьной жизни предстают в качестве «вставных комических микроновелл», о которых было сказано выше (см. стр. 43).

В цитируемом фрагменте комизм ситуации передает языковая игра, построенная на принципе параномасии буквенного обозначения физической формулы и названия предмета женского гардероба (*два пи ню эр – два пеньюара*) получает развитие в метонимическом переносе теперь уже формулы на физические параметры одноклассницы Маши Школьниковой, поскольку и до

этого авторы изображали ее как девочку «крепкого телосложения», которая «могла с ходу врезать» [Загадка серебряного медальона, 2000: 11]. Сатирический эффект усиливается дальнейшими утверждениями, что Машу пришлось удерживать сразу двум мальчишкам, иначе она бы расквиталась с обидчиком:

111) Ребята, похватав рюкзаки и сумки, поспешили на второй этаж. Раздразнить физика было опасно, Герман мог спокойно наставить всему классу двоек, а этого никому из бурного содружества «В» не хотелось. Как-никак приближается конец первого полугодия. Но физик сегодня был во вполне благодушном настроении. Объясняя новую тему, он назвал формулу криволинейного движения «два пи ню эр – двумя пеньюарами» и этим немало развлек девятый «В». Марат Ахметов немедленно заявил, что два пеньюара равны одной Школьниковой, после чего Женьке и Мишке Сидорову пришлось совместными усилиями удерживать ее на месте. В противном случае Ахметову выпала бы нелегкая участь [Загадка серебряного медальона, 2000: 146-147].

Говоря о лексическом наполнении, можно особенно выделить использование языковых средств, относящихся к узусу обучающихся в школе. В частности, обозначения учителей-предметников (*физик, литераторша, биологичка*) являются сленгизмами, которые широко используются в среде учащихся. Кроме того, школьники наделяют преподавателей различными прозвищами. Такие номинации могут основываться на внешнем сходстве учителей, к примеру, с героями произведений, а также на поведенческих характеристиках:

112) Тарас Бульба, или, точнее, прозванный так за огромные черные казацкие усы и внушительный рост завуч экспериментальной авторской школы «Пирамида» Афанасий Иванович Майборода, как раз неделю назад объявил «решительную борьбу с опозданиями» [Загадка красных гранатов, 2001: 13].

113) Иван совсем не был уверен, что Моне Семеновне Травкиной, или, как окрестил ее изобретательный на прозвища Павел, Монстру, покажутся

убедительными свидетельствами этих двоих. Ибо их компанию **биологичка** невзлюбила с самого первого дня этого учебного года [Загадка красных гранатов, 2001: 24].

114) – А если к Изабелле потянут за прогулы? Ребята притихли. **«Железная Изабелла»** шутить не любила [Ловушка для Буратино, 2000: 55].

Представленные в примере ниже слова **«шпора»** и **«бомба»** в своем узувальном значении обозначают листок с записями, который ученик использует втайне от учителя, и они также входят в состав молодежного сленга:

115) Он очень боялся предстоящего сочинения. **Литераторша Вера Анатольевна «шпор»** не терпела, готовить **«бомбы»**, то есть целые сочинения, которые подкладываешь после того, как сделал вид, будто что-то написал, не имело никакого смысла, так как тема могла быть самой неожиданной. К тому же писать такие **«бомбы»** - труд еще тот! Поэтому Ромка возвращался домой с тяжелым грузом несделанных уроков. И вообще он любил учить только то, что ему самому хотелось [Дело о разбитом бинокле, 2001: 22-23].

Слот «Романтические взаимоотношения»

Упоминания о первой любви и романтических отношениях в русскоязычных ДД носят незначительный характер и не влияют на развитие сюжета. В то же время из 23 анализируемых нами произведений, любовная линия встречается в семи повестях, и, тем самым, может быть выделена в отдельный слот.

Экспликация романтических чувств реализуется по-разному – от скептически-презрительного отношения подростков к влюбленным (*ты в новенькую втюрился – противно было смотреть, дела поважнее всяких там ухаживаний*) до шутливо-иронического представления симпатии (*поцелуй или по башке ботинком*):

116) – Опытного сыщика не проведешь. Я тебя насквозь вижу. – Ну и чего ты видишь? – А то, что **ты в новенькую втюрился**. Сидели целую неделю,

ворковали, как голубки. **Противно было смотреть** [Ловушка для Буратино, 2000: 10].

117) Ромка на это только хмыкнул. Лично он ничего особенного в Катьке не находил и вообще на девчонок не заглядывался, у него всегда находились **дела поважнее всяких там ухаживаний** [Дело о лесной царице, 2003: 72].

118) Между нами говоря, он целовался со всеми тремя. С Ломакиной и Суворовой одновременно, потому что они были лучшие подружки и все делали вместе. Причем Ирку он любил, а с Ломакиной и Суворовой получилось ненарочно. Подружки с кем-то поспорили, что перецелуют всех мальчиков в классе. Блинков-младший от них бегал и портил все дело. Тогда они поймали его во дворе и заставили выбирать: **поцелуй или по башке ботинком**. И Блинков-младший не смог отказать девушкам [Блин – охотник за ворами, 2002: 11].

Иронический контекст последнего примера создается за счет последовательного использования гипербол (для нее на свете существовал только один мужчина – тот воспринимал намеки с нескрываемым ужасом), эффект которых в сознании читателя усиливается и потому, что на момент расследования ребята учатся в девятом классе и, соответственно, ситуация длится уже четыре года:

119) Лешка влюбился в пухлую блондинку Машу Школьникову еще в младших классах. Та на него не обращала внимания. А начиная с пятого класса для нее на свете существовал только один мужчина – классный руководитель Андрей Станиславович. Тот, напротив, **воспринимал настойчивые намеки Школьниковой с нескрываемым ужасом**. Машу это, однако, не останавливало [Загадка серебряного медальона, 2000: 10].

Субфрейм «Сыщик»

Слот «Личностные качества»

Настоящий слот рассматривается нами как структурный элемент субфрейма «Сыщик» по причине того, что черты характера героев в большей

степени нацелены на демонстрацию способности к детективной деятельности, которая сопряжена с высоким риском и требует определенного склада характера.

В качестве основной особенности характера героев выделяется смелость и синонимичные ей понятия, выражающие отсутствие страха. При помощи лексики с соответствующим значением, нередко усиленной интенсификаторами (*такую* – в значении амплификации степени качества, *самая, очень*), формируется образ юного сыщика, способного на отважные поступки:

120) *Осторожный Тема в критические минуты расследований иногда проявлял такую смелость, что друзьям удавалось лишь диву даваться. Несколько раз они именно благодаря Теме доводили дело до успешного конца* [Загадка серебряного медальона, 2000: 140].

121) *Я выскочила в коридор. На месте двери 205-го номера зияла огромная дырища. Все толпились возле этой дыры, но никто не решался в нее войти. Тогда я как самая храбрая вошла в номер. Точнее, в то, что осталось от номера* [Тайна одноглазой Джоконды, 2020: 69].

122) *И вообще ты, Лешка, молодчина, очень храбро себя вела. - Обычно. Как всегда. Она вдруг подскочила. - Рома! А ведь из-за меня Клещ взорвался! Ты бы мог его остановить! Ромка покачал головой. - Вряд ли. Если б я сказал, что в пакете мина, он мог использовать ее в своих целях. Кого-нибудь бы взорвал, а сам убежал* [Дело о разбитом бинокле, 2001: 202].

123) *Димка был весь в отца. Он тоже никого и ничего не боялся. Главной Димкиной мечтой было поскорее вырасти и начать работать в угрозыске* [Ловушка для Буратино, 2000: 6].

124) *И это Генка, самонадеянный Генка! Никого и ничего он не боялся, кроме товарищей. Боялся их плохого суждения о себе* [Бронзовая птица 2022: 136].

Помимо смелости, эксплицируется отзывчивость юных сыщиков, их искреннее желание помочь людям, попавшим в сложную ситуацию, сочувствие к ним. В произведении Е. Н. Вильмонт «По следу четырех» герои приходят на

помощь сиротам: маленькой девочке и ее сестре, которую тетя-опекун заставляет сбывать краденые вещи. В повести «Криминальные каникулы» – женщине, которая за долги вынуждена работать на контрабандистов. С одной стороны, и Раиса, и Курица являются сообщниками преступников, с другой – женщин вынудили пойти на это. Вся неоднозначность сложившейся ситуации и ее чрезмерно эмоциональное восприятие ребенком выдвигается в фокус читательского внимания посредством экспрессии восклицательных предложений и риторических вопросов. Общий эмотивный смысл обоих фрагментов – жалость – имплицитно представлен ЛЕ и словосочетаниями, косвенно указывающими на это чувство: *вступилась, сердобольные, бедной, чувствовала за нее ответственность, бедняга*. Эмоциональность последних предложений демонстрирует насколько серьезно ребенок-сыщик движим идеей спасти женщин от преступников, что усиливает совокупный смысл фрагмента.

125) – Знает же, что краденым торгует! – Но ведь ее тетя заставляет! – вступилась за Раису Мотька. – И потом, у нее сестренка маленькая! С кем она останется? Подберут какие-нибудь уголовницы, это еще в лучшем случае ... – Так что вы, сердобольные мои, предлагаете? – осведомился Костя. – Можно я скажу? – спросил Олег. На мой взгляд, девочки правы. Раису надо от тюрьмы уберечь! [По следу четырех, 2001: 230-231].

126) И что будет с нашей бедной Курицей? Я уже чувствовала за нее какую-то ответственность. Подумать только, она на нас надеется! Бедняга. Ей страшно заявить в полицию, страшно даже родному брату открыться, а тут вдруг мы, такие крутые девицы, банду раскрыли, банкира спасли, может, и ей сумеем помочь? Только бы с ней ничего не случилось! [Криминальные каникулы, 2010: 81].

Расследуя кражу денег в «Деле о великом маге», юные сыщики хотят оправдать беспризорного восьмилетнего мальчика, которого несправедливо обвинили в этом. В приведенном ниже отрывке, девочка Лешка пытается убедить остальных юных сыщиков в непричастности ребенка к преступлению.

Эмоциональное состояние девочки находит свое отражение в приводимой ей аргументации. Намеренное преуменьшение посредством литот, когда девочка говорит о невиновности мальчика (*ни в чем не виноват, даже не глядит, и не подумал их взять, близко не был*), перемежается с использованием гипербола (*уверена на все сто процентов, очень хороший мальчик*) – символизирующих ее уверенность в этом. В конечном итоге, ребята принимают Лешкину позицию и решают начать собственное расследование:

127) – Он ни в чем не виноват. Я в этом уверена на все сто процентов! Он на деньги даже не глядит. Я свои специально оставила в столе, на самом виду, а он и не подумал их взять. И вообще он очень хороший мальчик. – Конечно, – хмыкнул Ромка, скорее из вредности. – То, что ты оставила в своем столе, и то, что было на столе в гостиной, копейки по сравнению с тем, что он украл у Евгения Михайловича. Но Лешка упорно стояла на своем: – Он там вчера и близко не был. Вообще с кладбища не выходил [Дело о великом маге, 2004: 103-104].

Если же рассматривать те произведения, где ребенок расследует преступление в одиночку, то здесь наблюдается своя специфика изображения личностных качеств героя. Здесь автор особенно выделяет ту или иную черту ребенка, нередко гиперболизируя ее. Поскольку, по мнению Дж. Никсон, построение всего сюжета напрямую зависит от характера юного сыщика - будь он растяпой, робким от природы человеком или, наоборот, абсолютно безрассудным и бесстрашным [Nixon, 1977: 37]. Так, В. М. Роньшин позиционирует героиню как невероятно сильную девочку, что передается при помощи различных языковых средств с эффектом намеренного преувеличения (*любого профессионала за пояс заткнете, раскидала бандитов в поезде, будто самосвал в живот врезался*):

128) – Не скромничайте, Эмма, вы любого профессионала за пояс заткнете. Как мастерски вы провели в тесном купе сложнейший раунд-кик [Тайна одноглазой Джоконды, 2020: 60].

129) – *Нет, девочка, мне нужна другая Мухина, – сказал он. – Та, которая раскидала бандитов в поезде* [Тайна одноглазой Джоконды, 2020: 63].

130) – *Ну и удар у тебя, – хрипел Володька. – Такое ощущение... будто в живот... самосвал... врезался...* [Тайна одноглазой Джоконды, 2020: 118].

Другие качества характера – хитрость и находчивость – позволяют ей, даже принимая во внимание тот факт, что она – ребенок, стать суперагентом:

131) – *Как некоторым людям от природы дан талант сочинять стихи, рисовать картины, так тебе, Эмма, от природы дан талант хитрить, изворачиваться, выходить сухой из воды... В общем, ты имеешь все те качества, которыми должен обладать настоящий суперагент!* [Тайна одноглазой Джоконды, 2020: 30].

Слот «Игра»

Игра в онтогенезе ребенка безусловно занимает одну из ключевых позиций. Через игру ребенок познает мир, усваивает социальные и культурные нормы путем воспроизведения и комбинирования явлений окружающей среды. Сюжетно-ролевые игры представляют собой творческий процесс, в котором дети берут на себя, «примеряют», роли (функции) взрослых и в специально создаваемых игровых условиях воспроизводят их деятельность и отношения между ними (Выготский, Эльконин и др).

Игровой процесс в ДД намеренно эксплицируется авторами, поскольку занимает здесь ведущее место ввиду очевидной склонности детей к игровой деятельности. Само решение загадки и поиск преступника становятся для юного сыщика по своей сути игрой, с обозначенными правилами и методами действия.

Опираясь на общие знания о ведении расследования, юные сыщики копируют знаменитых и опытных профессионалов, подражая им и имитируя их действия. В приведенных ниже микротекстах можно выделить наличие ряда терминов и устойчивых выражений, используемых в профессиональной среде сотрудников органов правопорядка (*коллегиально разработать план расследования, исключить из числа подозреваемых, показания, оперативно-*

следственная группа, слежка, и т.д.). В последнем примере происходит противопоставление двух действий, и такое неприятное в его обиходном понимании занятие как «рыться в чужих вещах» становится семантически нейтральным в своей терминологической трактовке «проводить обыск у подозреваемых».

132) – *У нас план расследований и любые детали разрабатываются коллегиально* [Загадка серебряного медальона, 2000: 27].

133) – *Сыщики никогда не делятся своими планами с пострадавшими, - продолжал поучать его Тема. – Это только мешает делу* [Загадка серебряного медальона, 2000: 140].

134) – *Но проверить-то было нужно, чтобы исключить его из числа подозреваемых* [Дело о лесной царице, 2003: 49].

135) – *Сейчас я буду снимать с тебя показания. – Чего ты будешь с меня снимать? – Показания. Ты должна подробно рассказать обо всем, что случилось с тобой в сквере* [Ловушка для Буратино, 2000: 42].

136) – *... с этой минуты мы становимся оперативно-следственной группой. Слежку начнем с завтрашнего дня* [Ловушка для Буратино, 2000: 133].

137) – *Не рыться, Соломатина, - поправил ее Димка, – а «проводить обыск у подозреваемых»* [Ловушка для Буратино, 2000: 145].

Тот факт, что детективная деятельность юных сыщиков носит приватный характер и происходит параллельно с официальным расследованием, позволяет проводить ассоциации с такими частными сыщиками как Шерлок Холмс и Эркюль Пуаро:

138) – *Глядите-ка! – присвистнул Герасим. – А у Ваньки-то уже и план расследования возник. Ну, настоящий Холмс. – А как же иначе, – отозвалась Маргарита. – У него и фамилия подходящая. Холмский. – Нет, – решительно запротестовал Луна. – Холмс – это слишком банально. <...> – Ватсон ему не подходит, – на полном серьезе произнес Герасим. – Я и не предлагаю, –*

продолжал Павел. – А вот Пуаро вполне подойдет. Так мы тебя и будем теперь называть [Загадка бордового портфеля, 1999: 70-71].

*139) Мы снова сидели за столом на кухне и пили чай. – Ну, рассказывай, **Шерлок Холмс**, раз уж оклемался, как ты в могилу к отцу Михаилу угодил, – закинул первым удочку Пал Палыч [Охота за приведениями, 2010: 83].*

В качестве доводов о наличии определенного игрового пространства в детективе в своем диссертационном исследовании Н.Н. Кириленко приводит примеры различных инсценировок и переодеваний, к которым прибегает сыщик в процессе расследования. Согласно Й. Хейзинга, необычность игры, ее отстранение от реального мира достигает в переодевании высшей точки – переодевшийся становится иным существом [Хейзинга, 2011: 18]. Авторы ДД обращаются к переодеваниям и маскировке своих героев, поскольку это является одним из способов проникновения в мир взрослых, своеобразной мимикрией, защищающей ребенка-сыщика:

*140) – Думаю, нам на всякий случай не нужно туда с собственных курток идти, – сказал он. – Снова будем переодеваться? – блеснули глаза у Насти. Ей очень понравилось, когда летом они предприняли **одну вылазку в черных масках**, которые Петька соорудил из старых колготок бабушки Димы и Маши. – Ну, не так фундаментально, как в прошлый раз, – понял Командор, о чем вспомнила рыжая девочка. – **Просто укутаем лица шарфами. И пальто какие-нибудь наденем с чужого плеча.** У меня тут в чулане полно старых вещей деда с бабкой покойных. Хватит на всех. Тогда даже если Даниил и Юрка случайно нас засекут, то решат, что просто божжи по кладбищу шляются [Тайна украденной рукописи, 2000: 129].*

В рамках расследования в произведении «Тайна заброшенной часовни» члены Тайного братства кленового листа проводят оккультный обряд по вызову духов, нарядившись при это в специальные костюмы и наложив соответствующий грим:

141) *Без пяти час по полуночи к дамбе под покровом июльских сумерек приблизилась странная компания в черном. Все были в черных масках, лишь лицо Командора бледным пятном маячило в темноте. Красный «третий глаз» посредине лба в сумерках выглядел черной дырой, и это вызывало невольный ужас даже у Насти и близнецов* [Тайна заброшенной часовни, 1999: 129].

Особое место при подражании настоящей детективной деятельности занимает создание некоего секретного общества. Дети организуют свой тайный, недоступный для всех остальных мир: организуют штаб, выбирают лидера, распределяют задачи. Специфика языковых единиц, используемых при описании такого общества, определена ее имитационным характером (*штаб-квартира, председатель детективного клуба, провести собрание, на повестке дня, дело о...*):

142) – *Теперь это будет наша штаб-квартира, и я, как председатель нашего детективного клуба, предлагаю провести общее собрание. Давайте изберем председателя собрания. Впрочем, раз я председатель клуба, то и собрание проводить буду я. <...> Итак, на повестке дня у нас сегодня дело о... <...> Можно наше новое расследование назвать «Делом о лесной царице»* [Дело о лесной царице, 2003: 88].

Кроме того, широко используются ЛЕ, относящиеся к тематическому полю «тайна»: *Тайное Братство Кленового листа, тайные клички, тайные знаки, тайная штаб-квартира, ритуал принятия клятвы – дело древнее и таинственное*. Само расположение штаба клуба также указывает на его обособленность и недоступность для других, непосвященных, лиц (*он базировался в шалаше на краю Петькиного участка*):

143) – *Что должно быть у тайного общества? Название, – принялся загибать он пальцы. – Устав. Ритуал посвящения. – Штаб-квартира! – добавила Машка. – Тайные клички и тайные знаки, – подхватила Настя* [Тайна пропавшего академика, 2000: 28].

144) – *А потом, – подхватил Петька, – нам нужна **тайная штаб-квартира**. Которая не привлечет внимания посторонних. – Тогда это невозможно, – сказал Димка. – Ошибаешься, – возразил Петька. – Вот если мы, например, построим шалаши, никто из предков ничего не заподозрит* [Тайна пропавшего академика, 2000: 17].

145) – ***Ритуал принятия клятвы – дело древнее и таинственное**. В нем заключен особый Магический смысл* [Тайна пропавшего академика, 2000: 14].

146) *Хранить ее (тетрадь – прим. И.В.) по уставу **Тайного братства** полагалось либо в летнем штабе (он базировался в шалаше на краю **Петькиного участка**, но сейчас по словам Командора, был «законсервирован» на весь летний период), либо на чердаке у Серебряковых* [Тайна украденной рукописи, 2000: 89].

Слот «Детективная деятельность»

В то же время преступление, являющее собой в определенном смысле, интеллектуальную загадку, не может быть раскрыто лишь при помощи игры и подражания действиям профессиональных детективов. Связанность слота «Детективная деятельность» с предыдущим слотом «Игра» была озвучена нами при рассмотрении теоретических положений о ДД: и рациональный метод, и игра в ДД являются двумя составляющими частями процесса расследования.

Описание мыслительной деятельности сыщика при формировании слота «Детективная деятельность» происходит посредством использования широкого спектра языковых средств, вербализующих различные формы мышления (суждение, умозаключение, доказательство, гипотеза, теория) и типы мыслительных операций, к которым ученые относят анализ, синтез, обобщение, аналогию.

Стоит отметить, что в тех произведениях, где расследование ведется группой детей, происходит коллективное обсуждение ситуации: совместная обработка информации, где каждый приводит свои аргументы, суждения, необходимые для анализа, и завершается разговор заключением вывода и

выдвижением некой гипотезы. Так, размышляя о возможной причастности местного слесаря к ограблению квартиры одноклассницы («Загадка серебряного медальона») и бизнесмена Верещинского к похищению пожилого академика («Тайна пропавшего академика»), подростки анализируют события и факты, связанные с подозреваемыми, которые перечисляются при помощи соответствующих лексем (*во-первых, во-вторых, это раз, теперь два*). Далее, ребята делают выводы, которые маркируются вводными конструкциями: часть из них – со значением некоторого сомнения, что подчеркивает неоднозначность суждения (*похоже, по крайней мере, а может*), другие же фразы семантически свидетельствуют о высокой вероятности произошедшего (*значит, наверняка, самое главное, разумеется, судя по тому*):

147) Во-первых, дядя Ваня побывал незадолго до ограбления в обеих квартирах. Во-вторых, он умел делать ключи. Теперь ребята даже подозревали, что дядя Ваня с такой быстротой выточил для них ключ от чердака, потому что уже делал такой для себя. В-третьих, виртуоз-слесарь постоянно обслуживал эти дома. Значит, ему ничего не стоило выяснить, кто из жильцов как живет. Наверняка, до него могли дойти разговоры и о деньгах, которые председатель Машкиного кооператива собирал на ремонт. И, самое главное, дядя Ваня недавно признался, что любой тайник распознает с первого взгляда [Загадка серебряного медальона, 2000: 209-210].

148) – Похоже, у нас возник еще один подозреваемый. – Какой? – не понял Димка. – Разумеется, Тяпа Верещинский, – продолжал Петька. – Ну да, – подхватила Настя. – Он ведь как раз выехал из поселка, когда увели Положенцева. – И больше никто не выезжал, - добавила Маша. – Но у него же вроде какая-то командировка в Канаду, - напомнил Димка. <...> – Именно, – подтвердил Петька. – Значит, только на этой машине Положенцева и могли вывезти. Это раз, – загнул палец на руке Петька. – Теперь два, – загнул он еще один палец. – Судя по тому, что мы с вами увидели утром в доме у Положенцева, он добровольно впустил ночных гостей. Значит, Альберт

Поликарпович был с ними хорошо знаком. Или, **по крайней мере**, с одним из них. Поэтому-то я и склоняюсь к выводу, что похищение осуществили Тяпа или Сергей. **А может**, и оба сразу [Тайна пропавшего академика, 2000: 116-117].

Если юный сыщик в ДД действует в одиночку, то здесь мыслительный процесс предстает в виде внутренней дискуссии: ребенок задает себе вопросы (*Кем? Почему? Возможно такое?*) и сам ищет на них ответы путем рассуждений и анализа имеющейся информации (*ответ может быть только один, рассуждаем дальше, возможно*), а в конце подводит итог (*отсюда выводы, во-первых, во-вторых*):

149) Если из музея вынесли семь картин, а сигнализация не сработала, значит, она была отключена. **Кем? Вот в чем вопрос!** Месяц назад Монтер отключил сигнализацию. Всю ночь музей был без охраны, но грабители туда не сунулись. **Почему? Ответ может быть только один:** Монтеру нужны были картины Юрия Ремезова. Он убедился, что его уловка сработала, и стал ждать, когда их привезут из Германии. Но если преступник за месяц до выставки знал, в каком именно зале она будет, то, значит, у него есть информатор среди сотрудников музея. **Рассуждаем дальше.** Сотруднику музея легче добраться до проводов, чем постороннему человеку. Но Монтер сам отключил сигнализацию. **Отсюда выводы: во-первых**, информатор из музея – не сообщник Монтера. Он просто разболтал информацию о выставке, не подозревая, что ею воспользуется преступник. **Во-вторых**, накануне ограбления Монтеру пришлось еще раз побывать в музее, чтобы снова отключить сигнализацию [Блин – охотник за ворами, 2002: 42].

