

УДК 821.111+82-31

**ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ПРОСТРАНСТВО И ВРЕМЯ
В ДЕТЕКТИВНЫХ РАССКАЗАХ Г.К. ЧЕСТЕРТОНА
(«НЕВЕДЕНИЕ ОТЦА БРАУНА»)***М.А. Козырева***Аннотация**

В статье изучается проблема функционирования пространственно-временных отношений в художественном тексте и их участия в формировании философского содержания произведения. Прослеживается, как Г.К. Честертон, используя прием взаимодействия художественного времени и пространства, трансформирует жанр детективного рассказа в религиозную проповедь, не нарушая при этом его развлекательного характера.

Ключевые слова: хронотоп, пространство, время, художественный метод, детектив, философско-религиозная проза.

Пространственно-временные отношения являются важнейшей характеристикой художественной структуры литературного произведения. М.М. Бахтин полагал, что «хронотоп определяет художественное единство литературного произведения в его отношении к реальной действительности» [1, с. 391]. Он может участвовать и в жизни жанровой формы (романный хронотоп принципиально отличен от хронотопа драмы или, например, баллады), являться непосредственным способом выражения основной идеи произведения и т. д.

На наш взгляд, большой интерес в настоящий момент представляет изучение пространственно-временных отношений в произведениях писателей первой половины XX в., когда границы методов стираются, зарождаются совершенно новые художественные направления, литература начинает тесно взаимодействовать с другими видами искусств, появляются новые жанровые формы. Все эти явления получили развитие в искусстве слова наших дней. Подобные исследования могут многое дать для понимания особенностей эстетики, художественного метода писателей отмеченного периода.

Мало изученным как в России, так и в Великобритании остается творчество английского писателя и публициста Г.К. Честертон. Если в зарубежном литературоведении опубликован ряд монографий, освещающих некоторые аспекты его жизни и творчества [2–4], то в российской науке анализ его литературного наследия представлен лишь несколькими статьями [5, 6]. Определенные особенности художественного мира Г.К. Честертон исследованы в монографии К. д'Осси [7], однако вопросы пространственно-временных отношений в его творчестве еще не становились предметом отдельного рассмотрения. Нами ранее

была предпринята попытка исследования этой проблемы применительно к романам писателя [8], отдельные ее аспекты затрагивались в статьях [9, 10].

Литературное наследие Г.К. Честертонна крайне многообразно и своеобразно. Некоторые российские литературоведы относят его творчество к неоромантизму, что, на наш взгляд, неоправданно, хотя, безусловно, романтический дискурс в нем присутствует. В западной науке Честертонна, как правило, атрибутируют как писателя католической направленности. Сильно в его произведениях и публицистическое начало: он был профессиональным журналистом, и современники ценили его в первую очередь именно в этом качестве. Он был смелым экспериментатором в области формы, часто использовал приемы модернизма, не разделяя, впрочем, философских идей, лежащих в основе этого течения, что позволяет некоторым критикам видеть в нем предтечу постмодернизма.

В качестве одного из экспериментов писателя с художественной формой можно рассматривать его успешную попытку модифицировать жанр детектива в серии рассказов об отце Брауне. Несмотря на то что Г.К. Честертон являлся одним из поборников «чистоты жанра» английского детектива, даже был одним из организаторов и президентом клуба английских писателей-детективистов (1928 г.), условием членства в котором было строгое следование конвенциям этого жанра массовой литературы, он был одним из первых английских писателей, которые раскрыли большие возможности этой формы (среди них М. Спарк, Дж. Фаулз, П. Акройд), переведя содержательный план детективного рассказа из чисто приключенчески-игрового дискурса на уровень религиозно-философского повествования. С точки зрения Н. Трауберг, «произведения Честертонна отмечены единством проповеднической мысли; он стремится разъяснить и внушить определенную систему взглядов, а именно католическую ортодоксию» [11, с. 480].

Популярный среди рядовых читателей жанр массовой литературы помогает писателю донести до каждого человека свои идеи с легкостью и без назойливости. Г.К. Честертон в ряде эссе («В защиту дешевого чтения», «Шерлок Холмс», «Как пишется детективный рассказ») отстаивает право массовой литературы на существование. Нам представляется, что исследование пространственно-временных отношений в рассказах об отце Брауне позволит увидеть механизмы этого перехода и раскрыть новые стороны художественного метода писателя, его новаторство. Согласимся с В.Е. Хализевым, что «хронотопическое начало литературных произведений способно придавать им философский характер, “выводить” словесную ткань на образ бытия как целого, на картину мира – даже если герой и повествователи не склонны к философствованию» [12, с. 214].

