

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ  
КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ  
ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА**

**ДЕТЕКТИВНИЙ ЖАНР:  
ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В  
ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ**

**Колективна монографія**

Кам'янець-Подільський  
2021

**УДК 82-1/-9:001.8 (082)**

**ББК 83.014**

*Друкується за ухвалою Вченої ради  
Кам'янець-Подільського національного університету  
імені Івана Огієнка  
(протокол № 7 від 8 червня 2021 року)*

**Рецензенти :**

**Ільїнська Ніна Іллівна**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри світової літератури і культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету

**Рарицький Олег Анатолійович**, доктор філологічних наук, професор, завідувач кафедри історії української літератури та компаративістики Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка

**Силаєв Олександр Сергійович**, доктор філологічних наук, професор, професор кафедри світової літератури Харківського національного педагогічного університету імені Г. С. Сковороди

**Детективний жанр: художньо-естетичні трансформації в історико-літературному процесі:** [монографія] / за редакцією проф. О.В. Кеби. Кам'янець-Подільський : Видавець Ковальчук О.В., 2021. 186 с.

**ISBN 978-617-95084-5-5**

У монографії, що стала результатом цілеспрямованої роботи колективу авторів, досліджено проблеми художньо-естетичних трансформацій та функціонування детективного жанру в контексті новітнього історико-літературного процесу. Охарактеризовано особливості структури жанрових моделей новітнього детективу. Проведено аналіз специфіки окремих індивідуально-авторських та національно-культурних різновидів детективу.

Монографія розрахована на фахівців у галузі літературознавства, науковців, викладачів, студентів і всіх, хто цікавиться проблемами функціонування літературних жанрів.

**ISBN 978-617-95084-5-5**

**УДК 82-1/-9:001.8 (082)**

**ББК 83.014**

**© Колектив авторів**

## ЗМІСТ

<b>Теоретико-методологічні зауваги до вивчення детективу</b> (Олександр Кеба)	<b>4</b>
<b>I. Історико-літературні й поетико-стильові виміри детективного жанру</b>	<b>9</b>
Від Шерлока Холмса до Ераста Фандоріна: вектори історико-літературної експансії детективу (Олександр Кеба)	9
Український детектив 1920-1980-х років: історія і прагматика (Сніжана Жигун)	26
Лінгвостилістичні засоби створення напруги у детективному романі У. Коллінза "Місячний камінь" (Оксана Галайбіда)	43
Традиції класичного детективу «золотої доби» та «жорсткого детективу» у творчості Р. Галбрейта (Ольга Шаповал)	57
<b>II. Жанровий канон детективу та його метаморфози у новітній літературі</b>	<b>69</b>
Міфотворча складова рецепції детективного циклу Конан Дойля про Шерлока Холмса (Любов Расевич, Семен Абрамович)	69
Жанр інтелектуального роману в сучасній детективній літературі (Ірина Голубішко)	90
До питання щодо визначення жанру роману Умберто Еко "Празький цвинтар" (Алла Лаврова)	114
Новітній німецькомовний детектив: Себастьян Фітцек "Терапія" (Галина Фоміна, Тетяна Боднарчук)	124
Ізраїльська версія сучасного детективу в романах Батьї Гур (Поліна Шулик)	134
<b>III. Детективний складник у жанровій парадигмі сучасної прози</b>	<b>144</b>
Злочин та його художня мотивація в романах І. Мак'юена (Беата Кушка)	144
Роман А.С. Байєтт "Одержимість" як академічний детектив (Роман Семелюк)	161
Історія, містика, митець і детектив у романі П. Акройда "Хоксмур" (Ганна Шайнер)	171
<b>Замість післямови</b>	<b>184</b>

## ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ЗАУВАГИ ДО ВИВЧЕННЯ ДЕТЕКТИВУ

Детектив традиційно відносять до масової літератури, однак упродовж своєї майже двовікової історії він пройшов значний шлях художньо-естетичного становлення й розвитку, й сьогодні можна впевнено стверджувати, що кращі взірці цього жанру не лише стоять незрівнянно вище так званого "розважального читива" і суто "формульної літератури", як це визначив Дж. Г. Кавелті, але й є репрезентативним жанрово-стильовим феноменом, на прикладі якого можуть бути розглянуті актуальні проблеми історико-літературного і теоретико-методологічного характеру. Якісний детектив завжди закорінений на певній моделі буття, його філософію складає пафос пізнання, а основою сюжету є не просто виявлення злочинця, але пошук істини, що часто має всезагальне значення. За словами Гілберта Кіта Честертона, відомого англійського громадського діяча, публіциста й автора філософсько-ідеологічних детективів, "сутність детективу полягає в зображенні видимих феноменів, причини яких приховані, а це і є, якщо вдуматись, сутністю всіх філософій..." [Цит. за : 8]. Ця думка, вочевидь, є близькою українській дослідниці Тетяні Бовсунівській, яка розглядає детектив у контексті когнітивної теорії жанрів. Авторка присвятила детективу окремий розділ у своїй книжці "Теорія літературних жанрів" (2009), де, зокрема, відзначає: "Детективний роман втілює людське прагнення дійти аналітичної межі пізнання <...> Розгадка кримінальної таємниці часто супроводжується розширенням меж людського знання про будову світу...." [2, с. 471].

Художньо-естетичні можливості детективного доведені тривалим історико-літературним розвитком. Від часу виникнення детектив, заявляючи про свою окремішність, постійно намагався вклинитися в інші жанрові утворення. Достатньо згадати художній досвід О. де Бальзака, Ч. Діккенза, Ф. Достоєвського, щоб зрозуміти, що детективні елементи можуть органічно вписуватися в соціально-філософську і морально-психологічну прозу, загострюючи й актуалізуючи її проблематику. Детективу властива специфічна естетика, тому навряд чи мають рацію ті, хто (як-от той самий Т. Кестхейї) хочуть позбавити його естетичної домінанти, звести поетику детективу лише до сюжетної інтриги й певних

аналітичних процедур. Насправді поетика детективу, зокрема система його персонажів (насамперед образ слідця), є наскрізно архетипною і наслідує весь колосальний художньо-естетичний досвід людства. Так само й етична спрямованість детективу виростає з глибинної моральної філософії вічного протистояння добра і зла, викликаючи до життя архетипні прояви читацької рецепції. Адекватна оцінка жорсткого й потворного, що часто має місце в детективі, потребує певної методологічної установки. Художня література як митецьке явище формує ту необхідну дистанцію між текстом і сприйняттям, між вимислом і дійсністю, яка й перетворює опис злочинної дії в естетичний акт. Про це свого часу переконливо писав англійський письменник і публіцист Томас де Квінсі у знаменитому есеї "Про вбивство як одне з красних мистецтв" (1827). Невипадково відомий сучасний англійський автор-постмодерніст Пітер Акройд зробив цей есеї ключовим інтертекстуальним елементом свого роману "Ден Ліно і Голем із Лаймхаусу" (інша назва – "Процес Елізабет Крі" (1994).

Дослідники детективного жанру відзначають складні асиміляційні процеси, що відбуваються в жанрових системах новітньої літератури у зв'язку із своєрідною експансією детективу в різноманітні зони і парадигми сучасної культури. Так, Тигран Амірян уважає, що "в контексті постмодерністської літератури детектив втрачає самостійність й існує більшою мірою як "структура", яку використовують в якості "двигуна" розповідного тексту загалом. З іншого боку, детективний наратив регулярно виявляється в самих популярних (і не тільки) типах розповідних текстів останніх років. Конспірологічний, історичний, жіночий роман та інші жанри так чи так звертаються до детективу саме як до "стійкої" моделі/модальності нарації" [1, с. 146].

Водночас небезпідставною є й думка тих дослідників, які виділяють у детективі усталений канон, що визначається дотриманням певних правил. «В узагальненому вигляді ці правила зводяться до таких: 1. Читач повинен мати рівні з детективом можливості до розкриття таємниці. 2. Злочин повинен бути розкритий дедуктивним шляхом, а не за допомогою збігів, двійників, випадковостей, фантастичних, містичних провидінь. 3. У детективі не повинно бути любовної лінії. 4. Слідець не може бути злочинцем. 5. Слідець повинен бути розумнішим за офіційного поліцейського, 6. У слідця повинен бути простосердний друг, який за своїми розумовими здібностями дещо поступається середньому читачеві. 7. Обов'язкова наявність покійника. 8. Слуга не повинен бути вбивцею.