150) Мозг продолжал работать. Шестеренки в голове крутились со страшной скоростью. Однорукий говорил Паштетову о каком-то препарате для быстрого похудения. И еще шутил: «Как бы вас, Паштетов, ветром не унесло». А что, если Паштетов и его банда похудели для того, чтобы пробраться по трубам канализации в Эрмитаж! **Возможно такое? Возможно!** Хотя и невероятно...

Обратим внимание на представленную в последнем примере метафору, демонстрирующую высокую умственную активность главной героини – *шестеренки в голове крутились со страшной скоростью*. Глаголы и глагольные конструкции с такой семантикой, моделирующие активную когнитивную деятельность героев, «образуют жанрово-содержательную доминанту детективного текста» [Варлакова, 2012: 73], о чем свидетельствует их обилие в текстах ДД. Приведем несколько примеров их использования:

151) – *Кажется, с Машкиной квартирой и председателем придется поломать голову, - дожидаясь лифта, **размышлял он*** [ЗСМ, 2000: 115].

152) – *А вот **Круз сразу просек**, что с ним что-то не так! – с гордостью заметила Оля* [НВ, 2000: 125].

153) *Мозги у Фили и Дани были заняты догадкой, которая быстро **заполняла все извилины*** [Следствие ведет Простофиля, 2001: 156].

154) *Итак, в одной из «Джоконд» спрятан космический вирус, способный уничтожить все человечество. А мадам Смерть пыталась похитить «Джоконду» из Эрмитажа. **Оба эти факта состыковались в моем мозгу, как два космических корабля**. Смерти нужна не картина, ей нужен – ВИРУС!* [Тайна одноглазой Джоконды, 2020: 240-241].

2.3.3. Структура концептов англоязычного детского детектива

2.3.3.1. Концепт «CRIME» и его репрезентация в англоязычном детском детективе

При обращении к англоязычным идеографическим источникам было установлено, что ключевыми семами слова «crime» являются: 1) activities that involve breaking the law; 2) an illegal action, which can be punished by law; 3) illegal activities in general; 4) violation of human law. Ниже представлены словарные дефиниции:

1) Crime – 1. a violation of a public right and may also involve a violation of the rights of an individual; 2. gross violation of human law [Webster’s New International Dictionary of the English Language (WNIDEL), 1929: 541].

2) Crime – 1. activities that involve breaking the law; 2. an illegal act or activity that can be punished by law; 3. an act that you think is immoral or is a big mistake [Oxford Advanced Learner’s Dictionary (OALD), 2005: 363].

3) Crime – 1. illegal activities in general; 2. an illegal action, which can be punished by law [Longman Dictionary of Contemporary English (LDCE), 2003: 371].

4) Crime – an illegal action or activity for which a person can be punished by law [Collins Cobuild Student’s Dictionary (CCSD), 2005: 157].

5) Crime – 1. an illegal activity or action; 2. illegal activities in general; 3. something that is morally wrong or a mistake [Macmillan English Dictionary for Advanced Learners (MEDAL), 2007: 349].

В исследуемых нами англоязычных ДД представлены следующие виды преступлений:

1) Преступления против собственности, в частности кража или разбой как основное или одно из нескольких преступлений встречаются десять раз;

2) Преступления против жизни и здоровья человека расследуются в восьми произведениях;

3) В трех ДД идет речь о различных типах мошенничества: 1) подлог документов; 2) самозванство; 3) фальшивомонетничество.

Кроме того, в англоязычных ДД однократно встречается расследование шантажа («The mystery of the spiteful letters»), контрабанды («Friday Barnes Girl Detective») и поиск беглого преступника («The mystery of the missing man»).

Согласно результатам проведенного исследования, в состав фрейма «Crime» входят следующие субфреймы: «Information about the crime», «Time and place of the crime», «Victim», «Method of committing the crime»:

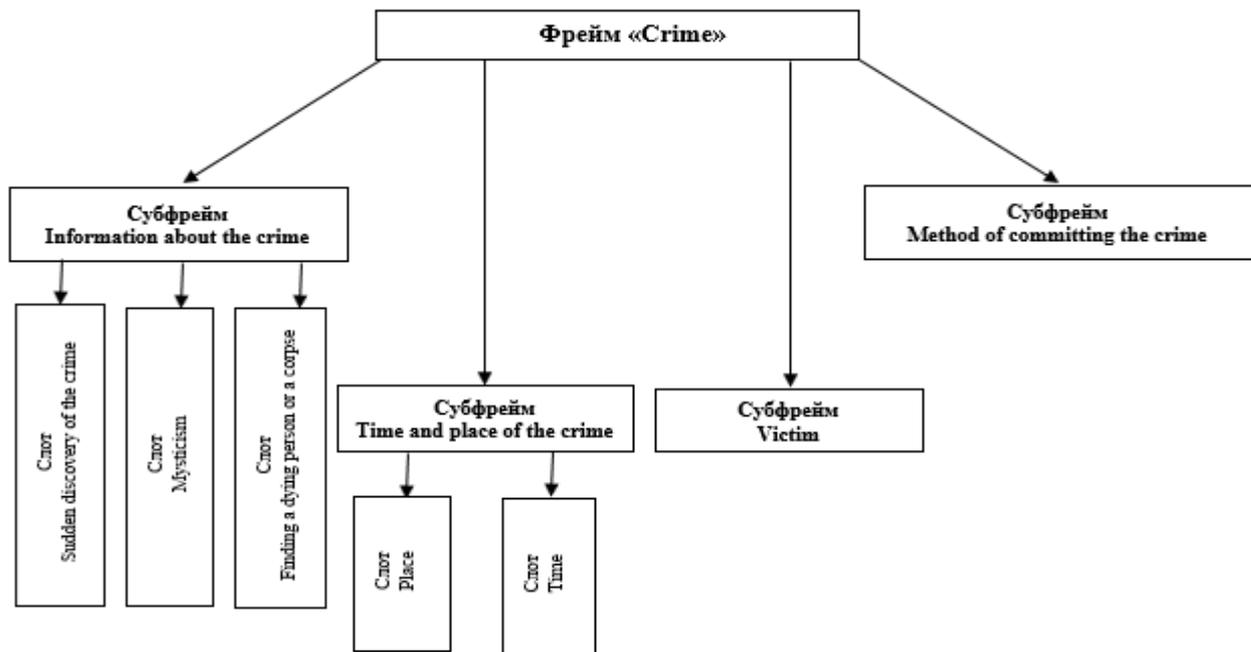


Рис. 5. Структура фрейма «Crime»

Субфрейм «Information about the crime»

На примере представленных ниже фрагментов проиллюстрируем основные способы реализации данного субфрейма, которые формируют три слота: 1) Sudden discovery of the crime; 2) Mysticism; 3) Finding a dying person or a corpse.

Первый слот является самым частотным – встречается в 12 произведениях – и определяется перцептивными глаголами, образующих фразовые сочетания с наречиями внезапности (*suddenly heard a noise, then something very surprising caught his eye*) или звукоподражательными лексемами, вербализующими резкий звук (*crackling, a bang*). Неожиданность обнаружения также передается отглагольными прилагательными со значением удивления, которые описывают как состояние юного сыщика, так и неординарность того, что он видит/слышит (*surprised, surprising, astonished*):

155) *He suddenly heard a noise down the lane, and saw the headlights of a car. It was coming very slowly. Jack was surprised. The lane led nowhere at all. Was the car lost? He'd better go and put the driver on the right road, if so. People often got lost when the roads were snow-bound. He went to the gate. The car came slowly by*

and then Jack saw that it was towing something – something rather big. What could it possibly be? [The Secret Seven, 2013: 33].

156) *And then something very surprising caught his eye. He glanced over to the high wall that surrounded the grounds of Milton Manor, and saw that somebody was astride the top! Even as he looked the man jumped down and disappeared from view, and Colin heard **the crackling** of undergrowth. Then everything was still. Colin couldn't see him at all. **He was most astonished.** What had the man been doing, climbing over the wall?* [The Secret Seven Adventure, 2006: 7-8].

157) *And then **there was a bang** inside the office, as if a box had been overturned, and a strange, rough voice swore. I gripped Sunny's arm. That's wasn't Zim's voice. And it certainly wasn't Elmo's. <...> The voices were louder now. And we could hear footsteps. There were two men. And they were coming closer. "...should be right", – one voice said to the other, deep and low. "...no use... quick as we". The door muffled the words my ears were straining to hear. "...might just as well... the old devil will... lucky... back... tinderbox"* [The ghost of Raven Hill, 2005: 64-65].

В случае мистического начала англоязычного ДД – слот «Mysticism», с необъяснимым явлением (*a spirit, half-man, half-beast*) сталкивается либо сам юный сыщик, либо другой ребенок. Внутреннее состояние сильного испуга персонажа в этот момент, помимо экспликации через прямую номинацию в виде фраз *I'm scared, It was horrible*, имплицитно передается через внешние признаки физического состояния (*his teeth chattering, I've got goose-flesh, face was white, his eyes were wide with shock, panted, struggling to catch his breath*):

158) *Then this one is haunted, – Pete Crenshaw told him, **his teeth chattering.** "I feel a cold draught as if a whole parade of ghosts were rushing by. **I've got goose-flesh. I'm scared!** That's all. I'm just plain scared! He stood there for a moment longer, trying to control his chattering teeth. From nowhere the icy draft flowed over him. Then he saw faint, wispy, tendrils of mist begin to form in the air as if a spirit might be materializing* [The secret of terror castle, 1971: 48].

159) *She turned to see an older boy stumble out of the bushes. His face was white and his eyes were wide with shock. – I just saw it... – panted the boy, struggling to catch his breath. – Down by the swamp. It was half-man, half-beast. It was horrible* [Friday Barnes Girl Detective, 2014: 50].

В отдельный слот выделено «Finding a dying person or a corpse», несмотря на его схожесть со слотом «Sudden discovery of the crime» в части внезапности. При их разделении мы руководствовались тем, что ведущей эмоцией в данных эпизодах является начальное состояние шока, а затем представлена сложная гамма чувств, которую испытывает протагонист. В анализируемом ниже фрагменте выделяются текстовые репрезентанты следующих эмоций: прямой номинант эмоции «*shock*», определяющий состояние ребенка, попавшего в непонятную для себя ситуацию; риторический вопрос «*what was Miss Bell doing, lying there like that?*», детерминирующий переход от первичного состояния шока к стадии осознания истинного положения дел; прямой номинант эмоции «*hope*» с усилительной конструкцией «*most awfully*», посредством которых эксплицируется надежда ребенка на благоприятный исход ситуации; прямой номинант состояния ужаса «*in horror*» и его импликация через описание физического состояния «*felt sick as anything*»:

160) *And there on the floor was Miss Bell <...> In my first moment of shock it did not occur to me that she was dead. I thought I was about to get an awful scolding for being somewhere I oughtn't, and nearly ran away before she caught sight of me. But then I wondered – what was Miss Bell doing, lying there like that? I ran forward and knelt down beside her. I hesitated before touching her, because I had never touched a teacher before, but in the event it only felt like touching a human being. I patted the shoulder of her white lab coat, hoping most awfully that she would open her eyes and sit up and scold me for being in the gym after hours. But instead, my patting made Miss Bell's head loll away from me <...> I put out my finger and touched the stain, and my finger came away covered in blood. I scrambled backward, scrubbing my hand against my skirt in horror. It left a long, dark smear, and I looked at that and then at Miss Bell,*

who had still not moved, and *felt sick as anything* [Murder most unladylike, 2014: 15-16].

Момент первой встречи с явлением смерти, но при этом нестандартная для ребенка реакция на, вне всяких сомнений, пугающую ситуацию, создана А. Брэдли в повести «The sweetness at the bottom of the pie». Юная сыщица Флавия Де Люс обнаруживает в огороде умирающего мужчину, однако, в отличие от ситуации, представленной в предыдущем примере, здесь события разворачиваются иным путем: из начального состояния шока (*I was too shocked to move a muscle*) Флавия переходит к пониманию, что этот момент – самое интересное, что происходило в ее жизни (*the most interesting thing that had ever happened to me in my entire life*). Близкое соположение множества стилистических приемов в цитируемом ниже отрывке – сравнений (*like the Green Man of forest legend, a will stronger than my own*), метафор (*watched in awe, savoring every detail*), эпитетов (*fluttering fingers, imperceptible bronze metallic cloudiness*), олицетворения (*it were being breathed upon by death*) – призвано выдвинуть необычность такого восприятия в фокус читательского внимания. Кроме того, анафора (*I wish I could say*) усиливает содержащие ее параллельные конструкции, отрицающие состояние паники у ребенка:

161) *And there, at the end of it, tinted an awful dewy cucumber green by the dark foliage, was a face. A face that looked for all the world like the Green Man of forest legend. Driven by a will stronger than my own, I found myself dropping further to my hands and knees beside this apparition, partly in reverence and partly for a closer look. When I was almost nose to nose with the thing its eyes began to open. I was too shocked to move a muscle <...> And then they (eyes) died. I wish I could say my heart was stricken, but it wasn't. I wish I could say my instinct was to run away, but that would not be true. Instead, I watched in awe, savoring every detail: the fluttering fingers, the almost imperceptible bronze metallic cloudiness that appeared on the skin, as if, before my very eyes, it were being breathed upon by death. I wish I could say I was afraid, but I wasn't. Quite the contrary. This was by far the most interesting thing that*

had ever happened to me in my entire life» [The sweetness at the bottom of the pie, 2009: 28-29].

Субфрейм «Time and place of the crime»

Свойственная англоязычным классическим детективам условность пейзажа, о которой в своем исследовании говорит Н.Н. Кириленко, характерна и для англоязычного ДД. Описание местности, где происходит преступление, является строго функциональным, а потому выглядит «застывшим и примитивным» [Кириленко, 2008: 132-133]. На примерах ниже проиллюстрированы пейзажные зарисовки прилегающих территорий к домам, где было совершено преступление. Они не являются объемными, но несут большую смысловую нагрузку, формируя у читателя понимание того, почему именно это здание выбрано в качестве места преступления. В первом случае злоумышленнику не составило большого труда остаться незамеченным, поскольку поместье Милтон находится в зарослях вереска, что маркируется соответствующими ЛЕ (*big, heathery tufts; thicket*). Что касается Замка Ужасов во втором примере, то здесь его обособленность, вызванная местоположением (*at the head of the narrow, rock-strewn canyon*), детерминирует статус дома как места, где, возможно, происходит что-то зловещее или обитают призраки. Таинственная атмосфера особняка также подчеркивается тем фактором, что с определенного ракурса он практически невидим (*invisible*) и находится в дымке (*enveloped in murky shadow*):

162) *It was a mixture of heather and bushes and trees. **Big, heathery tufts** grew there, and patches of wiry grass, small bushes, and big and little trees. There were plenty of places to hide, and anyone could stalk a person from one end of the **thicket** to the other without being seen* [The Secret Seven Adventure, Blyton, 2006: 7].

163) *Against the starlit sky a round, peaked tower stood out clearly. But with the exception of the tower, Terror Castle was almost invisible. Placed as it was, **at the head of the narrow, rock-strewn canyon** and built high against one wall, the castle-like building was enveloped in murky shadow* [The secret of terror castle, 1971: 37].

Художественное пространство, выраженное вымышленными топонимами, формируется при помощи объектов, которые воссоздают образ пространственной среды, хорошо знакомой читателю. Элементы антуража типичного провинциального городка (*the corner, the bank, the ATM booth, the streetlights, the houses, park, familiar landmarks*) и его окрестностей (*the field, the river, the road*) соположены с темпоральными (*a five-minute walk, fifteen minutes*) или пространственными локализаторами (*a block farther on, near, took the shortcut, took the long way around*), что усиливает реальность фикционального мира:

164) *I rounded **the corner** at **the Nationwide Bank**, and the light from **the ATM booth** was shining out into the street. There was no one around <...> About **a block farther on**, **the streetlights** were out. Only lights from **the houses** kept the street from total darkness. Home was **near**, only about **a five-minute walk** if I took **the shortcut** through **Memorial Park** or **fifteen minutes** if I kept to the street and **took the long way around** [The sorcerer's apprentice, 2005: 140].*

165) *Eunice had shot off through **the field** to the gate, being careful not to be seen. It was a very dark night, and a mist was coming up from **the river**. Eunice ran through the gate and away up **the road**, and then stopped at a corner. She gazed into the mist that was now hiding **familiar landmarks** [The mystery of the missing man, 2016: 209].*

Интерьер того помещения, где произошло преступление, описывается подробно, поскольку детали несут в себе ключ к разгадке. В рассматриваемом микротексте на фоне огромного (*large*) с широкими окнами (*wide glass windows*) физкультурного зала, с ужасающе высоким балконом (*a terrifyingly high-up viewing balcony*), через антитезу происходит намеренное выдвижение автором маленького помещения (*a little room*), которое девочки сравнивают со шкафом (*the cupboard*). В конечном итоге, главную улику, разоблачающую преступника, находят именно там:

166) *Our gym, in case you have not seen it for yourself, is very **large**, with bars and beams all folded up against the walls, and **wide glass windows**. There's a **terrifyingly high-up viewing balcony** on the side nearest the main door (we are not allowed to go up there alone in case we fall, but since Verity fell off it no one wants to), and a **little room** under that for us to change and leave our clothes in, which we call **the cupboard**. Miss Bell was lying beneath the balcony, quite still, with her arm thrown back behind her head and her legs folded under her [Murder most unladylike, 2014: 15].*

Временной слот в англоязычных ДД реализуется посредством языковых единиц, номинирующих точное время (*between four fifteen and five forty-five*), а также часть дня (*this afternoon, a daylight robbery*) или день недели (*Monday*). Отдельно стоит отметить пример 167, где именно темпоральная деталь позволяет юным сыщикам практически до минуты определить момент совершения преступления. Приведем примеры:

167) – *That means that Miss Bell **must have been killed** sometime **between four fifteen** – after all, one of those seventh-graders would have noticed the body if it was there during dance – **and five forty-five** [Murder most unladylike, 2014: 53].*

168) *Lady Lucy Thomas's magnificent and unique pearl necklace was stolen from her bedroom at Milton Manor **this afternoon**, – said the announcer. – Nobody saw the thief, nor heard him, and he got away in safety [The Secret Seven Adventure, 2006: 15].*

169) – *Excuse me for interrupting, sir, – he said. – But there's been a **daylight robbery** in Peterswood. I'll have to go and investigate, sir. Seems pretty serious [The mystery of the invisible thief, 2016: 18].*

170) *Fatty made a note of the dates and then took a small pocket calendar out. He looked up the dates and whistled. – Here's a funny thing, – he said. – They're all a **Monday!** See – that's one's a **Monday** – and so is that – and that – and that. Whoever posted them must have written them on the Sunday, and posted them on Monday [The mystery of the spiteful letters, 2016: 90-91].*

Субфрейм «Victim»

Несмотря на то, что жертва является одной из ключевых фигур персонажной системы детективного жанра, в произведениях она предоставлена ограниченно. Применительно к классическому детективу, где сыщик расследует убийство, Р. Миллс видит этому следующее объяснение: «труп важен для сюжета, а индивидуальность и характер жертвы нет» [Mills, 2020: 151].

Рассмотрим пример описания жертвы из произведения «Murder most unladylike», где происходит убийство одной из учительниц школы-пансиона для девочек. Ограниченность сведений, имеющихся у юных сыщиц, подчеркивает тот факт, что все описание убитой сводится к характеристикам ее внешнего вида (*was not considered a beauty, was poor, wore the same three threadbare blouses on rotation, cut her own hair*), в то время как личностные характеристики остаются не раскрытыми. В контексте данного дескриптивного фрагмента обрастают окказиональными смысловыми нюансами прилагательные *tucked-in* и *buttoned-up*, подчеркивающие скрытность и сдержанность Мисс Белл. Дальнейшее употребление лексемы *well-starched*, принадлежащее к этой же лексико-семантической группе, дополняет строгий, лишенный эмоций образ учительницы:

171) Miss Bell was not considered a beauty. She was very tucked-in and buttoned-up and severe in her white lab coat. And she was poor. Miss Bell wore the same three threadbare blouses on rotation, cut her own hair, and did secretarial work for Miss Griffin after school hours for extra pay [Murder most unladylike, 2014: 10].

Если говорить непосредственно о моменте обнаружения трупа Мисс Белл, то в произведении он представлен следующим образом: схематичное изображение лежащего тела с использованием кинем (*her arm thrown back behind her head, her legs folded under her*), которое подчеркивает неестественность позы и, тем самым, вызывает подозрение у юного сыщика. В дальнейшем ребенок осознает суть произошедшего, но это происходит без детальной прорисовки тела жертвы, и, тем самым, не является шокирующей картинкой для детей.

172) *Miss Bell was lying beneath the balcony, quite still, with **her arm thrown back behind her head, and her legs folded under her*** [Murder most unladylike, 2014: 15].

Схожее описание трупа было представлено в произведении «Nothing more to tell»:

173) *Somehow, that's what forces a choked sob from my throat, even before my eyes finally take in the rest: Mr. Solomon **lying still, his neck bent at a horribly unnatural angle, and his head resting in a puddle of dark red blood*** [Nothing more to tell, 2022: 173].

В англоязычных ДД могут быть как общие описания положения тела, так и описания сверхточные, с демонстрацией мельчайших нюансов. Например, будучи свидетельницей падения Руперта Порсона с большой высоты, Флавия Де Люс пытается детально запомнить то, как выглядит жертва и мысленно «фотографирует» погибшего кукольника. К описанию девочка относится серьезно, используя профессиональный подход. Речь сыщицы представлена терминами, относящимися к научным сферам анатомии, медицины, химии: *the pupils, convex surfaces, corneas, the whites, the skin, blood, scalp* (анатомические термины); *a milky bluish tinge, bleeding, discoloration* (медицинские термины); *acrid odour, the Sulphur-rich amino acid keratin* (химические термины).

174) *Click! The eyes: **the pupils** were hugely dilated, so much so that if I had been able to get a bit closer, I was quite sure I should have been able to see myself reflected in their convex surfaces as clearly as Jan van Eyck was reflected in the bedroom mirror in his painting of the Arnolfinis' wedding day. Not for long, thought: his **corneas** had already begun to film over and **the whites** to lose their lustre. Click! The body was no longer twitching. **The skin** had taken on a **milky bluish tinge**. The corner of the mouth seemed to have stopped **bleeding**, and what little **blood** was still visible now appeared very slightly darker and thicker, although the red, green and amber bulbs of the footlights might have been influencing my colour perception. Click! On the forehead, just below **the scalp**, was a dark discoloration the size and shape of*

*a sixpence. Although the hair was still smouldering, filling the hall with **the acrid odour** one would expect whenever **the Sulphur-rich amino acid keratin** is burned, it was not enough to account for the smoke that was still gathering – still hanging heavily – about the lights* [The weed that strings the hangman's bag, 2011: 145-146].

В отдельную категорию пострадавших, которые встречаются в текстах зарубежных ДД, можно выделить пожилых людей. Их уязвимость перед преступниками очевидна ввиду неспособности оказать сопротивление. Так, в последнем примере та дерзость, с которой преступник грабит людей в возрасте, и его ощущение полной безнаказанности вызывает удивление юных детективов и имплицитно ЛЕ с соответствующей семантикой (Ср.: *in broad daylight – during daylight hours, and surprising for that reason; still – nevertheless*):

175) – *Gracious! Fancy sending a card with that on – to poor **old Mr. Lucas** too, **who must be over seventy!*** [The mystery of the spiteful letters, 2016: 89].

176) *Mrs. Williams was sitting on her sofa, looking rather white. She was a gentle, **grey-haired old lady** and she was very frightened* [The mystery of the invisible thief, 2016: 58].

177) *He usually went for his victims after dark, but occasionally **an old man or woman** alone in a parking lot **in broad daylight** would be too much of a temptation for him. So he'd rip them off as quick as flash – and **still** get clean away* [The sorcerer's apprentice, 2005: 119].