Рассказы об отце Брауне Г.К. Честертон писал в течение всей своей жизни. Мы выбрали в качестве предмета своего исследования первый сборник серии – «Неведение отца Брауна» (“The Innocence of Father Brown”) (1911). Как нами уже было показано в предыдущих работах, творчество писателя отличается удивительной целостностью и, при безусловном наличии эволюции, основные художественные приемы и идеи со всей очевидностью проявляются уже в его ранних произведениях. Сборник создавался еще до перехода автора в лоно католической церкви, но уже после знакомства с отцом О’Коннором (прототипом отца Брауна: об этом см., например, [4]), который сыграл значительную роль

в обращении писателя, воспитанного в традициях Англиканской церкви, но никогда до конца не принимавшего ее догм, особенно в варианте Низкой (пуританской) церкви.

Классический детектив, во всяком случае в том виде, в котором он сформировался в английской литературе рубежа XIX – XX вв., представляет собой устойчивое жанровое образование, обладающее рядом абсолютно неизменных черт, наличие которых во многом обусловлено тем фактом, что по своей природе детектив – это игра писателя с читателем, ведущаяся по строгим правилам. Итак, необходимыми компонентами детектива являются: наличие самого преступления, фигура сыщика-детектива (любителя или профессионала, но не состоящего на службе в полиции), выделяющегося своей эксцентричностью и необычным талантом, участие в расследовании его/ее помощника/помощницы, не обладающих в должной мере способностями главного героя и, таким образом, оттеняющих его чрезвычайность, и, наконец, присутствие представителей полиции, часто находящихся в оппозиции к сыщику, хотя и стремящихся к той же цели.

Время действия детектива должно быть определенным, временной промежуток ограничен расследованием и разрешением загадки, течение времени равномерно, ретардация используется либо для воссоздания картины преступления, либо для разъяснения его мотивов. Место действия также определено. Популярным приемом становится ситуация «запертой комнаты», ограничивающая круг подозреваемых и превращающая детектив в логическую задачу (ход, столь любимый А. Кристи). Читатель должен четко представить себе, «увидеть» место преступления и все детали, чтобы иметь возможность разрешить загадку вместе с детективом. Таким образом, время и пространство в классическом детективе взаимообусловлены, всегда четко обозначены; фикциональный хронотоп приближен к реальному течению времени и топографии, что часто лишает детектив как форму массовой культуры художественности.

На первый взгляд, детективные рассказы Г.К. Честертона полностью соответствуют всем требованиям жанра. В центре повествования – фигура отца Брауна, священника Римско-католической церкви, живущего в маленькой деревушке где-то в Эссексе и не только по своему сану, но по виду не соответствующего роли детектива¹. «Маленький священник воплощал самую суть этих скучных мест: глаза его были бесцветны, как Северное море, а при взгляде на его лицо вспоминалось, что жителей Норфолка зовут клецками» (ГКЧ, с. 276). Единственное, чем он похож на «настоящего» детектива – тем, что в некоторых рассказах мы видим его курящим трубку. В начале цикла ему противостоит гениальный вор Фламбо, который затем, после нескольких поражений в своем единоборстве с отцом Брауном, становится на путь истинный и превращается в частного сыщика, помощника священника-детектива. В первых двух рассказах сборника действует и представитель полиции – Валентэн. В «Сапфировом кресте» (“The Blue Cross”) он вместе с отцом Брауном охотится за Фламбо, а в «Тайном саду» (“The Secret Garden”) сам превращается в страшного преступника, маньяка логики и материализма, опять-таки побежденного силой ума и духа священника.

¹ Парадоксальная идея заставить духовное лицо раскрывать преступления была воспринята в русской литературе Б. Акуниным в его серии детективов о монахине Пелагии.

Сюжет вполне традиционно организуется вокруг совершенного преступления и его раскрытия. Отец Браун, призванный быть «ловцом душ человеческих», опираясь на свой жизненный опыт, интуицию и здравый смысл, находит преступника-грешника и заставляет его раскаяться. Не случайно развязкой анализируемых рассказов оказывается не передача преступника в руки правосудия, а его раскаяние в совершенном грехе.