9. У детективі не повинно бути літературних прикрас. 10. Злочин здійснюється лише за особистими мотивами, поліції немає місця в детективі, злочинець не повинен бути професіоналом, членом мафії та ін." [5, с. 145]. Звісно, можна сперечатися щодо окремих пунктів наведеного переліку правил, однак більшість із них справді є обов'язковими для детективу.

Аналітика детективу потребує врахування певних відмінностей між різними його національними варіантами. Зокрема, в англійському детективі домінує таємниця (часто містична), ускладнена інтрига, увага до соціального тла подій злочину та розслідування. Слідцем тут, як правило, є приватна особа, натомість представники офіційних слідчих органів зображуються з явною авторською іронією. Французький детектив зосереджує переважну увагу на психології злочинця, слідцем є поважна особа, зазвичай комісар поліції, образ поведінки і професіональна діяльність якого мають викликати читацьку симпатію і повагу. В американському варіанті детективу динамічність сюжетного розвитку ставиться на перше місце, дескриптивний шар оповіді часто-густо включає натуралістичні сцени, детектив-слідець обов'язково має володіти не тільки аналітичними здібностями, а й неабиякою фізичною силою та вправністю.

Національно-культурну специфіку різних типів детективу враховує й автор "Словника культури ХХ ст." В. Руднєв, який вважає, що в історії детективу сформувалося три його основних різновиди: 1) аналітичний детектив, для якого характерна наявність геніального розуму Шерлока Хомса, Еркюля Пуаро або місіс Марпл та обмежений простір дії; 2) американський "жорсткий" детектив, на кшталт творів С. Дешилла Гемметта, в яких дедуктивні аналітичні процедури зводяться до мінімуму, а істина виявляється синонімом не справедливості, а хитрості, сили і спритності розуму; 3) французький детектив, у якому панує ідеологія екзистенціалізму, а сила слідця оприявнюється не в розумі чи атлетизмі, а в душевній глибині й неординарності, у гнучкості, що дає йому змогу не лише утримуватися на поверхні, а й розгадати загадку, яка здається містично незбагненою (як-от у романах Себастіана Жапрізо). Постмодернізм створив власні взірці детективу – звісно, пародійного: і аналітичного ("Ім'я троянди" Умберто Еко), і екзистенційного ("Маятник Фуко" того самого автора), і прагматично-епілептоїдного ("Хозарський словник" Мілорада Павича) [6, с. 80-81].

Оскільки у пропонованій монографії предметом розборів найчастіше є твори авторів, які так чи так є близькими до постмодерністської

парадигми, варто звернути увагу на теоретичні особливості прочитання детективного жанру саме в цьому аспекті. Продуктивними видаються спроби структурного аналізу детективу відомим російським літературознавцем Юрієм Щегловим. Спираючись на "граматику тексту" В. Проппа, дослідник прагне подати альтернативну дескриптивну модель детективної новели, яка «повинна бути трансформаційною (тобто описувати структуру літературного твору як серію переходів від більш елементарних уявлень до більш складних і близьких до реального тексту) і семантичною (тобто виходити з певного смислового варіанту, який кодується в ході цього процесу)" [8, с. 95-98]. На матеріалі новелістичного циклу "Нотатки Шерлока Хомса" А. Конан Дойла Ю. Щеглов аналізує співвідношення двох основних структурних елементів детективної історії: основної та внутрішньої новели. Перша включає все, що пов'язане з діяльністю головних героїв детективної історії (Ватсон та Хомс), а друга (внутрішня) структура мотивується історією клієнта, розказаною ним самим. Структура «основної новели» базується на накладанні кількох складових, де провідними виступають (1) детективний жанр, якому відповідає певний канон, та (2) особливий світ та спосіб життя, зображений А. Конан Дойлом як певний ідеал. Ю. Щеглов враховує тему як структурно вагомий компонент, визначаючи її як двоскладову, а саме: з одного боку, авантюрну, небезпечну, сповнену перипетій та драматизму реальність, з іншого, – затишок, зручності, спокій, насолода. Світ детективу стикає авантюристичність і затишок, спокій і безпеку тощо. Така понятійна поляризація, на думку дослідника, становить ґрунт "основної новели". "Весь цей предметно-образний репертуар новел, який маємо при першому наближенні, постає як перетинання, з одного боку, вимог детективного жанру, а з іншого, - специфічної теми даного циклу... Завдання другого (лінійного, фабульно-сюжетного, синтагматичного) етапу полягає у демонстрації того, як будується дія всередині новели в цілому та в кожній її частині... На другому етапі опису використовуються прийоми загально сюжетного та специфічно детективного фабульно-сюжетного розвитку, а також репертуар готових мотивів (блоків, напівфабрикатів, типових ситуацій та подієвих ходів)" [Там само, с.100]. Такий підхід до аналізу детективного жанру як підсилює окремі правила його написання, так і увиразнює певну неповторність тематичної сітки.