Субфрейм «Method of committing the crime»

Как отмечалось ранее, исследуемый субфрейм традиционно представлен по окончании расследования, в конце произведения, когда происходит реконструкция преступления. В анализируемом ниже фрагменте действия преступников и других пассажиров поезда во время совершения кражи выражены акциональными глаголами в прошедшем времени Past Simple и Past Continuous. Отрывок демонстрирует совершение большого количества быстрых действий в сжатый отрезок времени, что выражается глаголами со значением

однократного, мгновенного действия (*rushed, rushed over, put her arm around, took, undid, switched*):

178) – *When the dogs were taken out of the car at Balmoral, they smelt your perfume and **rushed** towards you, - Hal explained to the princess. – Terrence pretended he couldn't control them, but they were trained to knock you over. Lady Lansbury **rushed over** and **put her arm around** you. She was behind you, Rowan was in front, and for a moment, none of us could see you. – Everyone was surprised and concerned, and in the commotion, with quick, light fingers, Lady Lansbury **took** the fake necklace from her purse, **undid** the clasp, and **switched** them – putting the Atlas pendant in her clutch bag. When they helped you to your feet, you were wearing the copy. Lady Lansbury gave Terrence her purse with the real necklace inside and sent him back to the train. It happened in full view – and none of us noticed [The Highland Falcon thief, 2020: 249-250].*

Следующее описание способа совершения преступления, однако, является началом произведения и, соответственно, намеренно поставлено автором в сильную позицию. С первых строк создается напряженная атмосфера, охватившая маленький городок, где орудует преступник. Для описания самого нападающего используется эпитет с резко отрицательной коннотацией *vicious*, а также антропоним *Jack the Gripper*. Данный антропоним является трансформированной аллюзией, которая устанавливает ассоциативную связь с убийцей, действовавшим в конце 19 в. в Великобритании и получившим за свои жестокие способы расправы над жертвой прозвище *Jack the Ripper*. Эмоционально-негативный фон микротекста усиливается также и за счет глаголов, которыми передаются действия грабителя. Все они могут быть отнесены к лексической группе, описывающие резкие движения с целью агрессивного воздействия на кого-либо (*attacking, whipping, pulling, poking, grab*):

179) *The name Jack the Gripper started as a joke, but there was nothing funny about what the thief himself was up to. He was **vicious**, always **attacking** from behind,*

whipping his arm around his victims' necks, and *pulling* it so tight they couldn't breathe. There was also something *poking* the victim in the back – possibly the hard point of a gun barrel. Then he'd *grab* their bag or wallet and whisper, – Now I'm going to let you live and you're going to shut up. Got it? Keep your eyes closed till you count to fifty! [The sorcerer's apprentice, 2005: 119].

2.3.3.2. Концепт «INVESTIGATION» и его репрезентация в англоязычном детском детективе

Опираясь на словарные дефиниции, нами было выявлено, что ЛЕ «investigation» состоит из нескольких интегральных сем: 1) an official examination of the facts about a crime; 2) an official attempt to find out the truth about or the causes of a crime; 3) process of inquiring into or following up; 4) research. Ниже представлены словарные толкования данной лексемы:

1) Investigation – act of investigating; process of inquiring into or following up; research [WNIDEL, 1929: 1137].

2) Investigation – an official examination of the facts about a situation, crime, etc. [OALD, 2005: 819].

3) Investigation – 1. an official attempt to find out the truth about or the causes of something such as crime, accident, or scientific problem; 2. the act of investigating something [LDCE, 2003: 857].

4) Investigation – an attempt to find out what happened or what is the truth [CCSD, 2005: 371].

5) Investigation – the process of trying to find out all the details or facts about something in order to discover who or what caused it or how it happened [MEDAL, 2007:798].

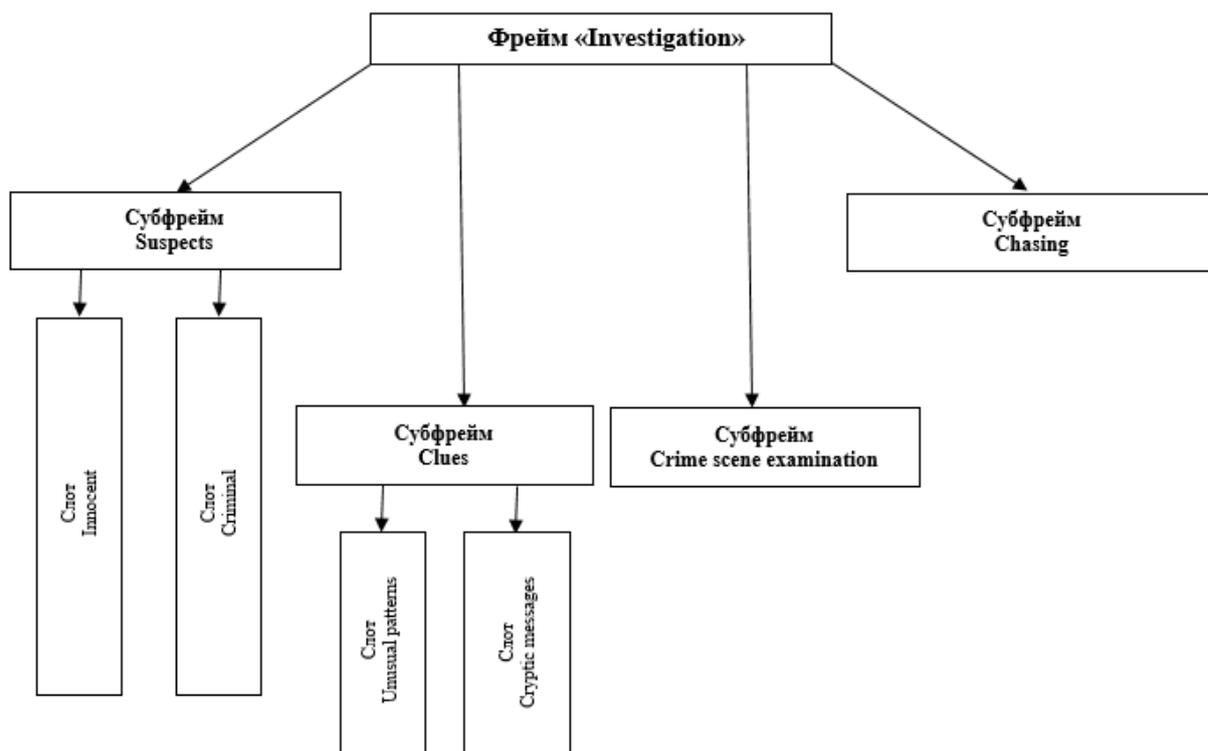


Рис. 6. Структура фрейма «Investigation»

Субфрейм «Suspects»

Исследуемый субфрейм выделяется своим объемом среди других элементов фрейма «Investigation», что обусловлено наличием в каждом произведении нескольких персонажей, которые входят в число подозреваемых: кто-то, в ходе расследования, оказывается невиновным, другие – преступниками. По этой причине, в составе настоящего субфрейма нами выделено два слота: «The Innocent» и «Criminals».

В англоязычных ДД характерной чертой данного субфрейма, является значительное количество дескриптивных прилагательных. Однако, и прилагательные, относящиеся к тематической группе «Внешность», и прилагательные, имеющие инвариантный семантический признак «Черты характера», разнятся в зависимости от того, к какому слоту они принадлежат.

Рассмотрим реализацию обозначенных слотов на примерах из произведения «The mystery of the spiteful letters» Э. Блайтон. В описаниях,

относящихся к первому слоту, используются ЛЕ и фразовые сочетания с положительной или нейтральной коннотацией (*timid, nervous, kind, generous, lovely smile, nice apple-cheeked face*), а также гиперболы, обладающие положительным эмоционально-оценочным смыслом (*kindness itself, everyone loved her, generous to everyone, nobody with such kind eyes*). Отдельного внимания заслуживают «говорящие» антропонимы. Так, изменение морфемы в фамилии подозреваемой Мисс Тримбл (Miss Trimble) и превращение ее в характерный окказионализм Tremble (Ср.: to tremble – to shake slightly [LDCE, 2005: 1772]) в сочетании с последующими прилагательными участвуют в создании образного описания очень боязливой женщины. Фамилия следующей подозреваемой – Мисс Джолли (Mrs. Jolly) (Ср.: jolly – very pleasant and enjoyable [LDCE, 2005: 872]) – также формирует представление о ней как человеке добром и веселом, совершенно не способным на написание гадких анонимных писем:

180) *Daisy felt certain Miss Trimble – or Tremble as the children called her – could have nothing to do with the case. She was far too **timid** and **nervous**. Then there was Mrs. Jolly from the sweetshop, **kindness itself**. No, it couldn't possibly be her! Why, **everyone loved her**, and she was exactly like her name. She was **kind** and **generous to everyone**, and she nodded and smiled at Daisy as she caught her eye. [The mystery of the spiteful letters, 2016: 101].*

181) *She looked at Mrs. Jolly, and decided not to ask her any more questions about going to Sheepsale every Monday because nobody, **nobody with such kind eyes, such a lovely smile, such a nice apple-cheeked face** could possibly write an unkind letter! [The mystery of the spiteful letters, 2016: 105].*

Что касается преступника в данной повести, кухарки Миссис Мун, то для ее описания автор использовала фразеологизм с отрицательным значением (*had a very bad temper*), но при этом представила его в одном предложении с положительно окрашенной характеристикой (*a really wonderful cook*):

182) *Mrs. Moon was **a really wonderful cook**, but she **had a very bad temper** [The mystery of the spiteful letters, 23].*

С определенной уверенностью, можно отметить, что для авторов англоязычных ДД свойственно такое представление подозреваемого, оказывающегося в дальнейшем преступником: используя малое количество дескриптивных лексем с негативной коннотацией и перемежая их с нейтральными или положительными по своему смыслу языковыми единицами (в примерах 183 и 184), либо полное отсутствие отрицательного описания такого героя как продемонстрировано на примерах 185 и 186:

183) *Then came a very different sort of face, the kind of face you might expect to appear in an old movie, very melodramatic looking with slicked gray hair and pointed sideburns. The nose was **long and elegant**, which gave the face **a dignified look**, but the **chiseled cheekbones were those of a gothic villain*** [Ruby Redfort. Look into my eyes, 2011: 243].

184) *That's easy, – Trixie said. – He's **tall and skinny and pale**. Sort of **weaselish*** [Trixie Belden and the Gatehouse mystery, 1977: 43].

185) *I felt very grateful that Stephen was **not a cross person**. He was **short and stocky, with smooth reddish hair**, and he **seemed gentle and slightly sad*** [Arsenic for tea, 2015: 12].

186) *Charlotte is **the kind of girl who's heard 'You should be a model'** her entire life. No awkward stage, ever, for Charlotte Holbrook. It's not like there's any one thing about her that's extraordinary. When Regina asked me to describe Shane's girlfriend, I said: – **She's pretty. Brown hair, blue eyes, a little taller than you*** [Nothing more to tell, 2022: 26].

Во всех четырех примерах, представленных выше, отсутствует очевидное формирование отрицательного представления о персонажах, что позволяет сохранить интригу в определении преступника и поддерживает сюжетное напряжение.

Субфрейм «Clues»

В качестве составных частей субфрейма «Clues» в англоязычных ДД, нами были выделены следующие слоты: «Unusual patterns», к которым относятся

различного вида отпечатки и следы, и «Cryptic messages», когда в качестве улики выступают зашифрованные тексты. Наполнение обоих слотов представлено в виде своеобразных загадок, когда юному читателю предложено самому угадать, что может обозначать данный узор. Такой выбор изображения улики в тексте неслучаен: он способствует вовлечению ребенка в процесс расследования, стимулирует умственную активность:

187) *There were certainly marks in the earth—but no footprints. The Seven bent over the marks. – Funny, aren't they? – said Peter, puzzled. – Quite round and regular – and about three inches across – as if someone had been pounding about with a large-sized broom handle – hammering the end of it into the ground* [The Secret Seven Adventure, 2006: 19-20].

188) *He came across a curious print – large, roundish, with criss-cross lines showing here and there* [The mystery of the invisible thief, 2016: 36-37].

189) *The soles had a criss-cross pattern like a lot of sneakers but what was interesting was that in the left shoe there were two round indents – the size of thumbtacks* [Ruby Redfort. Look into my eyes, 2011: 205].

Ко второму слоту могут быть отнесены примеры, включающие в себя простые лексические компрессивы. В приведенном микротексте преступник сократил фамилии жителей городка, что усложнило понимание найденной записки-улики для сыщиков:

190) *The policeman produced two dirty bits of paper. He handed them to Fatty, who looked at them with much interest. One had scribbled on it, 2 Frinton. The other was even shorter. It simply said, 1 Rods* [The mystery of the invisible thief, 2016: 45].

Криптограмма, которую пришлось расшифровывать Руби Рэдфорт, тринадцатилетней девушке-агенту секретной организации Спектрум, представляет собой следующий способ кодирования: необходимо взять первую букву объявления, а затем, отсчитывая определенные промежутки, остальные буквы:

191) *Scotch American up for amiable dominos. Anticipating players of minimal ages 20 to 22. Shipment April 22. Ovens, paint, electric train sets, various models, newer 100 to 200 mph outboards. Uncle Ralph's jumble bonanza starts Easter. Operation 12 hours later* [Ruby Redfort. *Look into my eyes*, 2011: 153].

Следующий пример шифрования – ряд звукоизобразительных ЛЕ, соположенных в единый текст. Выделение шифра происходит в том числе и графически, что помогает усиливать игровую модальность текста [Чемодурова, 2022: 265]:

192) *Beneath this, still in the tiny writing, is a stream of...gobbledygook, which I don't even attempt to read aloud: CHOO-CHOO RIBBIT PLOP OINK JANGLE PLOP CHEEP KERPLANK VROOM WHIZZ OINK WHIZZ BELCH CHOO-CHOO JANGLE OINK JANGLE BRRING BELCH THWACK CHOO-CHOO HONK HONK BELCH JANGLE MOO GUFFAW CHOO-CHOO RIBBIT PLOP OINK JANGLE BELCH THWACK PLOP JANGLE MOO CHOO-CHOO PLOP HONK WHIZZ ACHOO JANGLE BUZZ BELCH BELCH THWACK PLOP BANG THWACK GUFFAW WHIZZ OINK BEEP BANG THWACK PLOP MOO PLOP BRRING JANGLE MOO PLOP JANGLE BRRING CHOO-CHOO BELCH CHOO-CHOO BELCH HONK DING BUZZ HONK BELCH WHIZZ BELCH THWACK CHOO-CHOO OINK QUACK – BELCH THWACK WHIZZ BELCH THWACK WHIZZ KERPLUNK PLOP OINK PLOP BEEP/ What is that? – asks Bai. I shrug, but I can feel excitement kicking in. It's a coded message. At last, an opportunity to put my code-cracking skills to the test* [Agatha Oddly: *Murder at the Museum*, 2019: 59].

В конечном итоге девочка подбирает паттерн для расшифровки и разгадывает сообщение:

193) *I scan the message. The code is a basic cipher. I underline each word that repeats frequently – these probably represent vowels or common letters, such as T or S. Then I underline pairs of the same word, which could be L, P or T, as these letters frequently double up in words (yellow, letter, swallow, matter, pepper...). I'm soon working it out... WHIZZ = A and PLOP = E. One by one, the other letters fall into*

place, and the words begin to reveal themselves to me – the, I’ve, of. I’ve decoded A, T, H, E, O, F, N, D, S and W. The rest of the letters now swiftly offer up their identity – it’s like a game of hangman, filling in the blanks. The finished message reads as follows: I’ve no explanation of this story. I’ve no theories about the why and wherefore of it. It’s just a thing – that happened [Agatha Oddly: Murder at the Museum, 2019: 60].

Субфрейм «Crime scene examination»

Субфрейм «Crime scene examination» в концептуально-структурном пространстве англоязычных ДД отличается достаточной объемностью и в то же время гомогенностью, в связи с чем в его составе не выделяются слоты. Место преступления репрезентируется автором посредством изображения большого количества элементов интерьера: описания их вида, материалов, из которых они сделаны, и расположения в пространстве. Тем самым у читателя создается впечатление осязаемости предметов, усиливается чувство сопричастности к их восприятию:

*194) The basement itself is ordinary enough – **concrete floor and ceiling, with three walls also made of concrete. The fourth wall, facing me, is made of brick and looks older. There are several sets of metal shelves against the walls, stacked with a variety of cleaning products – sponges and mops, buckets and basins, bottles of bleach and disinfectant. There’s only one other object in the room, over in the far corner. It’s as big as a bear, and so blackened with age it takes me a minute to work out what it is – a boiler, old and long retired. It was probably left here because it was too much trouble to dismantle it and lug it up the narrow stairs. The squatting lump of metal is knuckled with rivets and valves. There are several water pipes leading up from it, but these have been chopped off, and now stop short of the ceiling*** [Agatha Oddly: Murder at the Museum, 2019: 28].

*195) It was difficult, at first, to see it. **Black metal on black-painted wood was nearly invisible. If it hadn’t been for the patterned spray of carbon, I shouldn’t have noticed it at all. Black on black on black. I was proud of myself. The bicycle clip was***

pushed down over a wooden strut, as if the strut were an ankle. Beneath it ran a length of electric flex, which connected a row of toggle switches above the stage to the coloured footlights below. Even from where I stood, I could see the glint of copper wire where a section of the flex had been stripped of its insulation [The weed that strings the hangman's bag, 2011: 177].

Обстоятельное описание места преступления приводится в совокупности с размышлениями и первыми предположениями ребенка-детектива о том, как было совершено преступление. В приведенном ниже примере рассуждения Фэтти о том, как вор мог незаметно для прислуги выйти из дома, строятся с помощью различных модальных слов и конструкций в значении вероятности (*must be, can't be, anyway, must have been*). Кроме того, здесь автор использует риторический вопрос в качестве логического умозаключения о невозможности покинуть здание и не быть при этом замеченным:

*196) He went into all the bedrooms. He noticed that in most of the rooms the windows were shut and fastened as Jinny had said. In Hilary's parents' room the window was open. Fatty went to it and looked out. A ladder led down from it to the ground. That **must be** the ladder Jinny saw through the hall window, thought Fatty. I saw it myself as we went to the stairs. **How did that thief get down from upstairs without being seen, if Jinny didn't see him come down the stairs or the ladder? He can't be** here still, because the stolen goods are gone – and **anyway**, the place **must have been** thoroughly searched by the Inspector and Mr. Tonks. He went to see if there was any other window or balcony that thief have dropped from unseen. But there wasn't. Fatty concentrated his attention on the room from which the goods had been stolen. There were large dirty fingermarks on the wall by the window. Fatty studied them with interest* [The mystery of the invisible thief, 2016: 32-33].

При осмотре Агата Оддли также делает вывод, что, с высокой долей вероятности (*obviously*), ранее на месте преступления находился некий предмет, который забрал преступник:

197) *I search quickly around the platform and find more clues – tiles wiped clean of dust through contact, and, there, a little further along, a dust-free space on the ground, where something was **obviously** being stored, though it's gone now* [Agatha Oddly: Murder at the Museum, 2019: 33].

Субфрейм «Chasing»

Поскольку возможности юных детективов для преодоления больших расстояний без участия взрослых достаточно лимитированы, необходимым условием для проведения слежки в ДД является ограниченность пространства.

В примере 198 дело происходит в пансионе для девочек. Хейзел Вонг ведет наблюдение за учительницей, которую сыщицы подозревают в убийстве ее коллеги. Концепция слежки обуславливает широкое использование глаголов движения (*chased, hung back, dashed, slid, edged, inched, reached, stopped*). Поскольку местом действия является здание закрытой школы, то ее антураж конкретизируется наличием таких объектов как *mistresses' common room, Library corridor, cubby*, что приближает художественное пространство к реальности:

198) *At luncheon, Miss Hopkins and Miss Lappet went to ground again in the **mistresses' common room**. Miss Parker, though, swept straight past and on down **Library corridor**. I **chased** her small figure in its jumper and brown skirt as she wove between groups of girls, and then **hung back**, just in time to see her climb the steps to *The One's cubby door*, knock on it and step inside* [Murder most unladylike, 2014: 134-135].

В следующем отрывке подробное описание не только маршрута преследования, но и пространственных деталей (*machine shed, rusty galvanized walls, outbuildings, a maze of sagging sheds, a stack of battered petrol drums, a nettle-ridden pigpen*), встречающихся на пути главной героини, направлено на активизацию художественного мышления читателя и способствует созданию впечатления осязаемости пейзажного фона, характерного для маленькой деревушки. Дополнительно, семантика ряда ЛЕ, используемых в отрывке, конкретизирует параметры объектов. К примеру, узкий проход между сараями

(*the narrow passage*) не позволяет двигаться иным способом, кроме как очень медленно и боком (Ср.: *inch* – to move very slowly in a particular direction [LDCE, 2005: 821; *crab-wise* – sideways [LDCE, 2005: 364]).

199) *As I dashed through the open front door, I caught a glimpse of the navy-blue sailor suit, just disappearing behind the machine shed. Beyond those rusty galvanized walls, I knew, was a bewildering warren of outbuildings: a maze of sagging sheds, any one of which could easily provide a dozen hiding places <...> But then I slid to a sudden stop. Behind the machine shed, a narrow alley led off to the right. Had the fugitive darted down it to throw me off the track? I edged along the narrow passage, taking great care not to touch the neglected walls on either side. Accordingly, I inched slowly, crab-wise, along the narrow passage. When I finally reached the end, I found my way blocked on the left by a stack of battered petrol drums; on my right by a nettle-ridden pigpen. As I edged back along the Passage of Death, which seemed, if anything, even more narrow on the return journey, I stopped to listen, but other than the distant sound of clucking hens, I could hear nothing but my own breathing* [The weed that strings the hangman's bag, 2011: 299-300].

2.3.3.3. Концепт «EXPOSURE» и его репрезентация в англоязычном детском детективе

Основными признаками данного концепта, согласно словарям, являются:

1) the act of showing the truth about someone or something bad or illegal/to disclose it;

2) the state of having the true facts about someone/something hidden because they are bad, immoral or illegal.

Обратимся к словарным определениям:

1. Exposure – the act of depriving of concealment; to disclose or unmask (something criminal, shameful or the like) [WNIDEL, 1929: 733].

2. Exposure – the state of having the true facts about sb/smth told after they have been hidden because they are bad, immoral or illegal [OALD, 2005: 537].

3. Exposure – the action of showing the truth about someone or something, especially when it is bad [LDCE, 2003: 551].

4. Exposure – 1. the act of making something publicly known because you believe that it is wrong or illegal; 2. the act of allowing something that was covered or hidden to be seen [MEDAL, 2007: 518].

Данный фрейм формируется в англоязычных ДД из следующих субфреймов: «The criminal's identity exposure», «Motive for the crime», «Arrival of the police», «Recognition of the merits»:

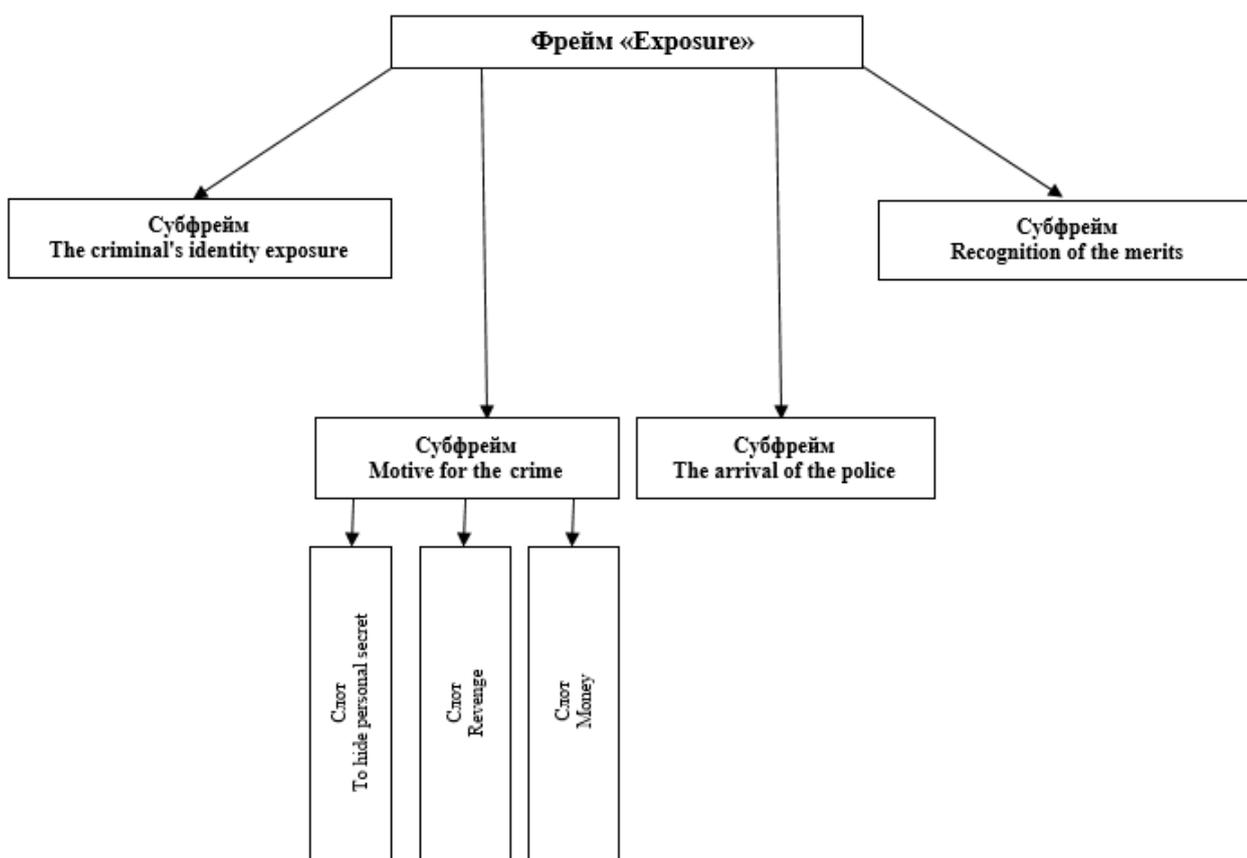


Рис. 6. Структура фрейма «Exposure»

Субфрейм «The criminal's identity exposure»

В большинстве исследуемых нами англоязычных ДД личность преступника является тайной до конца произведения, и предстает в качестве неожиданной развязки. Экспликация такой ситуации в приведенных отрывках происходит при помощи лексических средств, которые тропеически усиливают

внезапность ситуации: *suddenly, it struck me like a thunderbolt; the words pierced like a knife; gave an exclamation of triumph; as if he had been stung by a hornet:*

200) ***Suddenly, it struck me like a thunderbolt. The face! The Gripper's face. No wonder Mom had called it nightmarish and horrible! It was one of those rubber masks from the magic shop*** [The sorcerer's apprentice, 2005: 229-230].