Как справедливо отмечает А. Можаяева, «в детективных рассказах Честертона дедуктивная или индуктивная логика расследования, характерная, например, для А.К. Дойла, подменяется индуктивным прозрением, основанным на житейской мудрости и понимании человеческой природы. Такое впечатление создает сам отец Браун, предпочитающий на вопросы о том, как он распознал преступника, отвечать, что «догадался». Мысль о невозможности описать и объяснить мир при помощи рационалистических категорий была одной из любимых идей Честертона» [13, с. 497]. В своем эссе «Шерлок Холмс» писатель говорит: «Главный просчет создателя Шерлока Холмса заключается в том, что Конан Дойл изображает своего детектива равнодушным к философии и поэзии, из чего следует, что философия и поэзия противопоставлены детективам. И в этом Конан Дойл уступает более блестящему, более мятежному Эдгару По, который специально оговаривает, что Дюпен не только верил в поэзию и восхищался ею, но и сам был поэтом. Будь Шерлок Холмс философом, будь он поэтом, любил он, наконец, – и он был бы еще лучшим детективом» [14, с. 265]. В детективных рассказах Г.К. Честертона главным оказывается не приключение, не рационально решаемая загадка, а философская идея и морально-религиозный пафос. «...В пяти сборниках детективных рассказов об отце Брауне... он утверждает внутреннее единство мира, его подчиненность высшему смыслу и порядку» [14, с. 265].

Какие же пространственно-временные отношения сопутствуют развитию и разрешению конфликта в детективных рассказах Г.К. Честертона? Топос обычно достаточно определен: это Лондон («Око Аполлона» (“The Eye of Apollo”), «Сапфировый крест», «Неправильная форма» (“The Wrong Shape”), «Странные шаги» (“The Queer Feet”), «Невидимка» (“The Invisible Man”)), сельская Англия («Неправильная форма», «Три орудия смерти» (“The Three Tools of Death”), «Грехи графа Сарадина» (“The Sins of Prince Saradine”)), Шотландия («Честь Изрэла Гау» (“The Honour of Israel Gow”)). Часто место действия абсолютно реально. Это может быть подсмотренный острым взглядом художника необычный уголок Лондона, что создает эффект полной достоверности («Око Аполлона», «Странные шаги»). Так, сыскное агентство Фламбо находится сразу за Вестминстерским мостом в одном из недавно построенных высотных зданий: «Здание было вполне американским по своей высоте, сопоставимой с небоскребами, вполне американским по своему разнообразию было и его оснащение, со всей пахнувшей маслом техникой, лифтами и телефонами» (перевод наш. – М.К.) (ГКСН, р. 131). Или: «Вернон-отель незаметно притулился на углу площади в Бельгравии. Он был не велик и не очень комфортабелен, но самое его неудобство рассматривалось как достоинство, ограждающее избранных посетителей... Единственный обеденный стол стоял под открытым небом, на веранде, выходящей в один из красивейших старых садов Лондона» (ГКЧ, с. 290).

Этому же способствует и детальное описание планировки зданий, в которых происходит преступление (опять-таки традиционная черта жанра), что позволяет читателю очень точно представить себе место действия. Так, например, в рассказе «Неправильная форма» читаем: «Весь дом был построен в форме буквы “Т”, но “Т” с очень длинной перекладиной и очень коротким основанием, длинная часть образовывала фасад, который выходил на улицу; парадная дверь находилась посередине; эта часть была двухэтажной, и в ней находились все основные комнаты. Короткое крыло, которое уходило назад сразу же за передней дверью, было одноэтажным и состояло только из двух длинных комнат, одна из которых была проходной» (ГКСН, р. 89). «В просторном холле было довольно места даже для сэра Леопольда... Холл этот, непомерно большой для такого дома, представлял собой огромное помещение, в одном конце которого находилась наружная дверь с крыльцом, а в другом – лестница на второй этаж» (ГКЧ, с. 307).