Отож вивчення детективу можливе у межах будь-якої теоретичної парадигми. Дослідник чи то окремого детективу, чи то тенденції розвитку жанру на конкретному етапі історико-літературного процесу обирає

специфічний шлях досягнення предмета студії залежно від наближення детективу до певної художньо-естетичної системи, приналежності до національно-культурної традиції, індивідуально-авторської поетико-стильової стратегії.

### Література

1. Амирян, Тигран. Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестник Пермского Университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 3 (15). С. 146-154.
2. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : Підручник. Київ : Видавничо-поліграфічний центр "Київський університет", 2009. 519 с.
3. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул // Новое литературное обозрение. 1996. № 22. С. 33-64. [http://img0.liveinternet.ru/images/attach/b/3/3638/3638432\\_Izuchenie\\_literaturnyh\\_formul.doc](http://img0.liveinternet.ru/images/attach/b/3/3638/3638432_Izuchenie_literaturnyh_formul.doc).
4. Кестхейи Т. Анатомия детектива : следствие по делу о детективе Будапешт : Корвина, 1979. 272 с.
5. Рогоза Ю., Попов Ю. Детектив // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С 145.
6. Руднев В. Энциклопедический словарь XX века. Москва : Аграф, 1999. 384 с.
7. Филюшкина С. Н. Жанр детектива как объект эстетических раздумий // <http://www.russiandickens.com/science/model/plenar/filushkina.htm>
8. Щеглов Ю. К описанию структуры детективной новеллы // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности. Москва : «Процесс», «Универс», 1996. С. 95-112.



# **I. ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНІ Й ПОЕТИКО-СТИЛЬОВІ ВИМІРИ ДЕТЕКТИВНОГО ЖАНРУ**

**Олександр Кеба**

## **ВІД ШЕРЛОКА ХОЛМСА ДО ЕРАСТА ФАНДОРІНА : ВЕКТОРИ ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОЇ ЕКСПАНСІЇ ДЕТЕКТИВУ**

### **Вступ**

Винесені в титульну формулу пропонованої розвідки два імені, безперечно, добре всім відомі, хоча, звісно, нерівною мірою. Зі славою Холмса взагалі мало хто з літературних детективів може зрівнятися. Однак і Ераст Петрович Фандорін, герой Бориса Акуніна, завойовує все більше прихильників у світі, про що свідчить, зокрема, зростаюча кількість перекладів творів російського автора (див. : [https://en.wikipedia.org/wiki/Boris\\_Akunin#References](https://en.wikipedia.org/wiki/Boris_Akunin#References)). Наразі ми залишаємо осторонь як проблему екстралітературного медіабуття та "наївної" рецепції цих вигаданих персонажів, що почасти сприймаються як реальні люди, так і якість літературного продукту. Нас цікавлять Холмс і Фандорін насамперед як своєрідні знаки-символи епох, що викликали їх до життя, а також певні тенденції розвитку детективу в новітній літературі, що імпліцитно представлені в творах, де означені персонажі фігурують.

Отож метою цього історико-літературного огляду є спроба окреслити найбільш загальні закономірності еволюції детективу в контексті історико-літературного процесу новітньої доби, що виявляються через функціонування двох репрезентативних літературних брендів.

З огляду на те, що пропоновані рефлексії є розділом колективної монографії, а відтак мають бути витримані у відповідному науково-критичному жанровому форматі, ми в основному переноситимемо на периферію цього огляду й теоретичні проблеми детективу, його різновидів, сюжетно-композиційних та поетико-стильових особливостей. Якщо виходити з того, що будь-який жанр є системно-цілісною змістово-формальною парадигмою/структурою і водночас обов'язково є певною моделлю буття, то стосовно детективу

дискутувати особливо немає про що, оскільки і за першою, і за другою ознакою детектив легко стверджується як окремий літературний жанр.