201) *Yes, an airport official had it at his home. He's a close friend of Rebecca's uncle. **The words pierced like a knife.** – So, it wasn't taken for its monetary value, – Warren said. – Mr. Domingo is involved after all, isn't he? – It looks like it – up to his eyebrows.* [Mystery at Smokey Mountain, 1994: 109-110].

202) *At the sight he saw he almost **gave an exclamation of triumph.** There were three men in the room, the three men of the mill – Uncle Dock, his companion, and Markel. They were standing beside a machine that looked like a small printing press. Their sleeves were rolled up and they were wearing inky aprons* [The secret of the old mill, 1927:189].

203) – *Parakeets! – The First Investigator acted **as if he had been stung by a hornet.** – Come on, follow me! We must act fast! And getting the flashlight loose from his belt, he dashed out. – What bit him? – Pete asked as Bob handed him his flash. – A clue, I guess, – Bob answered. – Anyway we can't let him go alone* [The secret of terror castle, 1971: 155].

Дальнейшее рассмотрение данного примера демонстрирует тот факт, что разоблачение преступника является неожиданным в том числе и для некоторых членов детективного сообщества. Ребята не догадывались о разгадке (*if they had solved anything, nobody had told them about it*), и она изумила их (*startled both Pete and Bob*) не меньше, чем самих преступников:

204) – *We have solved the secret of the castle. – He sounded so convinced that he startled both Pete and Bob. **If they had solved anything, nobody had told them about it.** – Indeed? – The Whisperer said. – And what is the secret? – You two men, – Jupiter said, – are the ghosts who have been haunting the castle and scaring people*

away. And just a few minutes ago you tied up Pete Crenshaw and me and left us in the dungeon under the castle [The secret of terror castle, 1971: 157].

В произведении «The mystery of the spiteful letters» лидер команды «Пять тайноискателей» Фредерик также приходит к разгадке самостоятельно и публично, в присутствии своих друзей, их родителей и полицейских, разоблачает автора анонимных писем. Всеобщее удивление автор представляет стереотипными проявлениями такого эмоционального состояния (*everyone gaped, sat up straight at once, his mouth fell open and he goggled at Fatty in disbelief*):

*205) I do know who the letter-writer is. **Everyone gaped at Fatty. Even the Inspector sat up straight at once. As for Mr. Goon, his mouth fell open and he goggled at Fatty in disbelief.** Who is it? – he said. – Mrs. Hilton – may I ring the bell? – said Fatty. She nodded. He went over to the wall and rang the bell hard. Everyone waited. The bell sounded loudly. The door opened in the kitchen and footsteps came up the hall. Mrs Moon appeared in the drawing-room. She looked surprised and rather scared when she saw so many people sitting quietly there. – Did you ring, Mrs Hilton? – she asked, and her voice shook a little. – I rang, – said Fatty. He turned to the Inspector. This is the anonymous letterwriter, – he said. – Mrs Moon!* [The mystery of the spiteful letters, 2016: 214-215]

Несмотря на то, что разоблачение преступника часто представлено как внезапная догадка, авторы также подчеркивают значимость предшествующей этому моменту тщательной работы, проведенной сыщиком. К примеру, в первом микротексте все детали преступления, известные к этому моменту, в конце концов складываются у девочки-детектива в идеально ровную линию (*came back together again in a perfectly neat line*), и она понимает, кто отравил Мистера Куртиса:

*206) It was a **perfect match. All the things in my head — the jumble of nearly right details that had all been fighting against each other and refusing to add up — suddenly trembled and spilled over and came back together again in a perfectly neat line, like the right answer in an exercise book** [Arsenic for tea, 2015: 291].*

Похожая аналогия представлена в произведении «The sweetness at the bottom of the pie»:

207) *Although I had first formulated **this chain of events—or, at least, certain of its links**—hours ago, it was only now, when I was at last forced to be alone, that I was able to fit together all the pieces* [The sweetness at the bottom of the pie, 2009: 329-330].

В приведенном ниже примере другая юная сыщица мысленно «пролистывает» картотеку подозреваемых (*pull up my identification files, running through the categories*) и вычисляет преступника:

208) *I close my eyes and **pull up my identification files, running through the categories**, knowing I'll get there if I can pin down his appearance:*

Gender: Male

Skin colour: Caucasian

Face shape: Round

Height: 1.85-1.95 metres

Age: Over 60

I hear heavy, confident footsteps and my eyes flick open. I know who I'm dealing with. But I don't want to believe it. And then an all-too-familiar figure comes into view. – Mr. Jones! – I exclaim. My mind rebels at the possibility he could be a traitor [Agatha Oddly: Murder at the Museum, 2019: 197].

Субфрейм «Motive for the crime»

Разнородность наполнения данного субфрейма определяется вариативностью видов преступлений в англоязычных детективных ДД. В процессе анализа нами было выделено три слота: «To hide a personal secret», «Revenge», «Money».

Слот «To hide a personal secret» характерен в качестве мотива для произведений, когда юные сыщики расследуют убийства. В первом случае отрывок взят из произведения «Murder most unladylike»: директор пансиона для девочек столкнула с балкона учительницу Мисс Белл, которая узнала о ее

скандальной связи и наличии внебрачного ребенка. Поскольку в данном детективе описывалось начало 20-ого века, то, очевидно, что на тот момент такая ситуация была бы воспринята обществом крайне негативно, и последствия для женщины могли быть катастрофическими. Понимая это, Мисс Белл стала шантажировать Мисс Гриффин обнародованием ее тайны, что и подтолкнуло последнюю к преступлению. Для читателя, живущего в другую эпоху, где такое положение дел, если и не одобряется общественностью, то и не выходит за рамки ею допустимого, автор должен воссоздать ситуацию таким образом, чтобы достичь ее полного понимания реципиентом. С этой целью были использованы следующие лексико-стилистические средства: эпитеты, цель которых противопоставить безупречную репутацию Мисс Гриффин (*the great Miss Griffin*) и ее связь вне брака (*a shameful affair*), а также гиперболы, синтаксически усиленные восклицанием (*She'd have lost everything; It was not the sort of thing that respectable schoolteachers did*):

209) – *Fancy! – said Daisy gleefully. – I'd say that was a motive for murder, all right. It looks like Miss Bell got greedy and wanted to force Miss Griffin out of Deepdean altogether. **She'd have lost everything!** Oh, if the school only knew! – I was glowing pink with shock. I could barely take it in. Miss Griffin, **the great Miss Griffin**, had been involved in **a shameful affair**, and, as a result of this, had a baby. **It was not the sort of thing that respectable schoolteachers did!*** [Murder most unladylike, 2014: 273].

В следующем отрывке описана ситуация, когда дядя одной девочки из команды сыщиков крадет их аппаратуру, тем самым делая невозможным проведения исследования местных водоемов. Ему было необходимо заставить ребят съехать из его дома, чтобы они не раскрыли его связь с мафией:

210) *He must have ordered your equipment stolen so you'd have no reason to stay in the country. **He had to have been worried about your being in his house with all his underworld connections.** Rebecca might have become suspicious of something* [Mystery at Smokey Mountain, 1994: 110].

Говоря о втором слоте анализируемого субфрейма, можно отметить, что ассоциативный ряд номинирующей его лексемы «revenge» (Ср.: revenge – something you do in order to punish someone who has harmed or offended you [LDCE, 2005: 1409]) безусловно знаком и понятен читателю. Таким образом, дополнительные разъяснения данного мотива не требуются. Приведенные ниже примеры, где раскрываются причины убийства с целью возмездия, также подтверждают этот факт:

211) – *We've got a piece of evidence from Mr. Curtis himself – a notebook that shows that he tricked Stephen's parents and stole all their nice things and his father's watch. That's why Mr. Bampton killed himself, and that's why Stephen killed Mr. Curtis, to get his revenge* [Arsenic for tea, 2015: 300].

212) – *Then, – I went on, – having set the trap, Grace went out by the hallway door at the right of the stage, and she locked that one too – probably to keep anyone from going backstage and discovering what she had done. Not that anyone would, of course, but I expect she was under a great deal of stress. She's been planning to take her revenge on Ruppert for a long time* [The weed that strings the hangman's bag, 2011: 320].

Если в качестве преступления в тексте ДД выступает кража или ограбление, то мотив злоумышленников ясен – деньги, что выделено нами в слот «Money». Поэтому третий слот, входящий в состав субфрейма, был назван нами соответствующе. Получение материальной выгоды выражается напрямую посредством глаголов (*sell, race a horse*), а также имплицитно – через фразу *to resort to such tactics*, которая в данном случае является эвфемизмом для ограбления и последующего взрыва банка:

213) – *He's a very fine racehorse, – he said. – And he's been dyed with some kind of brown stuff, as you can see. I expect those fellows meant to sell him and race him under another name* [The Secret Seven, 2013: 108].

214) *Wallace Jones smiles a sweet, confiding smile. – Have you any idea how difficult it is to live on a Gatekeeper's salary, my dear? If the Guild valued us long-*

servers sufficiently, there would be no need to resort to such tactics. I mean, you didn't think I chose to keep working to such a ripe old age, did you? This is my pension. His eyes harden; I haven't seen his face so... mean before [Agatha Oddly: Murder at the Museum, 2019: 198].

Субфрейм «Arrival of the police»

В связи с тем, что юные сыщики не могут организовать и произвести задержание преступника самостоятельно, в текст повествования вводятся представители полиции. В примерах, формирующих данный субфрейм, появление полицейских происходит, как правило, неожиданно для детей, что передано посредством предложений с соответствующим значением (*when we turned a corner and almost walked into the dark-haired police chief coming the other way, I jumped so hard my teeth chattered; I do believe it's the Chief arriving – with two of his men*) и предшествует моменту публичного разоблачения преступника:

215) *Once we'd left the cloakroom I felt as though I had a spotlight trained on my head. I expected Miss Griffin to pounce on us at any second. I was clutching Verity's diary to my chest like a shield, and when we turned a corner and almost walked into the dark-haired police chief coming the other way, I jumped so hard my teeth chattered. <...> The policeman was already turning away. – Excuse me, – I said. – Wait! We need your help. – The policeman turned to face me. – Yes? – he asked politely. – Hazel! – cried Daisy. – What are you doing? – I ought to have felt guilty. But once again, I did not feel guilty at all. – Please help us, – I said in a rush. – We know who killed Miss Tennyson. It was Miss Griffin, and she's killed our science teacher, Miss Bell, as well, and now she's coming after us!* [Murder most unladylike, 2014: 277].

216) *Just then Bets heard shouts of excitement coming from the other side of the field and looked out to see what was causing them. – I say! – she said. – I do believe it's the Chief arriving – with two of his men. <...> It was just at that very moment that something exploded in Fatty's mind, and the whole mystery became as clear as crystal! The man with a scar? Yes, of course, Fatty knew who it was! How could he*

have been so blind? He gave a kind of yelp, and Goon and the Chief turned in surprise. – Why...you're here, Frederick, – began the Chief. – How did you m...– He stopped, for Fatty was gripping his arm fiercely. – Sir! I can show you the escaped prisoner – the man you want, the man with a scar! – he half-shouted [The mystery of the missing man, 2016: 219-220].

Субфрейм «Recognition of the merits»

В англоязычных ДД данный субфрейм не является объемным и, как правило, ограничивается одним абзацем с языковыми единицами, релевантными таким темам как «Благодарность» и «Высокая оценка». Сотрудники полиции выражают признательность юным сыщикам за проведенное расследование (*thanks for your help, got lots of credit, thank you*) и высоко оценивают их деятельность (*very nice work, smashing, a smart piece of work*):

217) – *Good-bye, children – and **thanks for your help** once more. I must say I'm pleased with the Five Find-Outers and Dog!* [The mystery of the spiteful letters, 2016: 227]

218) *Help-for-Hire Inc. **got lots of credit**, of course, and that was great for business* [The sorcerer's apprentice, 2005: 237].

219) – ***Very nice work**, Find-Outers, – he said. – Very nice indeed. In fact, as my niece Hilary would say – **smashing!*** [The mystery of the invisible thief, 2016: 228].

220) – ***Thank you**, young lady. You have just saved my company a lot of money. And I haven't entirely lost my morning of golf. Fine work* [Friday Barnes Girl Detective, 2014: 36].

221) – *And a very lucky thing it was that you did. It was **a smart piece of work** and I want to assure you that the Government won't forget it. The Government did not forget it. Before the month was out, the Hardy boys had received a check for one thousand dollars as a reward for the part they had played in the capture of the counterfeiters* [The secret of the old mill, 1927: 209].

2.3.3.4. Концепт «CHILD DETECTIVE» и его репрезентация в англоязычном детском детективе

Аналогично русскоязычному концепту «РЕБЕНОК-СЫЩИК», концепт «CHILD DETECTIVE» также впервые представлен в аннотации к ДД.

1) *A travelling puppet show arrives in the sleepy village of Bishop's Lacey – and a shocking murder takes place. For **eleven-year-old Flavia De Luce**, the crime will test her precocious powers of deduction to the limit – particularly when she discovers that the murder echoes a tragedy which occurred many years before... [The weed that strings the hangman's bag, 2011].*

2) *When **girl detective** Friday Barnes solves a bank robbery she uses the reward money to send herself to the most exclusive boarding school in the country, Higherest Academy. On arrival, Friday is shocked to discover the respectable school is actually a hotbed of crime. She's soon investigating everything from disappearing homework to the Yeti running around the school swamp. That's when she's dealing with her own problem – Ian Wainson, the handsomest boy in school, who inexplicitly hates Friday and loves nasty pranks. Can Friday solve Higherest Academy's most strange mysteries, including the biggest one – what's the point of high school? work [Friday Barnes Girl Detective, 2014].*

3) *When Daisy Wells and Hazel Wong **set up a secret detective agency at Deepdean School for Girls**, they can't find a truly exciting mystery to investigate. (Unless you count *The Case of Lavinia's Missing Tie*. Which they don't.) Then Hazel discovers the body of the Science Mistress, Miss Bell – but when she and Daisy return five minutes later, the body has disappeared. Now **the girls** have to solve a murder, and prove a murder happened in the first place, before the killer strikes again (and before the police get there first, naturally). But will they succeed? And can their friendship stand the test? [Murder most unladylike, 2014].*

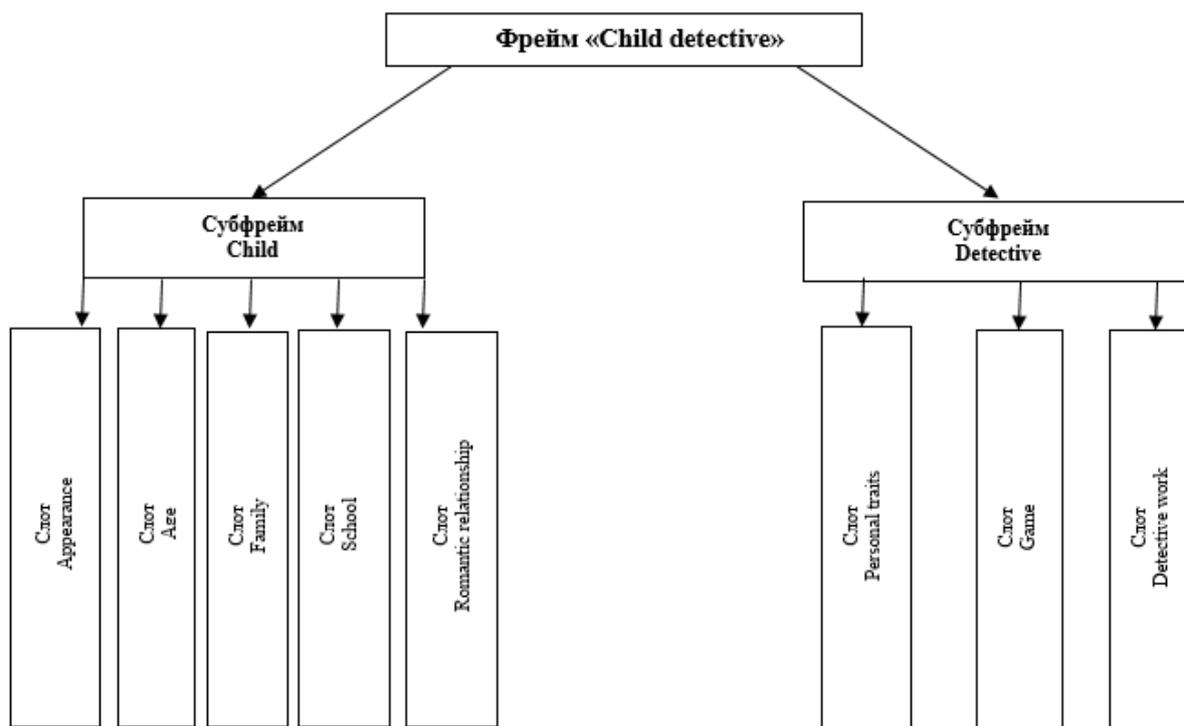


Рис. 8. Структура фрейма «Child detective»

Субфрейм «Child»

Слот «Appearance»

Соматические прилагательные, входящие в состав портретных описаний юных сыщиков из ДД, подчеркивают типичность внешности героев. Стандартная характеристика телосложения, внешнего вида без включения в описания дополнительных деталей (*gangly and skinny; small; dark-eyed; pale yellow ponytail; intense brown eyes; dark eyes and straight black hair which was parted in the center; slim and dark, while his brother was somewhat stouter of build, with fair, curly hair; stockily built, etc.*) формирует в общем смысле тот образ подростков, который в произведении «The secret of the old mill» был лаконично выражен фразой «*normal American boys of high school age*»:

222) Tom, **gangly and skinny**, sketching as usual; Sunny, **small** and energetic, now doing leg stretches; clever, **dark-eyed** computer-whiz Nick, chewing a stick and looking at the sky [The ghost of Raven Hill, 2005: 3].

223) *All 5'2" of her seemed mustered to console him. Her pale yellow ponytail matched her shirt and shorts and bounced emphatically with every step. Her intense brown eyes were the color of the rims around her glasses. She broke into a wide grin, exposing a network of silvery braces* [Mystery at Smokey Mountain, 1994: 12-13].

224) *She was the same age as K.J. and two inches taller than Mindy. She had dark eyes and straight black hair which was parted in the center and fell almost to her waist. Her creamy almond skin was striking against her bright blue and red flowered dress* [Mystery at Smokey Mountain, 1994: 14].

225) *The two lads went down the platform, out through the station to the main street of Bayport, basking in the summer sunlight. They were healthy, normal American boys of high school age. Frank, being a year older than his brother, was slightly taller. He was slim and dark, while his brother was somewhat stouter of build, with fair, curly hair* [The secret of the old mill, 1927: 4].

226) *He's tall and broad-shouldered, and the hair that always used to be in a crew cut is longer and attractively tousled, framing bright blue eyes that were always his best feature* [Nothing more to tell, 2022: 14].

227) *He saw dark hair, brown skin, green eyes, and then the whole face of a girl about his age* [The Highland Falcon thief, 2020: 23].

Приведенные выше примеры взяты из ДД, где преступления раскрывают сообща несколько детей, что, в некотором роде, уравнивает их силы в борьбе с преступником. Если же ребенок ведет расследование самостоятельно, то при его описании зарубежные авторы используют лексику, эксплицирующую всю гротескность ситуации, когда взрослым преступникам противостоит маленький ребенок. Так, фрагментарное описание Флавии Де Люс – героини романов А. Брэдли – представляет одиннадцатилетнюю девочку с тоненькими косичками (*eleven-year-old in pigtails and sweater*), носящую очки (*the round lenses of my spectacles*) и брекететы на зубах (*a good view of the wire braces that caged my teeth*).

В свою очередь Руби Редфорт является не просто детективом-любителем, но и секретным агентом. Однако внешний вид девочки демонстрируется автором как максимально не соответствующий ее роду деятельности, что передается такими фразами как *a petite girl, a very ordinary-looking kid, impossible to consider her anything other than a cute kid*:

228) *Ruby was a petite girl, small for her years – at first glance a very ordinary-looking kid. There was nothing particular to mark her out – nothing, that is, until you looked a little longer. Then you would begin to see that her eyes were ever so slightly different shades of green. When they looked at you, it was somehow hard to remember the point you were arguing. And when she smiled she revealed small doll-like teeth, which somehow made it impossible to consider her anything other than a cute kid* [Ruby Redfort. Look into my eyes, 2011, 8].

Слот «Age»

Рассматриваемый слот широко представлен в англоязычных ДД ввиду текстотипологической специфики субфрейма, в состав которого он входит. Прежде всего, возраст героев выражается посредством прямых номинаций (*thirteen-year-old, twelve*), а также при помощи соответствующих ЛЕ (*a child, you're all in your teens, a boy, schoolkid, a girl, young*):

229) – *I know you don't think I'm much use, because I'm the youngest and only nine, and you're all in your teens now...* [The mystery of the spiteful letters, 2016:2].

230) – *What I see is some schoolkid who's in way over her head, way over* [Ruby Redfort. Look into my eyes, 2011: 290].

231) *Perhaps only the mysterious Bradley Baker had ever escaped the Count's chilling clutches – was there really any chance for a thirteen-year-old schoolgirl from Twinford?* [Ruby Redfort. Look into my eyes, 2011, 340].

232) – *I'm twelve in three months, – Lenny glared at him. – And it's not a teddy. It's Penny Mouse. Dad gave it me the first time he let me ride on the footplate of the Highland Falcon, so I thought she should come too. How old are you? – I'm eleven. – Hal sat down beside her* [The Highland Falcon thief, 2020: 59].

233) – *Really, Byron – it took you two attempts to restrain her? She’s a **thirteen-year-old girl**, for heaven’s sake* [Agatha Oddly: Murder at the Museum, 2019: 197].

234) *Trixie laughed. - **I’ll be fourteen next May first, and Mart won’t be fifteen until June first.** We’re exactly eleven months apart* [Trixie Belden and the Gatehouse mystery, 1977: 39-40].

235) – *I’m Denwyn Richardson – and this is **my young friend**, Flavia de Luce* [The weed that strings the hangman’s bag, 2011: 12].

Как уже отмечалось ранее, юный возраст сыщиков оказывает безусловное влияние на то, как они ведут расследование (см. Routledge, McGee) В англоязычных ДД эксплицируется как положительная, так и отрицательная сторона возрастного фактора. В первом случае ребенок, в отличие от полицейского, не предоставляет видимой опасности для преступника, практически незаметен для него (примеры 236, 238). Кроме того, он является «своим» для других подростков (пример 237):

236) – *Ah well, you see – **we can go snooping about the circus without anyone suspecting us** – but if you sent seven policemen to snoop round the circus field, you’d certainly be suspected of something!* [The Secret Seven Adventure, 2006: 61].

237) – *Well – **we’re only children.** It can’t matter talking to us, – said Bets. – We all like you, Gladys* [The mystery of the spiteful letters, 2016: 81].

238) ***Eleven-year-olds are supposed to be unreliable.** We’re past the age of being poppets: the age where people bend over and poke us in the tum with their fingers and make idiotic noises that sounds like ‘boof-boof’ – just the thought of which is enough to make me bring up my Bovril. And yet we’re still not at the age where anyone ever mistakes us for a grown-up. The fact is, we’re invisible – except when we choose not to be* [The weed that strings the hangman’s bag, 2011: 106].

Отрицательная сторона юности героев и их сожаление по этому вопросу (выражается грамматически через Conditional 2) представлена в виде невозможности общаться со взрослыми на равных (пример 239) и скептического

отношения с их стороны (пример 240), а также ограничений при использовании элементов маскировки (пример 241):

239) – *Isn't it tiresome being a child? No one lets you do anything. I absolutely long to be twenty. **I could befriend** Miss Tennyson and lure her into a false sense of security, and then, in private, and when she was least expecting it, **I'd spring** the shoe print and the blood and the moss on her, and force her to confess* [Murder most unladylike, 2014: 189].

240) – *What is it with you? – she says. – They're all making such a fuss – like you're some kind of prodigal daughter or something. But as far as I can see, you're just some geeky kid who's struck lucky with a couple of Guild tests* [Agatha Oddly: Murder at the Museum, 2019: 139].

241) – *You see, I can only get disguises that do for a boy. **If I were a grown-up I could get dozens and dozens** – a sailor's suit, a postman's, even a policeman's. But I'm a bit limited, being a boy* [The mystery of the spiteful letters, 2016: 54].