Однако в ряде новелл (например, «Невидимка», «Летучие звезды» (“The Flying Stars”)) описания зданий, их интерьеров и природного фона носит очевидный романтический характер, формируя сказочный дискурс. «В дальнем конце сада сверкающие листвою купы лавровых и других вечнозеленых деревьев даже в эту зимнюю ночь создавали на фоне сапфирового неба и серебряной луны впечатление южного пейзажа. Ярко-зеленые колышущиеся лавры, глубокая, отливающая пурпуром синева небес, луна, как огромный волшебный кристалл, – все было исполнено легкомысленной романтики. А вверху, по веткам деревьев, карабкалась какая-то странная фигура, имеющая вид не столько романтический, сколько неправдоподобный... сверкающий и дерзкий, он ловко перебрался с маленького деревца в этом саду на высокое развесистое дерево в соседнем...» (ГКЧ, с. 315). «Однажды вечером они причалили к берегу, поросшему высокими травами и низкими постриженными деревьями. После тяжелого дня сон рано одолел их, но по странной случайности оба проснулись на рассвете... Обоим вспомнилось детство – неизъяснимая, волшебная пора, когда заросли трав смыкаются над нами, словно дремучий лес. Маргаритки на фоне гигантской заходящей луны казались какими-то огромными фантастическими цветами, а одуванчики – огромными фантастическими шарами. Все это напоминало им почему-то рисунок на обоях в детской. Река подмывала снизу высокий берег, и они смотрели вверх на траву, словно прячась в корнях зарослей и кустарников» (ГКЧ, с. 329). Сказочный дискурс поддерживается и системой образов и особенностями развития сюжета. Обращение автора к приемам сказки обусловлено его стремлением подчеркнуть одну из философских идей своих детективов: грехи человеческие, как и добродетели, вечны и просты, как народная мудрость, запечатленная в фольклорных сюжетах.

Пространство во всех без исключения рассказах формируется как пересечение горизонтали и вертикали. Изобилуют углы и прямые, почти отсутствуют кривые линии. «В центре этой водной глади, окаймленной по обе стороны камышом, лежал низкий длинный дом из бамбука или какого-то иного прочного тропического тростника. Вертикальные стебли бамбука в стенах были бледно-желтыми, а диагональные стебли крыши – темно-красными или коричневыми, только это и нарушало монотонное однообразие длинного дома» (ГКЧ, с. 330).

«Обиталище графов Гленгайл срезало край лощины или ущелья, образуя тупик, похожий на край света. Как многие замки, воплотившие вкус французов или шотландцев, он был увенчан зелеными крышами и шпилями, напоминавшими англичанину об остроконечных колпаках ведьм: сосновые же леса казались рядом с ними черными, как стаи воронов, летающих над башнями» (ГКЧ, с. 318).

Эта геометрия пространства опять-таки не случайна. Расположение героев в этой системе координат раскрывает их позиции по отношению к происходящему. Так, движение по горизонтали – это поиск, погоня («Сапфировый крест», «Невидимка»). «...Длинные улицы северных кварталов вытягивались одна за другой, словно колена какой-то жуткой подзорной трубы... Лондон исчезал, распадался на грязные лачуги, кабачки и хилые пустыри и снова возникал в огнях широких улиц и фешенебельных отелей. Казалось, едешь сквозь тринадцать городов. Впереди сгущался сумрак, но сыщик молчал и не двигался, пристально вглядываясь в мелькающие мимо улицы» (ГКЧ, с. 281).

Постепенный подъем, ступени – движение к разгадке («Сломанная шпага» (“The Sign of the Broken Sword”), «Молот Господень» (“The Hammer of God”)). «Кладбище лежало на холме, который вздымался над пепельными пустынями леса наподобие горба или плеча, покрытого серым при звездном свете дерном. Большинство могил расположено было по склону; тропа, взбегавшая к церкви, крутизной напоминала лестницу. На приплюснутой вершине холма, в самом заметном месте, стоял памятник, который прославил всю округу... Но вот в тишине застывших лесов скрипнула деревянная калитка: по тропинке к памятнику солдата поднимались две смутно чернеющие фигуры» (ГКЧ, с. 368–370).

Нахождение у основания вертикали – это прозрение отца Брауна, положение сверху вертикальной линии – обычно место преступления («Око Аполлона», «Молот Господень», «Странные шаги», «Тайный сад»). В рассказе «Летучие звезды» один из героев взбирается на высокую стену из озорства, а потом спрыгивает с нее; он становится главным подозреваемым в совершенной краже, но оказывается полностью оправдан; настоящий похититель драгоценностей Фламбо пытается скрыться, взобравшись на дерево, там его и обнаруживает отец Браун. В рассказе «Странные шаги» священник также раскрывает преступление, происходящее у него над головой. Итак, чаще всего отец Браун понимает суть происходящего, глядя снизу вверх.