Дозволимо собі ще одне застереження стосовно типу детективу, який представляють твори А. Конан Дойла і Бориса Акуніна в контексті вельми умовного поділу літературу на "інтелектуальну" і "масову". На наш погляд, твори обох авторів явно виходять за межі масової літератури і тяжіють до так званої міддл-літератури (див. огляд цього поняття в широкому контексті співвідношенні "мейнстриму", "високої" і "масової" літератури у статті С. Чупрінна [16]). Різниця між цими літературними сферами видається дуже простою і може бути оприявленою через поняття подвійної адресації/кодування. Автори міддл-літератури орієнтуються як на читача "невибагливого", так і на читача інтелектуально підготовленого, який прагне віднайти в літературному творі не тільки цікавий сюжет і певний проблемно-тематичний комплекс, але й отримати естетичне задоволення, зокрема від осягнення прихованих, глибинних смислів тексту. Інакше кажучи, детектив використовує й водночас долає формули масової літератури і тим самим переростає свої жанрові стереотипи, нанизуючи на детективну канву ознаки соціально-історичного, психологічного, морально-філософського та інших жанрових різновидів новітнього роману.

Зауважимо також, що частина титульної заявки – "експансія детективу" – інтенційно не містить у собі жодної негативної конотації. Йдеться як про факт, по-перше, про проникнення елементів детективу в різноманітні жанрові утворення новітньої літератури і, по-друге, про екстенсивну присутність і поширення детективного жанру в різних художніх форматах сучасної культури. Підтвердженням цього є численні новітні кіно- і комп'ютерні варіації пригод Шерлока Холмса, а також успішні екранізації романів Акуніна про Фандоріна.

Симптоматичною є й серійність творів про геніальних сищиків. Значущість саме такого формату у випадку Шерлока Холмса осмислювалась неодноразово (див., напр.: [22]). У Фандорінському проєкті діють ті самі принципи, з іще більшим нальотом літературності [12]. Акунін віддає належне постмодерністському штукарству з його іронією і грою, часто містифікує читача, насичує свої твори різноманітними інтертекстуальними знаками і своєрідними (авто)гіперпокликаннями, створюючи тим самим не просто серію творів, а своєрідний метатекстуальний цикл.

## Детектив в історико-літературному процесі

Питання про виникнення детектива здається вирішеним і не викликає дискусій. Романтистична генеалогія детективного жанру є наразі доведеною і простежується на рівні концепції двосвітності, сюжетології, характерології, поетики контрастів тощо [5, с. 13, 68, 71]. Найбільш детально зв'язок детектива з романтизмом виявлено на прикладі творчості Е.А. По, який одностайно визнається фундатором жанру детективу (точніше, детективної новели). Відомий російський дослідник творчості автора "Вбивства на вулиці Морґ" Юрій Ковальов обґрунтовано пов'язує новаторство "логічних оповідань" американського письменника з романтичною естетикою на рівні їх образної системи [8, с. 208]. Визначення "логічні" щодо новел По є вельми слушним і лише позірно суперечить антираціоналізмові романтичної художньої системи. Характерний для романтизму інтерес до містичного, загадкового, нез'ясовного органічно поєднується з раціоналізмом та аналітичністю По як митця, що він сам блискуче демонструє у статті "Філософія творчості" (1846) [18, с. 112. і далі]. Саме таке поєднання протилежностей у перспективі стає конструктивною ознакою детективного жанру.

Ще однією важливою ознакою детективного жанру, спричиненою романтичною естетикою, є увага до "таємничого" і "дивовижного" (у широкому сенсі цих естетичних понять): "«Дивовижне», «нечуване» у романтиків – це й прямо надприродне, тобто містичне чи казкове, і надзвичайні психологічні обставини <...>, і дивні химерні характери людей <...>, і яскраві прояви національного або місцевого побутового чи іншого колориту..." [10, с. 162]. Відтак цілком закономірним є виділення таємниці як "генетичного коду детектива" [7, с. 160].

У характеристиці романтичної художньої системи часто на перший план висувають "нереалістичність", маючи на увазі насамперед ігнорування романтиками причинно-наслідкового зв'язку подій і поведінки персонажів. Однак це зовсім не відміння такої важливої особливості романтизму, як насиченість творів "реалістичними" (правдоподібними) подробицями і деталями, що породжує контраст із "неправдоподібністю" сюжетних ситуацій. Схожого роду поєднання реального та ірреального можна віднайти в більшості новітніх детективів, й очевидно, що цей структурний елемент детективного жанру успадкований саме від романтизму.