Еще один из вариантов представления возрастного компонента в англоязычных ДД реализуется с точки зрения антагонистов главных героев. Преступники или другие персонажи, чье негативное отношение к сыщикам очевидно, обращаясь к ним или говоря о них, используют ругательства и оскорбления (*upstart, toad* – в узусе отрицательной оценочной коннотации, *pest of a boy, Smarty-Pants, brat, maggot*), добавляя при этом описательное прилагательное *young* или *little*:

242) – ***Young upstart!** Talking to me like that! I'll learn him. Thinks himself very clever, does he? Ah, Mr. Goon's right – he's **toad**, that boy* [The mystery of the invisible thief, 2016: 168].

243) *Still, a man with a scar. That really sounded something! Suppose he was the escaped prisoner? What a feather it would be in Goon's cap if he could catch him - and in that **pest of a boy's** own garden!* [The mystery of the missing man, 2016: 158].

244) – *I expect you know what this stuff is, don't you, **Miss Smarty-Pants?*** [The sweetness at the bottom of the pie, 2009: 339].

245) – *You **brat!** – Steven Pickle slammed his hand on the table. – This is outrageous. I’ll sue you for slander, you **little maggot!*** [The Highland Falcon thief, 2020: 243].

Слот «Family»

Образ семьи в англоязычных ДД не является прямым отражением реально существующей ситуации, поскольку присутствие родителей в книгах достаточно ограничено. Британский исследователь детской литературы Дэвид Радд говорит о постоянно отсутствующих родителях в произведениях Э. Блайтон следующее: «они, конечно же не такие, как родители Ганса и Гретель, но и от образцовых родителей они тоже далеки» [Rudd, 2000, эл. источник: <https://archive.org/details/enidblytonmyster0000davi/mode/2up> (Дата обращения: 22.01.2022)].

Это обусловлено тем, что авторам необходимо выдержать баланс между изображением родителей и их обязательств перед своими детьми-подростками и желанием этих детей заниматься сыскной деятельностью. Семья в некотором роде является препятствием для полноценного ведения расследования: юные детективы должны скрывать тот факт, что ищут преступников, а это неизменно приводит к лжи. Во избежание демонстрации отрицательного примера для читателя, а также с целью сохранения правдоподобности описываемых событий, те случаи взаимодействия с родителями, которые, если и возникают по ходу сюжета, то сводятся к кратковременным беседам, связанным с родительским контролем над детьми:

246) – *Absolutely not, Elizabeth! – she said, her voice high and indignant over the phone. – After last night? No way! You come home this instant! <...> The gang felt sorry for me for having to go home. Sunny’s mother, after all, had laughed and simply asked her daughter if she had a jacket! I felt like such an overprotected dork* [The ghost of Raven Hill, 2005: 92-93].

247) *A voice came up the garden. – “Bets! Have you got your sunhat on? And what about Pip?” Bets answered hastily. – “Yes, Mother – it’s quite all right. I’ve got*

mine on.” Pip was frowning at her to warn her to say nothing about him. He had, as usual, forgotten his hat. But his mother was not to be put off. – “What about Pip? Pip, come and get your sunhat. Do you want sunstroke again?” [The mystery of the invisible thief, 2016: 2].

248) – *Bets, remember to make your bed and dust your room before you go out. And please don't forget that dinner is at one o'clock sharp* [The mystery of the missing man, 2016: 2].

Более детальное изображение родителей и взаимоотношений внутри семьи присутствует, если оно сюжетно необходимо и обосновано [Nixon, 1977: 48]. К примеру, в тех произведениях, где под подозрение попадает кто-то из ее членов. Пример 249 – из произведения «The sweetness at the bottom of the pie» – описывает отца главной героини, который подозревается в убийстве его школьного приятеля. За несколько дней до убийства на пороге дома семейства Де Люс была найдена мертвая птица с зажатой в клюве почтовой маркой. Полковник Де Люс впадает в панику. Девочке кажется странным, что столь незначительное событие пугает отца, и, рассуждая об этом дальше, Флавия убеждается, что за этим что-то скрывается. Девочка рассказывает о характере родителя, приводит факты из его биографии, которые эксплицируют силу духа ее отца, непоколебимое бесстрашие военного. Соположенность большого числа синонимов с таким значением (*fearless, stalwart, staunch, dogged, unshakeable, stiff upper lip*) призвана подчеркнуть правомерность данного суждения:

249) *To me—to all of us—Father was **fearless**. He had seen things during the War: horrid things that must never be put into words. He had somehow survived the years of Harriet's vanishing and presumed death. And through it all he had been **stalwart, staunch, dogged, and unshakeable**. Unbelievably British. Unbearably **stiff upper lip*** [The sweetness at the bottom of the pie, 2009: 22].

Следующий пример взят из повести «Arsenic for tea», где во время чаепития был отравлен один из гостей особняка, мистер Куртис. Юные сыщицы считают, что мотив для убийства был, в том числе, и у отца Дейзи. Отношения

родителей девочки резко испортились из-за романа леди Гастингс и мистера Куртиса, и Хейзел, рассказывая о родителях подруги, сравнивает нахождение в доме с театром военных действий (*like being stuck in the middle of a war, with troops on either side sending shells over our heads*):

250) *At Christmas I had thought Daisy's mother perfectly nice, if slightly vague, but this time she was quite different — all brittle and angry at everything. She was still just as tall and blonde and glamorously beautiful as she had been at Christmas, but now her beauty was like a porcelain vase that must not be touched. **Everything Lord Hastings did seemed to be wrong. Staying in the house with them was a bit like being stuck in the middle of a war, with troops on either side sending shells over our heads.** I know all about parents not speaking — at home there are weeks when my mother and father talk to each other through me, as though I'm a living telephone — but this seemed to be something else entirely. Poor Lord Hastings drooped. Hopeful presents of sagging flowers and squashed chocolates kept appearing outside Lady Hastings' room, and then were banished straight down to the kitchens, which began to look very much like the inside of a hot-house [Arsenic for tea, 2015: 11].*

Слот «School»

Данный слот имеет некоторую схожесть со слотом «Family» по типу его реализации в англоязычном ДД: школа и все, что с ней связано, представлена в виде помехи для расследования, но в то же время она не может быть полностью исключена из произведений, где речь идет о подростках.

В нижеследующих примерах прослеживается общая тенденция к изображению школьных уроков как скучных и отвлекающих юных сыщиков от по-настоящему важных дел занятий. Данная эмотивная информация передается ЛЕ и фразеологическими сочетаниями с соответствующей семантикой (*to die of boredom, his classes aren't what you'd call exciting, a very tedious lecture*), а также выражается метафорически во фразах *he was trying to hypnotize us* (Ср.: *to hypnotize – to produce a sleep-like state in someone so that you can influence their thoughts and actions [LDCE, 2005: 801]*), *I'm stuck in a classroom* (Ср.: *to be stuck –*

unable to escape from a bad or boring situation [LDCE, 2005: 1650]), *Miss Lappet was struggling to give us a lesson about Charles I* (Ср.: to struggle – to try extremely hard to achieve something [LDCE, 2005: 1649] и др.:

251) *It was Friday afternoon and I was sitting in English class about to die of boredom. Mr. Larson was going on and on in this really quiet voice like he was trying to hypnotize us or something. He's a nice guy, Mr. Larson, but his classes aren't what you'd call exciting* [The sorcerer's apprentice, 2005: 120].

252) *Mrs. Schneiderman was giving a very tedious lecture about the ancient Greeks, and those students who weren't staring out of the window were busy painting their fingernails!* [Ruby Redfort. Look into my eyes, 2011: 77].

253) *My heart sinks. School! How will I ever do the Trial when I'm stuck in a classroom all day?* [Agatha Oddly: Murder at the Museum, 2019: 52].

254) *It was late on a Thursday afternoon, and Miss Lappet was struggling to give us a lesson about Charles I. – Don't be so slow, – she snapped at Beanie, who had just given her third wrong answer in a row. – Great heavens, I might as well be speaking Hottentot* [Murder most unladylike, 2014: 115].

255) *I spend the lesson using one portion of my little grey cells to do the calculations set by Mr. Patel – and the remainder to ruminate on the case in hand. By lunchtime, I'm wondering how I've ever survived a full school day – it's so long! And tedious* [Agatha Oddly: Murder at the Museum, 2019: 105].

256) *Frank and Joe sweated over the ablative absolute and grumbled over the heroic exploits that could be resurrected from the deathless lines of Cesar and Virgil if one could but distinguish verbs from nouns, and wondered, as schoolboys have wondered from time immemorial, why they should be obliged to concern themselves with things that happened two thousand years ago and more when they might better be outside playing* [The secret of the old mill, 1927: 33].

Слот «Romantic relationship»

Линия романтических взаимоотношений не является значимой для сюжета ДД, и потому представлена лишь в тех в произведениях на английском языке,

когда в роли сыщиков выступают подростки старше шестнадцати лет. Стоит отметить, что в ДД, созданных в начале XX-ого века, данный слот репрезентируется сдержанно, демонстрируя лишь платонические чувства.

Приведенный ниже пример взят из повести «The secret of the old mill», созданной в 1927 году. Один из главных героев, Фрэнк Харди, испытывает чувство влюбленности к своей однокласснице. Автор детектива использует лексические и стилистические средства, способные подчеркнуть всю нежность и возвышенность первой любви. Фрэнк считает девушку самой красивой не только в школе, но и во всем городе, что передается соответствующими гиперболами (*one of the prettiest girls, Frank's favorite of all the girls in the city*). При помощи антитезы противопоставляется обычная обстановка в классе – тусклая и однообразная (*drab and monotonous*) и светлая мимолетная улыбка Кейли (*a bright and fleeting smile*), которая, в глазах Фрэнка, преображала все вокруг. В то же время отсутствие девушки на занятиях свидетельствовало о неудачном начале дня (*it always seemed that the day had gotten away to a bad start*). На взаимность чувств имплицитно указывает тот факт, что каждый раз, когда молодой человек мельком смотрел на парту, за которой сидела Кейли (Ср.: *to glance – to quickly look at someone*), девушка всегда улыбалась ему в ответ (*never failed to receive a bright and fleeting smile*):

257) *Cailie, a brown-haired, brown-eyed miss with a quick, vivacious manner, was one of the prettiest girls attending Bayport high school. She was Frank's favorite of all the girls in the city, and each morning he glanced over at her desk and never failed to receive a bright and fleeting smile that somehow made the dusty classroom seem a trifle less drab and monotonous, and when she was not there it always seemed that the day had gotten away to a bad start* [The secret of the old mill, 1927: 25].

Далее, рассмотрим пример из книги «Nothing more to tell», изданной в 2022 году. Несмотря на одно из правил о наличии любовной линии в детективе (Ср. у С.С. Ван Дайна «в романе не должно быть любовной линии, чтобы не отвлекать от линии расследования» [Ван Дайн, 1990: 39]), отношения между подростками

Бринн и Триппом развиваются на протяжении всего произведения, параллельно с ведением расследования.

Семнадцатилетняя Бринн возвращается в свою старую школу, в том числе и для того, чтобы расследовать преступление. Четыре года назад она, Трипп и еще двое ребят стали свидетелями убийства их любимого учителя литературы. Изначально имплицитно лишь симпатия между подростками, которую они отторгают ввиду сложных взаимоотношений друг с другом. Так, противоречивое описание Триппа – его улыбка широкая и уверенная (*wide and confident*) резко становится самоуверенной и нахальной (Ср.: *cocky – too confident about yourself and your abilities, especially in a way that annoys other people* [LDCE, 2005: 288]), его привлекательность, выраженная через лексему *hot* в ее узуальном значении *very attractive sexually* [LDCE, 2005: 788] и наречия с отрицательными префиксами (*unfairly and undeservedly*), подчеркивающие всю несправедливость этой привлекательности, а также завершающая данный фрагмент фраза про то, что все это является причинами для антипатии (*my list of reasons to dislike him*) свидетельствуют о душевных переживаниях Бринн:

258) *The braces are off, and his smile is wide and confident – no, cocky, I decided. Tripp Talbot got unfairly and undeservedly hot, and worst of all, he knows it. All of which I added to my list of reasons to dislike him* [Nothing more to tell, 2022: 14].

Трипп также избегает мыслей о Бринн, они кажутся ему плохой идеей (*feels like a bad idea*), несмотря на то, что очевидна его симпатия к ней. Говоря о Шарлотт, самой красивой девушке в школе, Трипп не понимает, что все в ней находят. Красота Бринн, в свою очередь, видится Триппу по-настоящему выдающейся, что передается выразительными метафорическими образами (*the light dusting of freckles, the coppery hair*):

259) *With Brynn, on the other hand, everything stands out: the green eyes, the light dusting of freckles, the coppery hair. But noticing that feels like a bad idea...* [Nothing more to tell, 2022: 63].

О своей влюбленности подростки говорят друг другу ближе к концу повести. Объяснение происходит некоторое время и занимает несколько страниц произведения. Мы продемонстрируем его лишь фрагментарно. На то, что действие волнительно для обоих ребят указывают словосочетания, описывающие физические реакции (*my stomach executes a slow flip, a tingle runs up my spine, he doesn't seem to notice the cold, it's getting a little hard to breathe*), соответствующие кинемы (*licks his bottom lip, tilting my head up, the corners of Tripp's eyes crinkle*), а также прямой номинант сопутствующего напряженного состояния в его наивысшей степени (*the most agonizingly wonderful tension*).

Кульминацией момента является поцелуй, который описывается автором с детальным изображением действий (*press my lips to his, my arms wind around his neck, his hands grip me, my fingers twine in his hair*) и сопутствующих эмоций (*I'm breathless, like it's the only thing he's ever wanted, feeling feverish*):

260) Before he can say anything further, I press my lips to his. My arms wind around his neck, and his hands grip me more tightly, lifting me off my feet as the kiss deepens. Instantly I'm breathless; Tripp isn't just kissing me like someone who's wanted to do that for years. He's kissing me like it's the only thing he's ever wanted. I meet him with the same intensity, feeling feverish as my fingers twine in his hair, every new kiss so charged and fiery that it's almost too much. If he lets go of me, I'll fall straight to the ground [Nothing more to tell, 2022: 289-290].

Субфрейм «Detective»

Слот «Personal traits»

В формировании рассматриваемого слота в англоязычных ДД активно используются языковые средства, отмечающие высокие интеллектуальные способности юных детективов, выраженные посредством гипербол (*the cleverest person in this whole school, you're cleverer than any of us, genius*), прилагательных, усиленных интенсификаторами (*entirely too clever, very smart about clues*), метонимии (*the real brain of the Find-Outers*). Также демонстрируется развитость

ИХ ЛОГИЧЕСКОГО МЫШЛЕНИЯ (*a brainwave, your powers of deduction are good, couldn't keep his gray cells from buzzing*):

261) – *I'm friends with you because **you are the cleverest person in this whole school*** [Murder most unladylike, 2014: 110].

262) – *You pretend not to know the answer when I know you do, all the time, just to make sure no one calls you a swot. Really, **you're cleverer than any of us*** [Murder most unladylike, 2014: 210].

263) – *You are **entirely too clever** for your own good, young man* [The secret of terror castle, 1971: 25].

264) *Honey told them then about the heel prints and the tire-tread marks they had found. – **Trixie is really very smart about clues**, – she finished seriously* [Trixie Belden and the Gatehouse mystery, 1977: 89].

265) – *And, Hal, you're **genius** for using Box Tunnel like that* [The Highland Falcon thief, 2020: 234].

266) *But privately each of them knew that without Fatty they couldn't do much. Fatty was the real leader, the one who dared to do all kinds of things, **the real brain of the Find-Outers*** [The mystery of the spiteful letters, 2016: 9].

267) *The others stared at him in admiration. **What a brainwave! Nobody had thought of half such a good idea*** [The Secret Seven, 2013: 29].

268) – *I must say that **your powers of deduction are good**, Frederick* [The mystery of the spiteful letters, 2016: 218].

269) *Even tied up in a dungeon and left to starve, Jupiter **couldn't keep his gray cells from buzzing*** [The secret of terror castle, 1971: 145].

На незаурядные умственные способности также указывает склонность сыщиков к чтению или разгадыванию всяческих загадок:

270) *So at school, while all the other kids were playing, giggling and gossiping, **Friday would just read... a lot*** [Friday Barnes Girl Detective, 2014: 5].

271) *Puzzles were Ruby's passion*. Any kind of puzzle: crosswords, anagrams, riddles, even jigsaws – anything that needed to be solved by finding the “pattern”, the “trick”, or the “key” [Ruby Redfort. Look into my eyes, 2011: 12].

Слот «Game»

Очевидно, что присутствие интеллектуальной загадки в ДД требует рационального подхода к ее решению. В то же время нельзя не согласиться с К. Раутледжем, который говорит, что классический процесс расследования с его упором на логику и дедукцию является неподходящим для детей (см. стр. 40).

В процессе поиска преступника и ввиду недостаточного опыта ведения расследования юные сыщики копируют действия профессиональных следователей (*proper detectives do, what the police do – and all good detectives too, modern detectives need to be psychological*):

272) *She says that is what proper detectives do - add up the evidence first – so I will* [Murder most unladylike, 2014: 5].

273) *Fatty had entered a few notes under the heading of Clues. He had put down all about the anonymous letters, and the postmarks, and had also pinned to the page the tracings he had made of the printed capital letters. – I will now write up the case as far as we've gone with it, – he said. That's what the police do – and all good detectives too, as far as I can see. Sort of clears toy mind, you see. Sometimes you get awfully good ideas when you read what you've written* [The mystery of the spiteful letters, 2016: 97].

274) *Modern detectives need to be psychological, because you see, today's criminal mind is cleverer than ever – it says so in my books* [Arsenic for tea, 2015: 241].

Помимо обозначенного подражания, имитация деятельности частных детективов у юных сыщиков выражается в создании сообществ, оказывающих сыскные услуги (*the Detective Society, Secret Society, The Three Investigators*). Это заимствование из детективов для взрослого читателя усиливается за счет ассоциативных параллелей, которые приводятся в тексте ДД в виде

распределения обязанностей между членами команды (*Daisy Wells, president, and Hazel Wong, secretary, As First Investigator, I will be in charge of planning...*), а также за счет изображения атрибутов деятельности соответствующих организаций (*meeting, The Case of the Murder of Miss Bell, the suspect list, plan of action, a large business card, all of the research our cases*):

275) *This meeting of the Detective Society is hereby called into session at ten minutes past eight on this, Tuesday the thirtieth of October. Present are Daisy Wells, president, and Hazel Wong, secretary. Tonight we will be discussing The Case of the Murder of Miss Bell <...> All right, the order of the meeting is as follows: first, the facts of the case. Second, the suspect list. Third, the current location of the body. And fourth, our plan of action* [Murder most unladylike, 2014: 52].

276) *It was a large business card. And it said: The Three Investigators. We investigate anything. First investigator – Jupiter Jones. Second Investigator – Peter Crenshaw. Records and Research – Bob Andrews. <...> As First Investigator, I will be in charge of planning. As Second investigator, Pete will be in charge of all operations requiring athletic prowess. As you are at present somewhat handicapped in shadowing suspects or climbing fences and similar duties, Bob, you will handle all of the research our cases may need. You will also keep complete records of everything we do* [The secret of terror castle, 1971: 9].

В то же время, помимо игровой функции, создание такого общества несет в себе и другой смысл: дети организуют свой тайный, недоступный для взрослых мир. И если в целом для детективного жанра характерно наличие одной тайны, которая связана с разоблачением преступника, то в детском детективе тайным является и сама детективная деятельность юных сыщиков [Ворончихина, Чемодурова, 2023: 214]. Это обуславливает наличие в нижеследующих микротекстах ЛЕ и словосочетаний с общим значением «secret» (*Secret Seven Society, password*) и описания месторасположения штаба юных детективов – в глубине сада (пример 277) или полностью скрытым из вида различными преградами (пример 278):

277) *Janet read what Peter had written: ‘IMPORTANT. A meeting of the **Secret Seven** will be held tomorrow morning **in the shed at the bottom of our garden** at 10 o’clock. Please give **PASSWORD*** [The Secret Seven, 2013: 11].

278) *So he had allowed Jupiter to use it for a kind of office. In the course of the year, the three boys, with the help of Hans and Konrad, had gradually piled heaps of junk all around the outside, **it was entirely hidden by piles of steel bars, a section of a dilapidated fire escape, and some stacks of lumber and other material*** [The secret of terror castle, 1971: 27].

Вводя аллюзии на имена известных сыщиков и сравнивая с ними героев ДД, авторы тем самым воздействуют на ребенка, обращаясь к его читательскому или зрительскому опыту, который обеспечивает успешную интерпретацию этих ассоциаций. В англоязычных ДД в рассматриваемом контексте упоминаются Шерлок Холмс и Доктор Ватсон, Эркюль Пуаро, а также девочки-детективы – Нэнси Дрю и героиня одноименного сериала, Вероника Марс:

279) *I hear **Hercule Poirot’s** voice in my head, with its familiar Belgian accent: Venez, Mademoiselle Oddlow, we won’t let un petit lock stop us at the first ‘urdle, n’est-ce pas? Poirot may be a fictional detective, but he’s my inspiration* [Agatha Oddly: Murder at the Museum, 2019: 20].

280) *Friday was beginning to enjoy herself. She had been watching a lot of Agatha Christie movies, and she was beginning to speak with a trace of a Belgian accent and to twirl an imaginary moustache as she strutted about the vault like **Hercule Poirot*** [Friday Barnes Girl Detective, 2014: 24].

281) *Daisy Wells is the president of the Detective Society, and I, Hazel Wong, am its secretary. Daisy says that this **makes her Sherlock Holmes, and me Watson*** [Murder most unladylike, 2014: 3].

282) – *Marvelous, **Mr. Sherlock Holmes!** – said Pip. – Honestly, Fatty, you’re a wonder. How many different writings can you do?* [The mystery of the spiteful letters, 2016: 60].

283) *But all famous detectives have someone write up their cases for people to read – Sherlock Holmes, Ellery Queen, Hercule Poirot, all of them. I have deduced that that is how they become famous* [The secret of terror castle, 1971: 23].

284) – *Investigating? The man’s spittle sprays my face, and I resist the urge to wipe it away. – Who are you? Nancy Drew?* [Agatha Oddly: Murder at the Museum, 2019: 167].

285) *This whole – Veronica Mars thing you’re doing, - she says, waving her hand in a circle. – It’s dangerous, and if you keep going, you might learn something you’d rather not know* [Nothing more to tell, 2022: 310].

В произведении Роберта Артура «The secret of terror castle» сравнение одного из главных героев с Шерлоком Холмсом исходит от его антагониста и потому выражено в виде иронических комментариев, призванных продемонстрировать всю несерьезность занятий юных сыщиков. Здесь один из мальчиков насмешливо обращается к юному сыщику, называя его *Jupiter MacSherlock*, где Jupiter (Юпитер) – настоящее имя подростка, в то время как фамилия – MacSherlock – является выдуманной и образуется путем словосложения двух имен собственных – Шерлока Холмса и, вероятнее всего, героя так называемых «жестких» детективов Томаса Дюии о частном сыщике Маке. Данный авторский неологизм в сочетании с гиперболой *the world-famous detective* призван подчеркнуть саркастическое отношение одного подростка к другому. Кроме того, гротескность ситуации, где в качестве таинственного преступления представлена смерть крысы, достигается при помощи различных тропов: эпитетов (*a fortunate moment, this horrid crime*), метафоры (*a despicable slaying of an innocent victim*), гиперболы (*a case that has baffled all of Scotland Yard*):

286) – *Indeed, you can be none other than Jupiter MacSherlock, the world-famous detective, – he said, continuing his effort to sound English. – This is a fortunate moment for me. I have brought you a case that has baffled all of Scotland Yard. A despicable slaying of an innocent victim, which I am sure you will be able to solve.*

– *Even as he handed the shoe-box to Jupiter, all three boys felt sure they knew what was in it. Their sense of smell gave them advance information. Nevertheless, Jupiter opened the box and looked in at the contents, while Skinny Norris waited with a broad smile. Inside the box was a large white rat from which life had long since departed. – Do you think you can solve **this horrid crime, MacSherlock?** – E. Skinner Norris asked [The secret of terror castle, 1971: 88-89].*

Игровой элемент ДД заключается также и в обращении к маскировке главных героев при ведении расследования. Помимо изменений внешности, юные сыщики должны «перестроить» свое речевое поведение, что находит отражение в употреблении нетипичной для ребенка лексики. Как правило, маскировка предстает перед читателем в виде комичной ситуации. В качестве примера рассмотрим отрывок из произведения «The mystery of the invisible thief», где лидер юных сыщиков – Фэтти – переодевается в бродягу и беседует с вечным соперником ребят – незадачливым полицейским мистером Гуном. Э. Блайтон создает достоверный образ глухого и малообразованного бродяги, используя просторечия и диалектизмы, отличающиеся от литературной нормы фонетически и грамматически. К первым можно отнести слово *bassy* – аббревиация от слова *tobacco*, изменение произношения сонорной согласной [ŋ]→[nk] (*somethink*), редукция [w] перед гласными в неударных слогах (*allus — always*), искаженные звуковые формы слов (*crool — cruel, pore — poor*). Грамматические изменения представлены в виде неправильной формы лица у глагола – *ain't, I sits*. Кроме того, автор обращается к принципу паронимии – близости звучания контекстуально связанных слов, искусно имитируя при этом игровой прием рифмованного сленга кокни. Сатирический эффект приведенного микротекста, который в дополнение усиливается за счет «комизма неузнавания», т.е. ошибочной идентификации – полицейский так и не осознает, что перед ним сидит ребенок:

287) *Goon hadn't the slightest idea that he was sitting next to Fatty. He looked through his dark glasses at the dirty old man. Could he be the thief? He tried to see his*

hands, but Fatty was still wearing the holey old gloves. – Want some baccy? – said Goon, seeing that Fatty’s clay pipe was empty. Fatty looked at him and then put his hand behind his ear. – Want some baccy? – said Goon a little more loudly. Still Fatty held his hand behind his ear and looked enquiringly at Goon, sucking at his dirty old pipe, and squinting horribly. – WANT SOME **BACCY**? – roared Goon. – Oh, ah – yes – I’ve got a bad **back-ache**, – answered Fatty. – Oooh, my back-ache. **Somethink crool**, it is.