В «Молоте Господнем» он сам говорит: «...величие – дитя смирения. Большое видно с равнины, а с высоты все кажется пустяками... Я знал человека... который сперва молился со всеми у алтаря, а потом стал подниматься все выше и выше и молиться в одиночку – в уголках, галереях, на колокольне или у шпиля. Мир вращался, как колесо, а он стоял над миром: у него закружилась голова, и он возомнил себя Богом. Хороший был человек, но впал в большой грех... Он решил, что ему дано судить мир и карать грешников. Если б он стоял внизу, на коленях, рядом с другими – ему бы это в голову не пришло. Но он глядел сверху – и люди казались ему насекомыми» (ГКЧ, с. 355). В этом состоит один из религиозно-философских тезисов автора, выраженных в цикле: к преступлению чаще всего приводит гордыня (взгляд на мир сверху вниз), а истину познают смиренные, те, кто смотрит снизу вверх. Интересно, что для того, чтобы убедиться в своей правоте, отцу Брауну нередко приходится подниматься наверх,

повторять путь преступника, переживать его грех, как он переживал грехи своих прихожан, принимая их исповедь.

Время действия в анализируемых текстах вполне определено. Со всей очевидностью можно утверждать, что это последние десятилетия XIX в. В одном из рассказов, отдавая дань традиции, Г.К. Честертон дает условную дату происходящего. «Это рассказ об удивительных событиях, которые действительно произошли в этом доме в Уитсантайде в 18...году» (перевод наш. – М.К.) (ГКСН, р. 89). Но датировка не имеет принципиального значения ни для развития сюжета, ни для выражения основной философской идеи, ибо, как полагает сам Г.К. Честертон, гораздо более значимым оказывается время суток. Причем для создания этой составляющей хронотопа Г.К. Честертон пользуется в первую очередь красками. Палитра яркая, сочная, напоминающая цветовую гамму полотен прерафаэлитов или готических витражей: «...Лиловый багрянец неба и тусклое золото луны все бледнели, пока наконец не растаяли в безграничном бесцветном космосе, предвещающем буйство рассвета. Первые нежные лучи серо-алого золота прорезали из края в край горизонт...» (ГКЧ, с. 330). «Освещение зимнего дня приобретало все более красноватый оттенок по мере того, как близился вечер, и рубиновые отсветы на обнаженных клумбах казались призраками увядших роз» (ГКЧ, с. 305).

Мы встречаем в рассказах и ночь («Тайный сад», «Летучие звезды», «Сломанная шпага»), и яркий солнечный день («Око Аполлона»), и утро («Молот Господень», «Сапфировый крест»), и вечер («Неправильная форма», «Невидимка», «Честь Изрэела Гау» и т. д.). Но кульминация и развязка почти всегда приходятся на время заката или сразу после него, на переломе дня и ночи, что в пространственном плане может быть соотнесено с пересечением горизонтали и вертикали. В первом рассказе цикла этой точкой, в которой сливаются пространство и время физическое с метафизическим, служит появление первых звезд на темнеющем небосклоне. «Зелень и золото еще сверкали у темнеющего горизонта, сине-зеленый купол неба становился зелено-синим, и звезды сверкали ярко, как крупные бриллианты» (ГКЧ, с. 284). «Оливково-серебристые сумерки сменялись ненастной тьмой...» (ГКЧ, с. 318).

Создавая хронотопы своих рассказов, Г.К. Честертон прибегает к художественным средствам, заимствованным им из сферы изобразительных искусств. «...Он почти рисует этот мир, если не лепит – такой он получается объемный. Рональд Нокс пишет, что нам часто кажется, будто мы видели цветные картинки к рассказам об отце Брауне» [6, с. 18]. Здесь, очевидно, сказалось то, что по своему образованию он был художником, закончил знаменитую лондонскую художественную школу Слейда. Его перу принадлежит несколько искусствоведческих работ, в том числе крупные исследования творчества У. Блейка и Дж. Уотса. По справедливому замечанию К. д'Осси, «как и его знаменитый детектив, Честертон был не математиком, а мыслителем, воспринимавшим мир зрительно, который использовал и перо, и карандаш (он был художником-графиком. – М.К.), чтобы выразить себя» [15, S. 7]. При формировании художественного пространства он использует прежде всего линейность, присущую графике, а для создания художественного времени – игру света и цвета, как в живописи: «Между серебряной лентой утреннего неба и зеленой блестящей

лентой моря пароход причалил к берегу Англии и выпустил на сушу темный рой людей» (ГКЧ, с. 275).