*I said: WANT SOME BACCY? – yelled Goon again. – I heard you the first time, – said Fatty, with dignity. – I’m having treatment for it at the hospital. And for me **pore** old feet too. – He gave a long, wheezy cough and rubbed the back of his hand over his nose. – You’ve got **big feet!** – said Goon loudly. – Oh, ah – it’s a **nice sunny seat**, – agreed the old tramp. – **I allus sits** here of a **mornin**, – I said. – You’ve got **BIG FEET**, – shouted Goon. – You’re right. Not **enough meat** these days, – said the tramp, and coughed again. – **’Taint** right. Meat’s good for you. – Goon gave it up. – Silly old man, – he said in his ordinary voice, thinking that the tramp was absolutely stone deaf. Most surprisingly the old fellow heard him [The mystery of the invisible thief, 2016: 120-121].*

Слот «Detective work»

Содержание слота «Detective work» представляет собой описание различных процессов умственной деятельности, связанных с восприятием и переработкой информации, способностью устанавливать логические связи между фактами и делать выводы, что репрезентируется в произведениях следующими языковыми единицами и фразами в их прямом и метафорическом смысле (*keep finding out things, to do some thinking, to process the information I’ve gathered, I’ve been turning idea over, became clear to her, lead us nowhere, have reached certain conclusions*):

288) – *This mystery is getting more mysterious than ever. We **keep finding out things that lead us nowhere!*** [The Secret Seven Adventure, 2006: 39].

289) – *That’s what I gotta figure out, – said Ruby. Hey, look, I gotta go, I need to do some thinking – there’s a lot I’ve been missing, Clance, A LOT* [Ruby Redfort. Look into my eyes, 2011: 286].

290) *It also has a smooth surface, and I begin to jog again, enjoying the rhythmic pace, which lets my brain slow down and start to process the information I’ve gathered so far* [Lena Jones: Murder at the Museum, 2019: 37].

291) – *You never can tell. Perhaps in some cellar of one of the downtown buildings, for all we know. Personally, I’ve got an idea. It may be foolish, but I’ve been turning it over in my head for a few days, and the more I think of it, the more reasonable it seems* [The secret of the old mill, 1927:130].

292) *As Ruby deciphered each short piece, it became clear to her what was going on* [Ruby Redfort. Look into my eyes, 2011: 152].

6) *I have reached certain conclusions that must be tested* [The secret of terror castle, 1971: 120].

Ставший известным благодаря гениальному сыщику Шерлоку Холмсу дедуктивный метод (Ср.: дедукция – способ рассуждения от общих положений к частным выводам [БТС, 2019: 159]) активно используется и в текстах ДД. В первом примере девочка-детектив, приводя аргументы, доказывает невозможность отравления Мистера Куртиса человеком со стороны, обращаясь к грамматической конструкции Conditional 3: будь мужчина отравлен за завтраком или ланчем, ему стало бы плохо гораздо раньше (*If he had been poisoned at breakfast or lunch, he would have begun to feel ill hours before he did*), а если бы кто-то пробрался в дом через окно, чтобы подсыпать яд в чай, то девочки увидели бы следы грязи, поскольку в тот момент шел дождь (*we didn’t see any wet tracks, did we, the way we would if someone from outside had crept in through the French windows and poisoned the tea*). В свою очередь модальные конструкции со значением высокой вероятности передают умозаключения героини о причастности к убийству кого-то из членов семьи или гостей особняка (*it must have been someone in the house, he must have been poisoned at tea, it must just have*

been that cup that was poisoned, the murderer must have been in the room, any of them could have dropped something)

293) – *If Mr Curtis was poisoned, I think it must have been someone in the house, – I said. – It’s awful, but nothing else fits. If he had been poisoned at breakfast or lunch, he would have begun to feel ill hours before he did – so he must have been poisoned at tea. It was raining by then, and we didn’t see any wet tracks, did we, the way we would if someone from outside had crept in through the French windows and poisoned the tea things before we went into the dining room? Besides, he didn’t eat anything, and the only thing he drank was that cup of tea. Since no one else is ill, it must just have been that cup that was poisoned, rather than the whole teapot – and that means that the murderer must have been in the room when he drank it. Everyone was crowding round the tea table – any of them could have dropped something into the cup before it was handed to him, couldn’t they?* [Arsenic for tea, 2015: 112-113].

В следующем отрывке сыщик также пытается разобраться в ситуации (*to piece things together*), задавая себе вопросы и самостоятельно отвечая на них. Здесь также используются модальные конструкции со значением предположения (*must live nearby, would know, would be, would ever look in*). Многофункциональный глагол *would* обладает ярко выраженной модальностью и в данном случае усиливает отрицательное местоимение *no one*. Тем самым мальчик убеждает себя в правильности сделанных выводов:

294) *I stood there looking at it for a minute, thinking. Trying to piece things together. Who was he, this man with the horrible face? He must live nearby. The shop next to Sid’s was abandoned, but what if the Gripper had been camping in there? No one would know. And this garage would be a perfect dumping ground for the evidence of his robberies. No one would ever look in here* [The sorcerer’s apprentice, 2005: 229].

Обсуждая дело, юные детективы не всегда имеют одинаковый взгляд на сложившуюся ситуацию, что может привести к спору. Так, доказывая правоту своих суждений, Хани становится излишне эмоциональной, что лексически

передается при помощи анафоры: все свои доводы девочка начинает со слова *maybe*. В конечном итоге лексема утрачивает свое денотативное значение и, за счет анафорического повтора, начинает эксплицироваться противоположный смысл – уверенность Хани в ее рассуждениях:

295) – *Maybe Dick's a plainclothesman in disguise," – Honey interrupted. – "Maybe he got that black eye fighting with the man who tried to sneak into my room last night. Maybe he captured him and took him to the police station last night. Maybe the man has confessed that he stole the diamond; but he lost it, and we found it [The Gatehouse Mystery, 1977: 102].*

Помимо частого использования модальных конструкций с целью выдвижения гипотез при расследовании, в рассматриваемом слоте также распространено обращение к такой фигуре речи как риторический вопрос. Основной функцией риторического вопроса в детективном тексте является привлечение читательского внимания, вовлечение его в рассуждение, «делая его более активным, якобы заставляя самого сделать вывод», несмотря на то, что «ответ в нем же подсказан» [Арнольд, 2002: 224]. В приведенном ниже примере через форму риторического вопроса читателю представлен осмотр места преступления, когда сыщик походу дела делает выводы, опираясь на эти вопросы (*where did it land? Over there on that bed, I suppose, etc.*):

296) *He went to the window again. He leaned out over the top of the ladder. – He came up here by the ladder – didn't bother about the lower part of the house – he chucked the stuff out of the window – where did it land? Over there on that bed, I suppose. I'll go down and look. But yet, he didn't get down by the ladder? Why? Was he afraid of Jinny spotting him as he went down? He knew she was in the hall because he heard her shouting. Fatty pondered deeply. How in the world had the thief got away without being seen? It was true he could have slipped out of any of the other windows, but only by risking a broken leg, because there was such a steep drop to the ground – no ivy to cling to, no balcony to drop down to. Fatty went round*

the top part of the house again, feeling puzzled [The mystery of the invisible thief, 2016: 34].

В отрывке, взятом из произведения «The ghost of Raven Hill», рассмотренные выше примеры использования риторического вопроса при описании анализа информации представлены в совокупности с анафорическим повтором. Тем самым, важность данного эпизода для всего процесса расследования подчеркивается читателю не только через соответствующую лексику, передающую всю напряженность момента (*dramatically, suddenly, exclaimed*), но и за счет экспрессивного синтаксиса:

297) – *What if what they really said was “old devil’s will”? – I paused dramatically. What if they were talking about your granddad’s will? What if it’s got some sort of damaging evidence about them in it? What if his will is hidden somewhere in the Pen office, and they wanted to find it, or destroy it? Elmo took a breath to answer, but suddenly another thought struck me. “The vandals that got in, the night your grandfather had his stroke!” – I exclaimed. “What if they weren’t just making a mess, but actually looking for the will?” My thoughts were racing now* [The ghost of Raven Hill, 2005: 81-82].

2.3.4. Сравнительный анализ концептуальной организации текстов детского детектива в русском и английском языках

При сопоставлении данных толковых словарей русского и английского языков нами было выявлено, что основное значение каждого из инвариантных концептов совпадает по ключевой семе, и, несмотря на наличие дифференциальных элементов, они являются схожими понятиями:

1) Преступление/ Crime – действие, нарушающее существующий порядок и закон/ activities that involve breaking the law;

2) Расследование/ Investigation – выяснять, производя следствие/ an official attempt to find out the truth about or the causes of a crime;

3) Разоблачение/ Exposure – раскрыть/обнаружить чьи-либо тайные замыслы, враждебные или предосудительные действия/ the state of having the true facts about someone/ something told after they have been hidden because they are bad, immoral or illegal.

По результатам сравнительного анализа фреймо-слотовой структуры концептов «ПРЕСТУПЛЕНИЕ/ CRIME», «РАССЛЕДОВАНИЕ/ INVESTIGATION», «РАЗОБЛАЧЕНИЕ/ EXPOSURE» и «РЕБЕНОК-СЫЩИК/ CHILD DETECTIVE» в русскоязычных и англоязычных ДД, сформирована таблица, где представлены общие и дифференциальные признаки.

Концепт «ПРЕСТУПЛЕНИЕ/CRIME»			
Субфрейм	Дифференциальные признаки (русскоязычные ДД)	Дифференциальные признаки (англоязычные ДД)	Общие признаки
«Информация о преступлении/ Information about the crime»	– наличие слота «Обращение за помощью родных/друзей», когда в качестве стимула к началу расследования выступает желание помочь близким – широкое использование сленга при обсуждении преступления, среди которого можно выделить такие тематические группы как способ совершения преступления, предмет преступления, преступный мир	– наличие слота «Finding a dying person or a corpse», где в качестве смыслообразующего компонента выступает эмоция шока	Наличие слотов «Внезапное выявление факта преступления/ Sudden discovery of the crime» и «Мистика/ Mysticisim»: – при репрезентации первого слота характерно использование перцептивных глаголов вкупе с наречиями, означающими внезапность; – лексическое наполнение слота «Мистика» сфокусировано на создании пугающей атмосферы, связанной с каким-либо необъяснимым явлением
«Время и место преступления/ Time and place of the crime»	– в качестве места действия чаще выступают реальные города с их существующей	– в качестве места действия чаще выступают вымышленные локации,	– вымышленные локации наделяются элементами, позволяющими воссоздать образ реально существующего места,

	топонимикой (14 произведений)	поскольку их проще наделить необходимыми автору функциональными свойствами	знакомого читателю пространства – временной компонент слота передается посредством ЛЕ с темпоральным значением
«Жертва/ Victim»	– выделение причин, по которым люди стали жертвами преступников – при обнаружении жертвы нападения вводится скорое подтверждение того, что пострадавший жив – если произошло убийство и жертва мертва, обращение к стилю милицейского протокола, избегая детального описания трупа	– вариативное изображение убитого: от схематичного положения тела до сверхточных описаний трупа	– краткое представление жертвы, с минимальным представлением сведений о его/ее личностных характеристиках – изображение в качестве жертв лиц пожилого возраста ввиду их неспособности противостоять преступникам
«Способ совершения преступления/ Method of committing the crime»	– выделение двух слотов: «Разъяснение взрослого/ сотрудника милиции» и «Разъяснение юного сыщика», по причине их различия в лексической и синтаксической организации. Для первого слота характерно употребление профессиональной лексики сотрудников милиции, для второго слота – использование частиц и междометий, а также эмоциональная окраска речи	– большое количество акциональных глаголов: со значением однократного действия, либо описывающих резкие движения с целью воздействия на кого-либо	– как правило, субфрейм представлен в конце повести, после раскрытия личности преступника и представлен в виде детального изображения произошедшего
Концепт «РАССЛЕДОВАНИЕ/INVESTIGATION»			
Субфрейм	Дифференциальные признаки (русскоязычные ДД)	Дифференциальные признаки (англоязычные ДД)	Общие признаки

<p>«Подозреваемые/ Suspects»</p>	<p>– описание персонажей, относящихся к слоту «Преступники» фокусируется на негативных качествах и складывается на протяжении всего произведения – особый акцент на взгляде преступника – наделение преступников прозвищами, символизирующими потенциальную опасность</p>	<p>– при описании персонажей, принадлежащих слоту «Criminal» наряду с лексемами, обладающими негативной коннотацией, используются ЛЕ с нейтральным или положительным значением, либо отмечается полное отсутствие отрицательных характеристик, что вызвано стремлением автора сохранить интригу о личности преступника</p>	<p>– выделение двух слотов «Преступники/Criminals» и «Невиновные/ The Innocent» – наполнение слота «Невиновные/ The Innocent» формируется из ЛЕ с положительной оценочной коннотацией</p>
<p>«Улики/ Clues»</p>	<p>– выделение слота «Вещественные улики», к которому относятся предметы одежды, обуви, а также аксессуары и фурнитура – слот «Зашифрованные сообщения» представлен загадками со знакомым читателю контекстом</p>	<p>– выделение слота «Unusual patterns», к которому относятся различные отпечатки и следы – слот «Cryptic messages» представлен шифрами, для декодирования которых необходимо найти общий паттерн</p>	<p>– наличие слота «Зашифрованные сообщения/ Cryptic messages»</p>
<p>«Осмотр места преступления/ Crime scene examination»</p>	<p>– использование лексем и фразовых сочетаний со значением продолжительного, скрупулезного изучения</p>	<p>–</p>	<p>– детальное описание интерьера места действия – выдвижение первых предположений о произошедшем преступлении</p>
<p>«Слежка/ Chasing»</p>	<p>–</p>	<p>–</p>	<p>– ограниченные места для слежки (небольшие поселки, деревни, недлинные расстояния) ввиду лимитированных возможностей юных сыщиков в осуществлении преследования</p>

			– использование широкого спектра глаголов движения – использование ЛЕ, номинирующей объекты пространственной среды
Концепт «РАЗОБЛАЧЕНИЕ/EXPOSURE»			
Субфрейм	Дифференциальные признаки (русскоязычные ДД)	Дифференциальные признаки (англоязычные ДД)	Общие признаки
«Раскрытие личности преступника/ The criminal's identity exposure»	–	– подчеркивание значимости всей работы, проведенной сыщиками	– внезапность разгадки личности преступника
«Мотив преступления/ «Motive for the crime»	– выделение слота «Зависть», когда ведущим смыслом является одноименная эмоция	– выделение слотов «To hide a personal secret» и «Revenge»	– выделение слота «Деньги/ Money»
«Обращение за помощь ко взрослым»	– выделяется только в русскоязычном варианте ДД	–	–
«Arrival of the police»	–	– выделяется только в англоязычном варианте ДД	–
«Признание заслуг сыщика/ Recognition of the merits»	–	–	– слот формируется посредством лексических групп с общим значением «Благодарность»
Концепт «РЕБЕНОК-СЫЩИК/CHILD DETECTIVE»			
Субфрейм	Дифференциальные признаки (русскоязычные ДД)	Дифференциальные признаки (англоязычные ДД)	Общие признаки
«Ребенок/ Child»	– выделение слота «Дружба», где акцентируется долговременность дружеских отношений между ребятами; – если действие происходит во время учебного года, школа фигурирует не только как некое абстрактное место, а представлена довольно многогранно:	– выделяется отрицательная сторона юного возраста героя, мешающая ему при расследовании; – детальное изображение родителей и взаимоотношений внутри семьи присутствует, если оно сюжетно необходимо и обосновано, например, в случае, когда	– портретное описание героев, действующих группой, представлены в сжатой форме. Описания героев, действующих в одиночку, более детальны; – возраст героев на протяжении всего произведения выдвигается в фокус читательского внимания. Возрастной параметр объективируется за счет

	<p>изображается администрация школы, учителя юных сыщиков, их одноклассники. Зачастую описания школьной жизни предстают в качестве комических ситуаций;</p> <p>– изображение романтических чувств реализуется по-разному: от скептически-презрительного отношения подростков к влюбленным до шутливо-иронического представления симпатии</p>	<p>родственники попадают под подозрение;</p> <p>– школа изображается как скучная рутина, отвлекающая от расследования;</p> <p>– линия романтических взаимоотношений представлена лишь в тех в произведениях, когда в роли сыщиков выступают подростки старше шестнадцати лет</p>	<p>цифрового обозначения, а также ЛЕ с общим значением «Ребенок/Child». Юный возраст сыщика выделяется писателями как положительный фактор, помогающий в расследовании. Использование сниженной лексики для указания возраста героев, когда о них говорят антагонисты;</p> <p>– семья в ДД изображается ограниченно, поскольку служит «помехой» для детективной деятельности сыщиков;</p> <p>– описание романтических взаимоотношений в ДД носят незначительный характер и не влияют на развитие сюжета</p>
<p>«Сыщик/ Detective»</p>	<p>– особый акцент на смелости и отзывчивости юных сыщиков. Если же герой расследует преступление в одиночку, выделяется какая-либо черта, нередко в гиперболизированной форме</p>	<p>– выделяются неординарные интеллектуальные способности героев, высокая развитость логического мышления</p>	<p>– в слоте «Игра» выделяется подражание профессиональным сыщикам, имитация их деятельности, что обуславливает широкое использование антропонимов – имен известных детективов. Создание тайного детективного сообщества с необходимой атрибутикой и штабом, а также разделение обязанностей между юными сыщиками. Обращение к маскировке главных героев при ведении расследования;</p> <p>– слот «Детективная деятельность/ Detective work» представляет собой описание</p>

			различных процессов умственной деятельности, связанных с переработкой информации и заключением выводов. Использование риторических вопросов в процессе размышления
--	--	--	--

Выводы по главе 2

Концептосфера детского детектива включает в свой состав концепты, инвариантные для детективного жанра в общем (ПРЕСТУПЛЕНИЕ – РАССЛЕДОВАНИЕ – РАЗОБЛАЧЕНИЕ), а также типологически маркированный концепт – РЕБЕНОК-СЫЩИК. Формирование фрейм-слотовых моделей обозначенных концептов осуществлялось посредством отбора примеров из англоязычных и русскоязычных произведений, репрезентирующих указанные концепты.

В структуре концепта «ПРЕСТУПЛЕНИЕ» были выделены: субфрейм «Информация о преступлении», субфрейм «Время и место преступления», субфрейм «Жертва» и субфрейм «Способ совершения преступления». В состав фрейма «Crime» входят следующие субфреймы: «Information about the crime», «Time and place of the crime», «Victim», «Method of committing the crime». Таким образом, на уровне субфреймов, являющихся ядерными элементами фрейма, концепт «ПРЕСТУПЛЕНИЕ» представлен единообразно как в русскоязычном, так и в англоязычном детективном нарративе для детей, что свидетельствует о жанровой универсальности концепта. Однако при сопоставительном анализе периферийных элементов фрейма наблюдаются отличия. Помимо слотов «Внезапное выявление факта преступления» и «Мистика», коррелирующих со слотами «Sudden discovery of the crime» и «Mysticism», в состав субфрейма «Информация о преступлении» входит слот «Обращение за помощью родных/друзей», а в англоязычном дискурсе обособляется слот «Finding a dying person or a corpse». Данное различие обусловлено выбором вида преступления: в

детективных произведениях на русском языке авторы чаще всего обращаются к преступлениям против собственности (кража, ограбление, мошенничество), в то время как зарубежные писатели в равной степени описывают как кражи, так и убийства.

Схожая ситуация наблюдается и при рассмотрении остальных фреймов. В состав фреймов «Расследование» и «Investigation» входят субфреймы «Подозреваемые» – «Suspects», «Улики» – «Clues», «Осмотр места преступления» – «Crime scene examination», «Слежка» – «Chasing», которые, в свою очередь, состоят из тождественных слотов. Исключением является выделение слота «Вещественные улики» в отечественных детских детективах и «Unusual patterns» – в зарубежных произведениях. Субфреймам «Раскрытие личности преступника», «Мотив преступления», «Признание заслуг сыщика» фрейма «Разоблачение» соответствуют элементы «The criminal's identity exposure», «Motive for the crime» и «Recognition of the merits» фрейма «Exposure». Дополнительно в детективах на русском языке выделяется субфрейм «Обращение за помощь ко взрослым», а в англоязычных – «Arrival of the police».

Фреймовая структура концептов «РЕБЕНОК-СЫЩИК» и «CHILD DETECTIVE» представляет собой наиболее детализированную сеть субординатных элементов: субфреймы «Ребенок» – «Child», состоящие из равнозначных слотов «Внешность» – «Appearance», «Возраст» – «Age», «Семья» – «Family», «Школа» – «School», «Романтические взаимоотношения» – «Romantic relationship», и субфреймы «Сыщик» – «Detective», где выделяются слоты «Личностные качества» – «Personal traits», «Игра» – «Game» и «Детективная деятельность» – «Detective work». Единственным элементом фрейма «Ребенок-сыщик», который не имеет иноязычного аналога является слот «Дружба», обособленный в русских детских детективах.

Таким образом, сформированные модели концептов детского детектива в русскоязычных и англоязычных произведениях демонстрируют общую схожесть по структуре и содержанию основных элементов, различаясь лишь по

выделению или отсутствию элементов периферийных. Данное положение позволяет говорить об устойчивости и конвенциональности детского детектива как типа текста.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Данная диссертационная работа посвящена выявлению и описанию способов языковой репрезентации концептов, входящих в состав прототипической концептосферы русскоязычного и англоязычного детского детектива XX и XXI веков. Несмотря на значительный объем работ по исследованию как детективного жанра, так и детской литературы, отмечается малая изученность непосредственно текста детского детектива и его лингвистических особенностей, что подтверждает научную значимость проведенного исследования.

Изучение концептосферы детского детектива, под которой в работе понимается совокупность инвариантных для детективной литературы концептов ПРЕСТУПЛЕНИЕ/CRIME – РАССЛЕДОВАНИЕ/ INVESTIGATION – РАЗОБЛАЧЕНИЕ/EXPOSURE, а также типологически отмеченного для жанра детского детектива концепта РЕБЕНОК-СЫЩИК/ CHILD DETECTIVE, позволило выявить и систематизировать особенности семантического содержания обозначенного жанра.

Для выделения наиболее значимых характеристик концептуального пространства детского детектива был использован метод фреймового моделирования. Под фреймом понимается упорядоченное множество языковых единиц и языковых конструкций, организованных вокруг какого-либо концепта и формирующих знание о нем. На основе контекстуального анализа была реконструирована фреймо-слотовая модель каждого из четырех концептов, отражающих их структуру и лексическое наполнение в русскоязычных и англоязычных произведениях.

Каждый фрейм представляет собой сложную иерархическую систему, состоящую из ядерных, наиболее устойчивых элементов – субфреймов, и вариативных периферийных элементов – слотов. Языковые единицы, актуализирующие концепт ПРЕСТУПЛЕНИЕ и соответствующие ему в англоязычных произведениях концепт CRIME, распределены по следующим

субфреймам: «Информация о преступлении» – «Information about the crime», «Время и место преступления» – «Time and place of the crime», «Жертва» – «Victim», «Способ совершения преступления» – «Method of committing the crime». Помимо полной тождественности приядерных элементов, к общим признакам концептов ПРЕСТУПЛЕНИЕ/CRIME относится наличие слотов «Внезапное выявление факта преступления/ Sudden discovery of the crime» и «Мистика/ Mysticism», где при репрезентации первого характерно использование перцептивных глаголов и лексем со значением внезапности, а во втором случае – создание зловещей атмосферы. К дифференциальным признакам субфрейма относятся слоты «Обращение за помощью родных/друзей» и «Finding a dying person or a corpse». Данное различие обусловлено выбором вида преступления: в детективных произведениях на русском языке авторы чаще обращаются к преступлениям против собственности (кража, ограбление, мошенничество), в то время как зарубежные писатели в равной степени описывают как кражи, так и убийства. Кроме того, в русскоязычных детских детективах при обсуждении преступления широко используется сленг (*грабанули, сперли, свистнули* и др.).

Субфреймы «Время и место преступления» и «Time and place of the crime» характеризуются детальным описанием как вымышленных, так и реально существующих локаций, элементы которых позволяют воссоздать образ знакомого читателю пространства. Здесь отмечается обилие топонимической лексики и качественных прилагательных с параметрическим значением, а также лексических единиц с темпоральным значением.

Универсальность субфреймов «Жертва/ Victim» подтверждается минимальным представлением сведений о пострадавшем, а их различие заключается в изображении трупа и варьируется от схематического представления до детального изображения трупа. Субфрейм «Method of committing the crime», который не имеет дальнейших субординатных элементов, а реконструкция преступления воспроизводится при помощи акциональных

глаголов со значением однократного действия, либо описывающих резкие движения с целью воздействия на кого-либо (*rushed, undid, attacking, whipping, pulling, poking, grab* и др.) отличается от субфрейма «Способ совершения преступления», в состав которого входит два слота: «Разъяснение взрослого/сотрудника милиции» и «Разъяснение юного сыщика». Для первого слота характерно употребление профессиональной лексики сотрудников милиции, для второго слота – использование частиц и междометий, а также эмоциональная окраска речи.

Субординатные элементы фреймов «Расследование» и «Investigation» практически полностью повторяют друг друга. Исключение составляют два слота – «Вещественные улики» и «Unusual patterns», входящих соответственно в состав субфреймов «Улики» и «Clues». Однако, несмотря на общий смысл, лексическое наполнение фреймов варьируется. В русскоязычных произведениях слот «Преступники» формируется языковыми единицами с негативной коннотацией, в то время как слот «Criminal» формируется лексем с нейтральным или положительным значением. Субфрейм «Улики» и аналогичный ему субфрейм «Clues» представлен посредством зашифрованных сообщений со знакомым читателю контекстом (например, зашифрован адрес дома в его стандартном представлении – название улицы/проспекта/бульвара, номер дома и квартиры) или в виде шифров, для декодирования которых необходимо найти общий паттерн.

При анализе фреймовых элементов «Осмотр места преступления» и «Crime scene examination», а также «Слежка» и «Chasing» был установлен высокий уровень схожести при их реализации. Первая пара субфреймов связана, прежде всего, с детальным описанием интерьера места действия. Вторая пара субфреймов демонстрирует симметричность, благодаря использованию широкого спектра глаголов движения, а также лексических единиц, номинирующих объекты пространственной среды.

Концепт «РАЗОБЛАЧЕНИЕ/ EXPOSURE» представлен вариативно уже на уровне приядерных элементов – выделяются специфические субфреймы «Обращение за помощь ко взрослым» и «Arrival of the police». Такое обособление можно объяснить устоявшейся литературной традицией: в англоязычных детских детективах поимка преступника происходит на глазах у юных сыщиков, а в отечественных произведениях – остается за кадром. Что касается репрезентации кульминационного субфрейма «Раскрытие личности преступника» и аналогичного ему «The criminal's identity exposure», то здесь реализуется схема, которая представлена довольно стереотипно: по воле случая юные детективы узнают о каком-либо факте, позволяющем определить того, кто совершил преступление. Внезапность разгадки имплицитруется лексическими единицами, создающими когнитивный контекст, типичный для неожиданных ситуаций: охрипший из-за волнения голос, изумленный взгляд, состояние растерянности, волнение. На уровне синтаксиса кульминация как вершина сюжетной напряженности передается использованием восклицательных предложений.

Общим слотом субфреймов «Мотив преступления» и «Motive for the crime» является слот «Деньги/ Money», который выделяется в произведениях, где юные сыщики расследуют кражи, ограбления и другие преступления имущественного характера. Дифференциальные слоты «Зависть» в русскоязычных произведениях и слоты «To hide a personal secret» и «Revenge» в детективах на английском языке, где эксплицируются соответствующие причины преступлений. Слоты «Признание заслуг сыщика» и «Recognition of the merits» малоформатны и включают в себя лексемы, относящиеся к тематическим полям «Похвала» и «Благодарность».

Типологически отмеченный концепт детского детектива «РЕБЕНОК-СЫЩИК»/ «CHILD DETECTIVE» представляет собой наиболее детализированную сеть субординатных элементов. Формируемый на протяжении всего произведения, данный концепт состоит из двух субфреймов,

находящихся на максимальном отдалении друг от друга в традиционной картине мира и представляющих собой прямые номинанты составного концепта – субфрейм «Ребенок»/ «Child» и субфрейм «Сыщик»/ «Detective». Каждый из обозначенных субфреймов в свою очередь включают в себя ряд терминальных слотов: к первому относятся такие слоты как «Внешность»/ «Appearance», «Возраст»/ «Age», «Семья»/ «Family», «Школа»/ «School», «Романтические взаимоотношения»/ «Romantic relationship», а также в отечественных произведениях выделяется слот «Дружба». Второй субфрейм состоит из слотов «Личностные качества»/ «Personal traits», «Игра»/ «Game», «Детективная деятельность»/ «Detective work».

К общим признакам слотов «Внешность» и «Appearance» можно отнести тот факт, что портретные описания героев, действующих группой, представлены в сжатой форме, в то время как описания героев, действующих в одиночку, более детальны и информативны. Возрастной параметр объективируется за счет цифрового обозначения, а также при помощи лексем с общим значением «Ребенок/ Child». Ключевой же идеей обоих слотов является, прежде всего, многогранная демонстрация неестественности того, что ребенок противопоставлен взрослому преступнику. Данный факт направлен на создание эффекта когнитивного диссонанса, поскольку происходит столкновение общепринятого социокультурного кода и жанровой доминанты детского детектива, что, безусловно оказывает влияние на читателя.

Реализация слотов происходит «Семья» и «Family»: ограниченно, без детального изображения. Это обусловлено тем фактом, что детективная деятельность является тайной для родителей юных сыщиков. В то же время изображение школы и учебной деятельности ребят варьируется от многогранного (в русскоязычных детских детективах) до сжатого, представляющего собой «помеху» при проведении расследования (в зарубежных произведениях).

Субфреймы «Сыщик» и «Detective» достаточно однородны по лексическому наполнению и, как следствие, по наименованию выделяемых слотов. В слоте «Игра/ Game» в качестве общего признака выделяется подражание профессиональным сыщикам и имитация их деятельности (*план расследований и любые детали разрабатываются коллегиально, исключить его из числа подозреваемых, what proper detectives do - add up the evidence first* и т.д.) и связанное с этим широкое использование имен известных детективов (*настоящий Холмс, Sherlock Holmes, Hercule Poirot* и др.).

Таким образом, при сопоставительном анализе определено, что на уровне приядерных элементов – субфреймов, концепты имеют практически схожую структуру. Сходство когнитивных моделей свидетельствует об универсальности лексического, и, как следствие, смыслового содержания детективных текстов в детской литературе. Среди периферийных элементов концептов – слотов – также наблюдается определенная тождественность, но и вариативность выше, чем на уровне субфреймов. Различие в экспликации может быть объяснено национально-культурной спецификой, отражающейся в каждом языке, а также сложившимися литературными традициями.

Настоящее диссертационное исследование представляет собой начальный этап изучения детективного жанра в детской литературе в отечественном языкознании. Данный тип текста, рассчитанный, прежде всего, на подростковую читательскую аудиторию, имеет структурно-содержательные особенности, которые представляют собой сочетание принципов классического детектива и тех элементов, которые понятны, интересны и актуальны для детей такого возраста. Во-первых, обращение авторов к различным видам преступлений – от краж и мошенничества до убийства и терроризма. Во-вторых, линия расследования, включающая в себя и приключения, и игру, и рациональные методы разгадывания тайны, а также наличие потенциальной опасности для юных сыщиков, что заставляет ребенка-читателя волноваться и сопереживать ребенку-детективу, тем самым, поддерживая его вовлеченность в процесс поиска

преступника. В-третьих, унаследованное от классического детектива опережение «казенного сыщика» (Шкловский, 1929) в представлении верной разгадки преступления и разоблачении настоящего преступника. Главный герой – юный сыщик – был впервые рассмотрен в качестве многогранного концепта и представлен в виде фреймовой модели. В настоящей работе была предпринята попытка отразить две диаметрально противоположные сущности данного персонажа: с одной стороны – обычный ребенок подросткового возраста, имеющий семью и являющийся учеником средней школы, с другой – расследующий преступление сыщик, который кропотливо собирает разрозненные кусочки информации воедино, сопоставляет их и приходит к логическим умозаключениям.

В процессе работы нами были отмечены перспективные направления, которые могут быть положены в основу дальнейших текстотипологических исследований. Так, целесообразным видится представление концептосферы детского детектива в виде динамичного сценария, где соположенность элементов продиктована их темпоральными связями. Это позволит выделить наиболее устойчивую композиционную структуру таких текстов. Изучения детского детектива в диахроническом аспекте (например, на материале произведений на английском языке) продемонстрирует сходства и различия экспликации инвариантных концептов на разных этапах развития жанра. При отдельном изучении концепта «РЕБЕНОК-СЫЩИК» как лингвокультурного типажа фокус исследования будет смещен на образную и ценностную составляющую данного концепта, что даст возможность отразить универсальные и национально-специфические особенности ребенка-детектива.

СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Аверин В. А., Дандарова Ж. К., Деркач А. А. Психология человека от рождения до смерти: учебник [Текст] / В. А. Аверин, Ж. К. Дандарова, А. А. Деркач. – М.: ПраймАСТ, 2015. – 656 с.
2. Агеева М. Г. Эволюция детективного романа в американской литературе XX века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03 [Текст] / М. Г. Агеева. – Ижевск, 2014. – 22 с.
3. Адамов А. Г. Мой любимый жанр – детектив: записки писателя [Текст] / А. Г. Адамов. – М.: Сов. Писатель, 1980. – 312 с.
4. Анциферова О. Ю. Детективный жанр и романтическая художественная система [Текст] / О. Ю. Анциферова // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX - XX веков. Иваново, 1994. Р. 21-36.
5. Арзамасцева И. Н., Николаева С. А. Детская литература: учебник [Текст] / И. Н. Арзамасцева, С. А. Николаева. – М.: Академия, 2012. – 572 с.
6. Апресян Ю. Д. Избранные труды, том II. Интегральное описание языка и системная лексикография [Текст] / Ю. Д. Апресян. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1995. – 767 с.
7. Арнольд И. В. Стилистика. Современный английский язык [Текст] / И. В. Арнольд. – М.: Наукаб 2002. – 382 с.
8. Арутюнова Н. Д. Фактор адресата [Текст] // Изв. АН СССР. Сер. яз. и лит., М.: Наука, 1981, №4. – С. 356-367.
9. Аскольдов-Алексеев С. А. Концепт и слово [Текст] / С. А. Аскольдов-Алексеев // Русская словесность. От теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Academia, 1997. – С. 267-279.
10. Бабенко Л. Г. Филологический анализ текста. Основы теории, принципы и аспекты анализа: учеб. для вузов [Текст] / Л. Г. Бабенко. – М.: Деловая книга, 2004. – 464 с.

11. Бабушкин А. П. Типы концептов в лексико-фразеологической семантике языка [Текст] / А. П. Бабушкин. – Воронеж: Изд-во Воронежского гос. ун-та, 1996. – 103 с.
12. Бабушкин А. П., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика и семасиология: монография [Текст] / А. П. Бабушкин, И. А. Стернин. – Воронеж: ООО «Ритм», 2018. – 229 с.
13. Байко В. А. Интертекстуальность в пейзажных описаниях современного британского детектива: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 [Текст] / В. А. Байко. – Архангельск, 2019. – 25 с.
14. Банникова И. А. Парадокс в стилистическом контексте детектива [Текст] / И. А. Банникова // Вопросы романо-германского языкознания. – Саратов: Изд-во Саратов. ун-та, 1995. – Вып. 11. – С. 17-23
15. Банникова И. А. О стилистическом контексте детектива и методах его исследования и приложения [Текст] / И. А. Банникова // Сборник статей: ВГГЯ. Вып. 10. Саратов: Изд-во СГУ, 2002. С.12-17.
16. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет [Текст] / М. М. Бахтин. – М., «Худож. лит.», 1975. – 504 с.
17. Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества [Текст] / М. М. Бахтин. – М.: Искусство, 1986. – 444 с.
18. Белоглазова Е. В. Лингвистические аспекты адресованности англоязычной детской литературы: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 [Текст] / Е. В. Белоглазова. – СПб, 2001. – 195 с.
19. Беляева Л. Н. Доказательная лингвистика: метод в когнитивной парадигме [Текст] / Л. Н. Беляева, В. Е. Чернявская // Вопросы когнитивной лингвистики. – 2016. – № 3(48). – С. 77-84.
20. Беляевская Е. Г. Типология фреймов в конструировании языковой системы и дискурса [Текст] / Е. Г. Беляевская // Когнитивные исследования языка. – 2018. – № 34. – С. 346-349.

21. Беляевская Е. Г. Критерии выбора метода в когнитивных исследованиях языка [Текст] / Е. Г. Беляевская // Когнитивные исследования языка. – 2023. – № 3-1(54). – С. 119-123.
22. Болдырев Н. Н. Концептуальное пространство когнитивной лингвистики [Текст] / Н. Н. Болдырев // Вопросы когнитивной лингвистики. – Тамбов, 2004. – №1. – С. 18-36.
23. Болдырев Н. Н. Типология концептов и языковая интерпретация [Текст] / Н. Н. Болдырев // Новая Россия: традиции и инновации в языке и науке о языке : материалы докладов и сообщений Международной научной конференции, посвященной юбилею Заслуженного деятеля науки РФ, доктора филологических наук, профессора Л. Г. Бабенко, 28—30 сент. 2016 г., Екатеринбург, Россия. – М.; Екатеринбург: Кабинетный ученый, 2016. – С. 16-25.
24. Болдырев Н. Н. Язык и система знаний. Когнитивная теория языка [Текст] / Н. Н. Болдырев. – М.: Изд. дом ЯСК, 2018. – 480 с.
25. Болдырев Н. Н. Взаимодействие мыслительных и языковых структур как фактор динамики языковой картины мира [Текст] / Н. Н. Болдырев // Когнитивные исследования языка. – Тамбов: Изд. дом ТГУ им. Г. Р. Державина, 2020. – Вып. №3. – С. 35-41.
26. Болдырев Н. Н. Когнитивная семантика. Введение в когнитивную лингвистику: уч. пособие [Текст] / Н. Н. Болдырев. – Тамбов: Изд. дом «Державинский», 2021. – 235 с.
27. Борхес Х. Л. Детектив [Текст] / Х. Л. Борхес; пер. с англ., франц., нем., исп. // Как сделать детектив: сб. статей / сост. А. Строев. – М.: Радуга, 1990. – С. 236-272.
28. Варенина Л. П. Стилистические приемы и логико-семантическая организация текста: монография [Текст] / Л. П. Варенина. – М.: МЭСИ, 2014. – 158 с.

29. Варлакова Е. А. Текстотипологические характеристики англоязычного детектива XX века: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 [Текст] / Е. А. Варлакова. – СПб, 2012. – 22 с.
30. Варлакова Е. А. Текстотипологические характеристики англоязычного детектива XX века: дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 [Текст] / Е. А. Варлакова. – СПб, 2012. – 194 с.
31. Ватолина Т. Г. Когнитивная модель детективного дискурса (на материале англоязычных детективных произведений XIX-XX вв.): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 [Текст] / Т. Г. Ватолина. – Иркутск, 2011. – 23 с.
32. Вежбицкая А. Язык. Культура. Познание: пер. с англ. [Текст] / А. Вежбицкая // отв. ред. М. А. Кронгауз. – М.: Русские словари, 1996. – 416 с.
33. Вольский Н. Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра: монография [Текст] / Н. Н. Вольский. – Новосибирск: Изд-во НГПУ, 2006. – 280 с.
34. Воркачев С. Г. Воплощение смысла: *conceptualia selecta*: монография [Текст] / С. Г. Воркачев. – Волгоград: Парадигма, 2014. – 330 с.
35. Воробьева О. П. Лингвистические аспекты адресованности художественного текста: автореф. дисс. ... док. филол. наук: 10.02.19 [Текст] / О. П. Воробьева. – М., 1993. – 38 с.
36. Ворончихина И. А., Чемодурова З. М. Языковая репрезентация слота «Игра» в концептосфере детского детектива / И. А. Ворончихина, З. М. Чемодурова // Известия Российского государственного педагогического университета им. А. И. Герцена. – 2023. – № 207. – С. 209-216.
37. Вулис А. З. Серьезность несерьезных ситуаций: сатира, приключения, детектив [Текст] / А. З. Вулис. – Ташкент: Изд-во лит. и искусства, 1984. – 271 с.
38. Выготский Л. С. Психология развития ребенка [Текст] / Л. С. Выготский. – М.: Эксмо, 2004. – 512 с.

39. Гальперин И. Р. Текст как объект лингвистического исследования [Текст] / И. Р. Гальперин. – М.: Наука, 1981. – 139 с.
40. Гетманская Е. В. Образовательная функция детской литературы в фокусе западных исследований [Текст] / Е. В. Гетманская // Педагогика и психология образования. – М.: 2019. № 1. – С. 27-41.
41. Гозенпуд А. А. Пути и перепутья [Текст] / А. А. Гозенпуд. – Л.: Сов. композитор, 1967. – 91 с.
42. Гончарова Е. А. Категории автор-персонаж и их лингвистическое выражение в структуре художественного текста (на материале немецкоязычной прозы) [Текст]: автореф. дис. ... канд. филол. наук: 10.02.02 / Гончарова Е. А. – Л., 1989. – 21 с.
43. Гончарова Е. А. Тип повествования – прагматическая перспектива – адресованность художественного текста [Текст] / Е. А. Гончарова // *Studia Linguistica* 5. – СПб: Тест-принт, 1997. – С. 5-12.
44. Гончарова Е. А., Шишкина И. П. Интерпретация текста. Немецкий язык: учебное пособие для студентов высш. пед. учеб. заведений [Текст] / Е. А. Гончарова, И. П. Шишкина. – М.: Высш. шк., 2005. – 365 с.
45. Гридина Т. А. Коды языковой игры в жанре детского детектива [Текст] / Гридина Т. А. // *Детское чтение: проблемы рецепции и интерпретации: колл. монография* / Р. И. Воронцов, А. И. Дунев, Т. А. Гридина [и др.]; РГПУ им. А. И. Герцена. – СПб: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. – С. 72-100.
46. Гусельникова О. В. Терминологический аппарат структуры фрейма [Текст] / О. В. Гусельникова // Челябинск: Вестник ЧГПУ, 2010. – №9. – С.137-147.
47. Дейк Т. А. ван Язык. Познание. Коммуникация [Текст] / Т. А. ван Дейк / под ред. В. И. Герасимова. – М.: Прогресс, 1989. – 310 с.
48. Демьянков В. З. Теория прототипов в семантике и прагматике языка [Текст] / В. З. Демьянков // Структуры представления знаний в языке. / отв. ред. Кубрякова Е.С. – М.: ИНИОН РАН, 1994. – С.32-86.

49. Дудина И. А. Дискурсивное пространство детективного текста (на материале англоязычной художественной литературы XIX-XX вв.): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19 [Текст] / И. А. Дудина. – Краснодар, 2008. – 24 с.
50. Жиркова М. А. Жанровые разновидности детектива (опыт словаря) [Электронный ресурс] / М. А. Жиркова // Art Logos [Электронный ресурс]. – 2018. № 2(4). – С. 58-69. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/zhanrovye-raznovidnosti-detektiva-opyt-slovaryu> (дата обращения: 20.09.2021).
51. Завьялова Г. А. Особенности функционирования прецедентных феноменов в детективном дискурсе (на материале английского и русского языков): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.19 [Текст] / Г. А. Завьялова. – Кемерово, 2014. – 22 с.
52. Залевская А. А. Слово. Текст: психологические исследования: избр. труды [Текст] / А. А. Залевская. – М.: Гнозис, 2005. – 542 с.
53. Ибраева А. Ф. Художественный концепт в авторском идиостиле: монография [Текст] / А. Ф. Ибраева. – Казань: Бук, 2018. – 134 с.
54. Ивашкевич И. Н. Роль когнитивных механизмов в формировании непространственных смыслов в языке [Текст] / И. Н. Ивашкевич // Евразийский гуманитарный журнал. 2019. №4 (1). – С. 4-12.
55. Каменская О. Л. Текст и коммуникация: учебное пособие для ин-тов и фак-тов иностр. яз. [Текст] / О. Л. Каменская. – М.: Высш. шк., 1990. – 152 с.
56. Карасик В. И. Концепты-регулятивы [Текст] / В. И. Карасик // Язык, сознание, коммуникация: сб. статей / отв. ред. В. В. Красных, А. И. Изотов. – М.: МАКС Пресс, 2005. – Вып. 30. – 260 с.
57. Карасик В. И. Языковой круг: личность, концепты, дискурс [Текст] / В. И. Карасик. – Волгоград: Перемена, 2002. – 477 с.
58. Карасик, В. И., Дмитриева, О. А. Лингвокультурный типаж: к определению понятия // Аксиологическая лингвистика: лингвокультурные

типажи: сб. науч. тр. / отв. ред. В. И. Карасика. – Волгоград: Парадигма, 2005. – 310 с.

59. Карпинец Т. А. Концепт как способ смысловой организации художественного текста: монография [Текст] / Т. А. Карпинец. – Кемерово: Изд-во КРИПКиПРО, 2004. – 154 с.

60. Кестхейи Т. Анатомия детектива [Текст] / Т. Кестхейи. – Будапешт: Изд-во «Корвина», 1989. – 261 с.

61. Кириленко Н. Н. Жанровый инвариант и генезис классического детектива: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.08 [Текст] / Н. Н. Кириленко. – Москва, 2016. – 252 с.

62. Клугер Д. Баскервильская мистерия: история классического детектива [Текст] / Д. Клугер. – М.: Текст, 2005. – 188 с.

63. Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По – новеллист и поэт [Текст] / Ю. В. Ковалев. – Л.: Худож. лит. Ленингр. отд-ние, 1984. – 444 с.

64. Костюхина М. Дела и ужасы детского детектива [Электронный ресурс] / М. Костюхина // Литература [Электронный ресурс]. – 2007. № 6. URL: <https://lit.1sept.ru/article.php?ID=200700611> (дата обращения: 19.01.2022).

65. Красных В. В. Виртуальная реальность или реальная виртуальность? Человек. Сознание. Коммуникация [Текст] / В. В. Красных. – М.: Диалог-МГУ, 1998. – 350 с.

66. Кухаренко В. А. Интерпретация текста [Текст] / В. А. Кухаренко. – М.: Просвещение, 1988. – 188 с.

67. Лесков С. В. Лексические и структурно-композиционные особенности психологического детектива: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 [Текст] / С. В. Лесков. – СПб, 2005. – 23 с.

68. Лихачев Д. С. Концептосфера русского языка // Русская словесность: от теории словесности к структуре текста. Антология. – М.: Academia, 1997. – М.: 1997. – С. 280–287.

69. Лотман Ю. М. История и типология русской культуры [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб: Искусство-СПб, 2002. – 768 с.
70. Лотман Ю. М. Структура художественного текста [Текст] / Ю. М. Лотман. – СПб: Искусство, 1970. – 538 с.
71. Маркулан Я. К. Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры [Текст] / Я. К. Маркулан. – Л.: Искусство, 1975. – 167 с.
72. Марусенко Н. М., Скребцова Т. Г. Типичное и нетипичное в структуре детектива [Текст] / Н. М. Марусенко, Т. Г. Скребцова // МИРС. 2013. №4. – С. 74-79.
73. Маслова В. А. Введение в когнитивную лингвистику: учеб. пособие [Текст] / В.А. Маслова. М.: ФЛИНТА, 2018. – 296 с.
74. Мельничук О. А. Структурные типы детективных романов / О. А. Мельничук // Вестник Якутского государственного университета. – 2006. – Т. 3, № 1. – С. 96-103.
75. Мещерякова М. И. Русская детская, подростковая и юношеская проза 2 половины XX века: проблемы поэтики [Текст] / М. И. Мещерякова. – М.: МегаТрон, 1997. – 382 с.
76. Минский М. Фреймы для представления знаний [Текст] / М. Минский, пер. с англ. / под ред. Ф. М. Кулакова. – М.: Энергия, 1979. – 151 с.
77. Моисеев П. А. Поэтика детектива [Текст] / П. А. Моисеев. – М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2017. – 240 с.
78. Никитин М. В. Основания когнитивной лингвистики [Текст] / М. В. Никитин. – СПб: Изд-во РГПУ им. А. И. Герцена, 2003. – 277 с.
79. Николина Н. А. Филологический анализ текста: учебное пособие для студ. высш. пед. учеб. заведений [Текст] / Н. А. Николина. – М.: Изд. центр «Академия», 2003. – 256 с.