Итак, мы видим, что пространственно-временные характеристики в рассказах об отце Брауне, с одной стороны, совпадают с традиционным для классического детектива хронотопом, а с другой стороны, именно с их помощью автор расширяет возможности жанра, переводя его из формы массовой литературы в философско-религиозную прозу.

Представляется интересным также рассмотреть пространственно-временные отношения в произведениях Г.К. Честертон других жанров, в частности романах, сказках и балладах.

Summary

M.A. Kozyreva. Fictional Space and Time in G.K. Chesterton's Detective Stories ("The Innocence of Father Brown").

The paper deals with the problems of fictional space and time and their functioning in the formation of the philosophical message of the text. It is traced how G.K. Chesterton uses these artistic means for the transformation of a detective story in a religious sermon without ruining its entertaining discourse.

Key words: chronotopos, space, time, artistic method, detective story, philosophical and religious prose.

Источники

ГКЧ – *Честертон Г.К.* Избранные произведения: в 3 т. – М.: Худож. лит., 1992. – Т. 1. – 446 с.

ГКСН – *Chesterton G.K.* The Father Brown Stories. – London: Cassel and Company Ltd., 1953. – 719 p.

Литература

1. *Бахтин М.М.* Формы времени и хронотопа в романе // Бахтин М.М. Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – С. 234–407.
2. *Kenner H.* Paradox in Chesterton. – London: Sheed & Ward, 1948. – XXII + 156 p.
3. *Knox R.* Literary Distractions. – London: Sheed & Ward, 1958. – VII + 232 p.
4. *Pearce J.* Wisdom and Innocence. A Life of G.K. Chesterton. – London: Hodder & Stoughton, 1997. – 522 p.
5. *Аверинцев С.* Г.К. Честертон, или Неожиданность здравого смысла // Честертон Г.К. Писатель в газете: Худож. публицистика. – М.: Прогресс, 1984. – С. 329–342.
6. *Трауберг Н.* Проповеди и притчи Гилберта Кийта Честертон // Честертон Г.К. Избранные произведения: в 3 т. – М.: Худож. лит., 1992. – Т. 1. – С. 5–20.
7. *D'Haussy Ch.* La vision du Mond chez G.K. Chesterton. – Paris: Didier, 1981. – 279 p.
8. *Козырева М.А.* Пространство-время в романе Г.К. Честертон «Человек, который был Четвергом» // Русская и сопоставительная филология: лингвокультурол. аспект / Отв. ред. Н.А. Андрамонова. – Казань: Казан. гос. ун-т, 2004. – С. 308–311.
9. *Козырева М.А.* Пейзаж и его функции в рассказах о патере Брауне Г.К. Честертон // Материалы XXXIV Междунар. филол. конф. – СПб.: СПбГУ, 2005. – Вып. 8: История зарубежных литератур, Ч. 2. – С. 17–19.

10. *Козырева М.А.* Образ Лондона в романах Г.К. Честертона «Человек, который был Четвергом» и «Наполеон Ноттингхильский» // Материалы XXXII Междунар. филол. конф. – СПб.: СПбГУ, 2003. – Вып. 19: История зарубежных литератур, Ч. 1.– С. 34–40.
11. *Трауберг Н.Л.* Честертон, Гилберт Кийт // Краткая литературная энциклопедия: в 9 т. / Под ред. А.А. Суркова. – М.: Сов. энцикл., 1975. – Т. 8. – С. 479–480.
12. *Хализев В.Е.* Теория литературы. – М.: Высш. шк., 2000. – 398 с.
13. *Можжева А.* Честертон Г.К. // Энциклопедический словарь английской литературы XX века / Отв. ред. А.П. Саруханян. – М.: Наука, 2005. – С. 496–498.
14. *Честертон Г.К.* Шерлок Холмс // Честертон Г.К. Писатель в газете: Худож. публицистика. – М.: Прогресс, 1984. – С. 262–266.
15. *D’Haussy Ch.* Chesterton's Iconography of the Self, the Other and Space // *Inklings. Jahrbuch für Literatur und Ästhetik.* – 1996. – Bd. 14. – S. 7–50.

Поступила в редакцию
07.07.10

Козырева Мария Александровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры зарубежной литературы Казанского (Приволжского) федерального университета.
E-mail: kozyr2m@mail.ru