80. Норец М. В. Детективный и шпионский роман: «Клеточная» модель жанроформирования [Текст] / М. В. Норец // Проблемы истории, филологии, культуры. – 2015. – №3 (49). – С. 430-440.
81. Нудельман Р. Э. Детективная литература / Р. Э. Нудельман // БСЭ. 3-е изд., Т. 8. – М., 1972. – С. 143.
82. Огнева Е. А. Когнитивное моделирование концептосферы художественного текста [Текст] / Е. А. Огнева. – М.: Эдитус, 2013. – 282 с.
83. Панова Е. П., Тюменцева Е. В. Современный детский детектив в культурном сознании современности (на материале современных российских детективов А. Иванова, А. Устиновой) // Известия Волгоградского государственного технического университета. – Волгоград, 2013. – С. 34-37.
84. Пименова М. В. Концептуальные исследования. Введение: учеб. пособие [Текст] / М. В. Пименова, О. Н. Кондратьева. – М.: ФЛИНТА, 2011. — 176 с.
85. Пищальникова В. А. Психопоэтика [Текст] / В. А. Пищальникова. – Барнаул: Изд-во Алтайского гос. ун-та, 1999. – 173 с.
86. Полатовская О. С. Фрейм-сценарий как тип концептов [Текст] / О.С. Полатовская // Вестник ИГЛУ. – Ижевск, 2013. – №4 (25). – С. 161-166.
87. Попова З. Д., Стернин И. А. Когнитивная лингвистика [Текст] / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М.: АСТ «Восток-Запад», 2010. – 314 с.
88. Потепня А. А. Полное собрание трудов: Мысль и язык [Текст] / А. А. Потепня. – М.: Лабиринт, 1999. – 300 с.
89. Пропп В. Я. Морфология сказки [Текст] / В. Я Пропп. – Л.: АCADEMIA, 1928. – 152 с.
90. Прохорова Р. И. Стилистика большой и малой формы повествовательного жанра / портретное описание в детективном романе и рассказе: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 [Текст] / Р. И. Прохорова. – Л., 1988. – 17 с.

91. Свирина Н. М. Чтение подростков: результаты исследования и сравнительный анализ [Текст] / Н. М. Свирина // Филологический класс. – Екатеринбург, 2017. – №3 (49). – С. 64-73.
92. Сетин И. Ф. История русской детской литературы: конец X – первая половина XIX века: учеб. для студентов [Текст] / И. Ф. Сетин. – М.: URSS, 2021. – 301 с.
93. Скребцова, Т. Г. Структурный анализ детективного повествования / Т. Г. Скребцова // Структурная и прикладная лингвистика. – 2012. – № 9. – С. 80-94.
94. Слышкин Г. Г. Лингвокультурные концепты и метаконцепты: монография [Текст] / Г. Г. Слышкин. – Волгоград: Перемена, 2004. – 339 с.
95. Слышкин Г. Г. Речевой жанр: перспективы концептологического анализа / Г. Г. Слышкин // Жанры речи. – 2005. – № 4. – С. 34-50.
96. Степанов Ю. С. Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования [Текст] / Степанов Ю. С. – М.: Школа «Языки русской культуры», 1997. – 824 с.
97. Теплых Р. Р. Концептосферы английских и русских текстов детективов и их языковое представление: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.20 [Текст] / Р. Р. Теплых. – Уфа, 2007. – 22 с.
98. Тихонова О. В. Детские литература/книга/чтение сегодня [Текст] / О. В. Тихонова // Книга в современном мире: проблемы чтения и чтение как проблема: материалы международной научной конференции, 25-27 февраля 2014 г. – Воронеж: 2014. – С. 254-258.
99. Тихонова О. В. Жанр детского детектива как исследовательская проблема [Текст] / О. В. Тихонова // Текст: филологический, социокультурный, региональный и методический аспекты: сборник материалов VI Международной научной конференции / под ред. Г. Н. Тараносовой, И. А. Измestьевой. – Тольятти, 2019. С. 113-119.

100. Томашевский Б. В. Теория литературы. Поэтика [Текст]: учеб. пособие / Б. В. Томашевский. – М.: Аспект Пресс, 2022. – 334 с.
101. Филистова Н. Ю. Структура и семантика детективного нарратива (на материале текстов английских и русских рассказов): автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.20 [Текст] / Н. Ю. Филистова. – Тюмень, 2007. – 26 с.
102. Филюшкина С. Н. Детектив и проблема культурной памяти. Атаки новаций и упрямство жанра [Текст] / С. Н. Филюшкина. – Воронеж: «НАУКА-ЮНИПРЕСС», 2012. – 82 с.
103. Фримен Р. О. Искусство детектива (эссе) [Текст] / Р. О. Фримен; пер. с англ. С. Белова // Как сделать детектив: сб. статей / сост. А. Строев. – М.: Радуга, 1990. – С. 28-37.
104. Фрумкина Р. М. Семантика и категоризация [Текст] / Р. М. Фрумкина, А. В. Михеев, А. Д. Мостовая, Н. А. Рюмина. – М.: Наука, 1991. – 167 с.
105. Хализев В. Е. Теория литературы: учебник [Текст] / В. Е. Хализев. – М.: Высш. шк., 2002. – 437 с.
106. Хёйзинга Й. Homo ludens. Человек играющий [Текст] / Й. Хейзинга, сост., предисл. и пер. с нидерл. Д. В. Сильвестрова. – СПб.: Изд-во Ивана Лимбаха, 2011. – 416 с.
107. Чандлер Р. Простое искусство убивать [Текст] / Р. Чандлер; пер. с англ. С. Белова // Как сделать детектив: сб. статей / сост. А. Строев. – М.: Радуга, 1990. – С. 164-180.
108. Челюканова О. Н. Жанр детектива в русской детской прозе 50-80-х годов XX века / О. Н. Челюканова // Мировая словесность для детей и о детях: Материалы XXI Всероссийской научно-практической конференции, Москва, 01–02 февраля 2016 года. Выпуск 23. – М., 2016. – С. 75-80.
109. Чемодурова З. М. Прагматика и семантика игры в текстах англоязычной постмодернистской прозы XX-XXI веков: автореф. дисс. ... док. филол. наук: 10.02.04 [Текст] / З. М. Чемодурова. – СПб., 2017. – 40 с.

110. Чемодурова З. М. Функции графического выдвигения в современном мультимодальном художественном тексте [Текст] / З. М. Чемодурова // LXXV Герценовские чтения. Иностранные языки: Сборник научных статей международной научной конференции, Санкт-Петербург, 14–15 апреля 2022 года. – СПб: Ун-т им. А. И. Герцена, 2022. – С. 260-265.

111. Чернявская В. Е. Лингвистика текста: поликодовость, интертекстуальность, интердискурсивность: учебное пособие [Текст] / В. Е. Чернявская. – М.: Либроком, 2009. – 245 с.

112. Черняк М. А. Детство как воплощение эпохи: стратегии чтения и тенденции современной отечественной литературы [Текст] / М. А. Черняк // Тинэйджеры в современном социуме: инвариантность и лабиринты: сборник научных трудов [Текст]. – СПб: Центр научно-информационных технологий "Астерион", 2014. – С. 76-81.

113. Черняк М. А. Детское чтение в социокультурном контексте [Текст] / М. А. Черняк // Детское чтение: проблемы рецепции и интерпретации: колл. монография / Р. И. Воронцов, А. И. Дунев, Т. А. Гридина [и др.]; РГПУ им. А. И. Герцена [Текст]. – СПб: РГПУ им. А. И. Герцена, 2020. – С. 8-19.

114. Шевякова Ю. И. Лингвокогнитивное картирование социальных отношений героев современного английского детективного рассказа: автореф. дисс. ... канд. филол. наук: 10.02.04 [Текст] / Ю. И. Шевякова. – М., 2012. – 26 с.

115. Шейгал Е. И., Желтухина М. Р. Фрейм «политик»: серьезное и комическое // Когнитивные аспекты языковой категоризации: сб. науч. трудов / отв. ред. Л. А. Манерко. – Рязань, Рязан. гос. пед. ун-т им. С. А. Есенина, 2000. – С. 145-150.

116. Шкловский В. Б. О теории прозы [Текст] / В. Б. Шкловский. – М.: Федерация, 1929. – 265 с.

117. Шкловский В. Б. Тетива. О несходстве сходного [Текст] / В. Б. Шкловский. – М.: Советский писатель, 1970. – 376 с.

118. Шульц М. Агата Мистери, или детский детектив сегодня [Текст] / М. Шульц // Библиотечное дело [Текст]. – СПб, 2018. – С. 32-34.
119. Щеглов Ю. К. К описанию структуры детективной новеллы [Текст] / Ю. К. Щеглов // Работы по поэтике выразительности. Инварианты – Тема – Приемы: сб. статей. – М.: Прогресс, 1996. – С. 95-112.
120. Щирова И. А., Тураева З. Я. Текст и интерпретация: взгляды, концепции, школы: учебное пособие [Текст] / И. А. Щирова, З. Я. Тураева. – СПб: Изд-во РГПУ, 2005. – 155 с.
121. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. [Текст] / У. Эко; пер. с англ. и итал. С. Д. Серебряного. – СПб: Симпозиум, 2007. – 502 с.
122. Эльконин Д. Б. Психология игры [Текст] / Д. Б. Эльконин. – М.: Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1999. – 360 с.
123. Andrew L. The British boy detective: origins, forms, functions, 1865-1940: thesis ... PhD [Text] / L. Andrew. – Cardiff, 2014. – 377 p.
124. Billman C. The child reader as sleuth [Text] / C. Billman // Children's literature in Education. Volume 15. – 1984. – P. 30-41.
125. Boesky A. Solving the crime of modernity: Nancy Drew in 1930 [Text] / A. Boesky // Studies in the Novel. – Spring and Summer, 2010. – Vol. 42. – P. 185-201.
126. Boone T. The juvenile detective and social class: Mark Twain, Scouting for girls, and the Nancy Drew mysteries [Text] / T. Boone // Mystery in children's literature: from the rational to the supernatural. – Palgrave Macmillan, 2001. – P. 46-63.
127. Cawelti J. G. Adventure, mystery, and romance [Электронный ресурс] / J. G. Cavelti // The University of Chicago press [Электронный ресурс]. – 1976. URL: <https://www.perlego.com/book/1853036/> (Дата обращения: 25.09.2021).
128. Coats K. The mysteries of postmodern epistemology: Stratemeyer, Stine, and contemporary mystery for children [Text] / K. Coats // Mystery in children's

literature: from the rational to the supernatural. – Palgrave Macmillan: New York, 2001. – P. 184-201.

129. Cullingford C. Children's literature and its effects: the formative years [Text] / C. Cullingford. – London: Cassel, 1998. – 218 p.

130. Iser W. The implied reader [Электронный ресурс] / W. Iser. – 1974. URL: https://archive.org/details/impliedreaderpat0000iser_a6e2/page/n4/mode/1up (Дата обращения: 21.02.2022).

131. Fillmore Ch. J. Frame semantics [Text] / Ch. Fillmore // Cognitive Linguistics: Basic Readings ed. by Dirk Geeraerts. – Berlin, New York: De Gruyter Mouton, 2006. – P. 373-400.

132. Gregoriou Ch. Criminals [Text] / Ch. Gregoriou // The Routledge companion to crime fiction / J. M. Allan, J. Gulddal, S. King, A. Pepper. – New York: Routledge, 2020. – P. 168-176.

133. Gulddal, J., King, S Genre [Text] / J. Gulddal, S. King // The Routledge companion to crime fiction / J. M. Allan, J. Gulddal, S. King, A. Pepper. – New York: Routledge, 2020. – P. 15-21.

134. Halliday M. A. K. Halliday's introduction to functional grammar [Электронный ресурс] / M. A. K. Halliday // Routledge [Электронный ресурс]. – 2013. URL: <https://www.perlego.com/book/1323894/> (Дата обращения: 10.02.2022).

135. Kaplan J. Young adult literature in the 21st century: moving beyond traditional constraints and conventions [Электронный ресурс] / J. Kaplan // The ALAN Review [Электронный ресурс]. – 2005. URL: https://www.researchgate.net/publication/237782565_Young_Adult_Literature_in_the_21st_Century_Moving_Beyond_Traditional_Constraints_and_Conventions (Дата обращения: 15.02.2021).

136. Langacker R. W. Concept, image and symbol [Text] / R. W. Langacker. Berlin: Mouton de Gruyter, 1991. – 383 p.

137. Marcus L. Detection and literary fiction [Text] / L. Marcus // The Cambridge companion to crime fiction/ ed. by M. Priestman. – New York: Cambridge University Press, 2003. – 310 p.
138. Maslinskaya S. Nat Pinkerton: a missing genre in Russian children's literature [Text] / S. Maslinskaya // Bookbird. A Journal of International Children's Literature. – 2020. P. 25-33.
139. Mason B. A. The girl sleuth [Текст] / B. A. Mason. – Athens: The University of Georgia Press. – 1995. – 147 p.
140. Mills R. Victims [Text] / R. Mills // The Routledge companion to crime fiction / J. M. Allan, J. Gulddal, S. King, A. Pepper. – New York: Routledge, 2020. – P. 149-158.
141. McGee Ch. The mysterious childhood: the child detective from the Hardy boys to Harry Potter: dissertation ... PhD [Текст] / Ch. McGee. – Normal, 2004. – 189 p.
142. McGillis R. The nimble reader: literary theory and children's literature [Электронный ресурс] / R. McGillis // Twayne publishers [Электронный ресурс]. – 1996. URL: <https://archive.org/details/nimblereaderlite0000mcgi/page/n6/mode/1up> (Дата обращения: 15.02.2021).
143. Nixon J. L. Writing mysteries for young people [Текст] / J. L. Nixon. – Boston: The Writer Inc., 1977. – 123 p.
144. Rose J. The case of Peter Pan or the impossibility of children's fiction [Электронный ресурс] / J. Rose // Palgrave Macmillan [Электронный ресурс]. – 1984. URL: https://link.springer.com/chapter/10.1007/978-1-349-17385-3_1 (Дата обращения: 21.02.2021).
145. Routledge Ch. Children's detective fiction and the "perfect crime" of adulthood [Текст] / Ch. Routledge // Mystery in children's literature: from the rational to the supernatural. – Palgrave Macmillan, 2001. – P. 64-81.

146. Routledge Ch. Crime and Detective fiction for Young Readers [Текст] / Ch. Routledge // A companion to Crime fiction / edit. by Ch. Rzepka, L. Horsley. – West Sussex: Wiley-Blackwell, 2010. – P. 321-331.
147. Rudd D. Enid Blyton and the mystery of children's [Электронный ресурс] / D. Rudd. – 2000. URL: <https://archive.org/details/enidblytonmyster0000davi/mode/2up> (Дата обращения: 22.01.2022).
148. Rudd D. Digging up the family plot: secrets, mystery, and the Blytonesque [Текст] / D. Rudd // Mystery in children's literature: from the rational to the supernatural. – Palgrave Macmillan: New York, 2001. – P. 82-99.
149. Rudd D. Reading the child in children's literature: an heretical approach [Электронный ресурс] / D. Rudd. – 2014. URL: <https://archive.org/details/readingchildinch0000rudd> (Дата обращения: 25.01.2022).
150. Scaggs J. Crime fiction [Текст] / J. Scaggs. – London: Routledge Publ., 2005. – 181 p.
151. Shavit Z. Poetics of children's literature [Text] / Z. Shavit. – Athens and London, The university of Georgia Press, 1986. – 164 p.
152. Stockwell P. Cognitive poetics [Text] / P. Stockwell. – London: Routledge, 2002. – 193 p.
153. Thacker D. C., Webb J. Introducing children's literature: from romanticism to postmodernism [Текст] / D. C. Thacker, J. Webb. – London: Routledge, 2002. – 212 p.
154. Todorov Tz. The poetics of prose [Text] / Tz. Todorov, trans. R. Howard. – New York: Cornell University Press, 1977. – 49 p.
155. Veldhuizen V. N. The Curious Case of Children's Detective Fiction: Analysing the Adaptation of the Classic Detective Formula for a Child Audience [Текст] / V. N. Veldhuizen // Crime Fiction Studies. Volume 4(2). – 2023. – P. 162-178.

156. Worthington H. Key concepts in crime fiction. [Электронный ресурс] / H. Worthington // Palgrave Macmillan [Электронный ресурс]. – 2011. URL: <https://www.perlego.com/book/2997506/> (Дата обращения: 20.01.2022).

СПИСОК СПРАВОЧНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Большая советская энциклопедия [Текст] / гл. ред. А. М. Прохоров. – М.: Советская энциклопедия, 1972. – Т.8. – 608 с.
2. Головистикова А. Н., Грудцына Л. Ю. Толковый словарь юридических терминов [Текст] / сост.: А. Н. Головистикова, Л. Ю. Грудцына. – М.: Эксмо, 2008. – 448 с.
3. Краткий словарь когнитивных терминов [Текст] / под общ. ред. Е. С. Кубряковой. – М.: МГУ им. М. В. Ломоносова, 1996. – 245 с.
4. Литературная энциклопедия терминов и понятий [Текст] / под. ред. А. Н. Николюкина. – М.: НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
5. Ожегов С. И. Толковый словарь русского языка с под ред. Л. И. Скворцов. – М.: Мир и Образование, 2022. – 1376 с.
6. Толковый онлайн-словарь русского языка Ефремовой Т. Ф. [Электронный ресурс] / Т. Ф. Ефремова // Русский язык [Электронный ресурс]. – 2000. URL: <https://lexicography.online/explanatory/efremova>. Дата обращения: 21.04.2025.
7. Толковый словарь русского языка: школьное издание: в 2 т. Т.2. П-Я [Текст] / авт.-сост. С. А. Кузнецов; отв. ред. С. И. Богданов. – М.: ООО «Русское слово - учебник», 2020. – 1448 с.
8. Ушаков Д. Н. Большой толковый словарь современного русского языка [Текст] / Д. Н. Ушаков. – М.: Альта-Принт: ДОМ. XXI век, 2009. – VIII, 1239 с.
9. Collins Cobuild Student's Dictionary [Text]. – HarperCollins Publishers, 2005. – 222 p.
10. Longman Dictionary of Contemporary English [Text]. – Pearson Education Limited, 2005. – 1949 p.
11. Macmillan English Dictionary for Advanced Learners [Text]. – Macmillan Education, 2007. – 1748 p.

12. Oxford Advanced Learner's Dictionary [Text]. – Oxford University Press, 2005. – 1796 p.
13. Webster's New International Dictionary of the English Language [Text]. – G. and C. Merriam Company, 1929. – 2620 p.

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ЯЗЫКОВОГО МАТЕРИАЛА

1. Вильмонт Е. Н. В поисках сокровищ [Текст] / Е. Н. Вильмонт. – М.: Эксмо, 1997. – 240 с.
2. Вильмонт Е. Н. Крик в ночи [Текст] / Е. Н. Вильмонт. – М.: Планета детства, АСТ, 2000. – 256 с.
3. Вильмонт Е. Н. Криминальные каникулы [Текст] / Е. Н. Вильмонт. – М.: Эксмо, 2010. – 192 с.
4. Вильмонт Е. Н. Невероятное везение [Текст] / Е. Н. Вильмонт. – М.: Эксмо, 2013. – 192 с.
5. Вильмонт Е. Н. По следу четырех [Текст] / Е. Н. Вильмонт. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 272 с.
6. Вильмонт Е. Н. Секрет драгоценного мусора [Текст] / Е.Н. Вильмонт. – М.: Эксмо, 2013. – 192 с.
7. Вильмонт Е. Н. Секрет мрачного подземелья [Текст] / Е.Н. Вильмонт. – М.: АСТ, 2019. – 288 с.
8. Елькина М. В. Тайна старинного парка [Текст] / М. В. Елькина. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 192 с.
9. Иванов А. Д., Устинова А. В. Загадка бордового портфеля [Текст] / А. Д. Иванов, А. В. Устинова. – М.: Планета детства, АСТ, 1999. – 192 с.
10. Иванов А. Д., Устинова А. В. Загадка красных гранатов [Текст] / А. Д. Иванов, А. В. Устинова. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 192 с.
11. Иванов А. Д., Устинова А. В. Загадка красных гранатов [Текст] / А. Д. Иванов, А. В. Устинова. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 192 с.
12. Иванов А. Д., Устинова А. В. Загадка серебряного медальона [Текст] / А. Д. Иванов, А. В. Устинова. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 240 с.
13. Иванов А. Д., Устинова А. В. Тайна заброшенной часовни [Текст] / А. Д. Иванов, А. В. Устинова. – М.: ЭКСМО-Пресс, 1999. – 224 с.

14. Иванов А. Д., Устинова А. В. Тайна пропавшего академика [Текст] / А. Д. Иванов, А. В. Устинова. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 160 с.
15. Иванов А. Д., Устинова А. В. Тайна украденной рукописи [Текст] / А. Д. Иванов, А. В. Устинова. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 176 с.
16. Кузнецова Н. А. Дело о великом маге [Текст] / Н. А. Кузнецова. – М.: Эксмо, 2004. – 192 с.
17. Кузнецова Н. А. Дело о лесной царице [Текст] / Н. А. Кузнецова. – М.: Эксмо, 2003. – 192 с.
18. Кузнецова Н. А. Дело о разбитом бинокле [Текст] / Н. А. Кузнецова. – М.: Эксмо, 2001. – 224 с.
19. Преображенский А. Охота за приведениями [Текст] / А. Преображенский. – М.: Эксмо, 2010. – 192 с.
20. Роньшин В. М. Ловушка для Буратино [Текст] / В. М. Роньшин. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2000. – 176 с.
21. Роньшин В. М. Тайна одноглазой Джоконды [Текст] / В. М. Роньшин. – АСТ, 2020. – 286 с.
22. Рыбаков А. Н. Бронзовая птица [Текст] / А. Н. Рыбаков. – М.: ЭКСМО, 2022. – 288 с.
23. Сотников В. М. Следствие ведет Простофиля [Текст] / В. М. Сотников. – М.: ЭКСМО-Пресс, 2001. – 192 с.
24. Author R. The secret of terror castle [Text] / R. Author. – New York: Scholastic Book Services, a division of Scholastic Magazines, Inc, 1971. – 184 p.
25. Blyton E. The Secret Seven [Text] / E. Blyton. – London: Hodder Children's Books, a division of Hachette Children's Books, 2013. – 117 p.
26. Blyton E. The Secret Seven adventure [Text] / E. Blyton. – London: Hodder Children's Books, a division of Hachette Children's Books, 2006. – 138 p.
27. Blyton E. The mystery of the invisible thief [Text] / E. Blyton. – London: Hodder and Stoughton, 2016. – 228 p.

28. Blyton E. The mystery of the missing man [Text] / E. Blyton. – London: Hodder and Stoughton, 2016. – 230 p.
29. Blyton E. The mystery of the spiteful letters [Text] / E. Blyton. – London: Hodder and Stoughton, 2016. – 227 p.
30. Bradley A. The weed that strings the hangman's bag [Text] / A. Bradley. – GB: Orion Books Ltd, 2011. – 344 p.
31. Bradley A. The sweetness at the bottom of the pie [Text] / A. Bradley. – Canada: Anchor Canada, 2009. – 387 p.
32. Campbell J. Trixie Belden and the Gatehouse mystery [Text] / J. Campbell. – Western Publishing Company, Inc., 1977. – 244 p.
33. Child L. Ruby Redfort. Look into my eyes [Text] / L. Child. – USA: Candlewick Press, 2011. – 395 p.
34. Dixon F. W. The secret of the old mill [Text] / F. W. Dixon. – New York: Grosset&Dunlap, 1927. – 222 p.
35. Gustaveson D. Mystery at Smokey Mountain [Text] / D. Gustaveson. – USA: Youth with a Mission Publishing, 1994. – 144 p.
36. Jones I. Agatha Oddly: Murder at the Museum [Text] / L. Jones. – London: HarperCollins Publishers, Ltd., 2019. – 236 p.
37. Leonard M. G., Sedgman S. The Highland falcon thief [Text] / M. G. Leonard, S. Sedgman. – London: Macmillan children's book, 2020. – 277 p.
38. McManus K. M. Nothing more to tell [Text] / K. M. McManus. – UK: Pinguin Random House, 2022. – 359 p.
39. Rodda E. The ghost of Raven Hill [Text] / E. Rodda. – New York: Scholastic Inc., 2005. – 112 p.
40. Rodda E. The sorcerer's apprentice [Text] / E. Rodda. – New York: Scholastic Inc., 2005. – 125 p.
41. Spratt R. A. Friday Barnes – girl detective [Text] / R. A. Spratt. – Australia: Random House, 2014. – 251 p.

42. Stevens R. Arsenic for tea [Text] / R. Stevens. – UK: Corgi Books, an imprint of Random House Children's Publishers, 2015. – 339 p.

43. Stevens R. Murder most unladylike [Text] / R. Stevens. – UK: Corgi Books, an imprint of Random House Children's Publishers, 2014. – 326 p.