Нарешті, тип персонажа-детектива, який інтелектуально завжди "на голову вищий" від усіх, хто його оточує, також є наслідуванням романтичного "надзвичайного", часто демонічного героя. Зазвичай такою надзвичайністю наділений і злочинець – суперник слідця. Ці два протагоністи детективного твору повсякчас контрастують як із обивателями, так і з представниками офіційних слідчих органів, в чому яскраво проявляється принципове романтичне протиставлення "химерного" і "нетутешнього" "нормальному" й "пересічному".

Якщо генетичний зв'язок детективу з романтизмом не викликає жодних сумнівів, то його відношення до наступних літературних напрямів, художньо-естетичних систем, форм художньої свідомості досі виявлялося літературознавцями хіба спорадично (див., наприклад, [5; 15]). Між тим саме реалізм із його установкою на тотальний детермінізм, створює необхідний ґрунт для розквіту детективу.

Як відомо, принцип художнього детермінізму полягає в тому, що сюжет і характери у літературному творі обумовлюються причинно-наслідковими зв'язками, тобто в розвитку подій, описуваних у творі, все так чи інакше мотивується, має раціональне пояснення; так само наскрізному мотивуванню підлягає поведінка персонажів. Філософія реалізму формується як відкриття діалектики зв'язків індивідуума з навколишнім світом та багаторівневої зумовленості характеру і поведінки людини. Реалізм є не просто "об'єктивним" зображення дійсності, а відкриттям багатогранності життя й багатовимірності людини.

### **Шерлок Холмс: між романтизмом і реалізмом**

Реалізм нібито не залишив по собі видатних персонажів-детективів, і наступним після Огюста Дюпена генієм слідства однозначно визнається Шерлок Холмс Артура Конан Дойла. Творчість останнього зазвичай відносять до неоромантизму, а головного героя письменника навіть називають суперменом, "великим егоцентриком", що пов'язується з витанням в атмосфері доби ніцшевських ідей про Надлюдину [13, с. 57-59]. Водночас у літературознавстві є й думка, згідно з якою Шерлок Холмс оголошується "пам'ятником психологічному роману": "Холмс – це епілог до Бальзака і Діккенза. У ньому зконцентрувалася оповідна енергія ХІХ століття..." [4, с. 56]. Доволі дотепною і цілком слушною видається метафора Александра Геніса: "Детектив – ознака як соціального, так і літературного здоров'я.

Він зручний тим, що оголює художні структури. В принципі будь-який злочин є ідеальним у своїй оголеності сюжетом. Кожна слідча версія тотожна психологічному мотиву. За нашою жадібною допитливістю до кримінальних процесів стоїть надія проникнути в таємницю особистості – і чужої, і своєї. Сама процедура розшуку є філософським дискурсом на кшталт сократичного діалогу, де методом проб і помилок з'ясовується істина про людину..." [там само].

Образ Шерлока Холмса згідно з окресленими вище ознаками реалізму цілком відповідає вимогам цього методу (яким би термінологічно не вразливим було це поняття). І мотивування в даному контексті стосується не так характеру, як сюжету. Взаємозв'язок "сюжет – характер" має вирішальне значення для першого компоненту, натомість другий у казусі Конан Дойла підпорядковується першому, хоча б тому, що ми вкрай мало знаємо про Шерлока Холмса як людину (точніше, інформація про його біографію, набуту освітою професію, чисто людські схильності так розпорошена по всіх численних творах про слідця-"аматора", що її важко скласти в чітке "досьє" персонажа). Хоча ми нібито жодною мірою не сумніваємося в тому, що Шерлок Холмс є повноцінним характером (літературним зокрема), все ж саме відсутність біографічної і психологічної самодостатності й самоцінності персонажа-детектива стане конститутивною ознакою жанру, компенсуючись його (персонажа) підвищеним функціональним статусом.

Важливою точкою дотику детективного жанру до реалістичної художньої системи є мотив. Етимологічно *мотив* – це те, що рухає. У термінологічній системі реалізму *мотив* розуміється насамперед як елемент художньої зумовленості, що стосується характеру персонажа, пояснення не тільки його вчинків, а й самої сутності людини; натомість у детективі *мотив* набуває звуженого значення, як пояснення конкретно вчиненої протиправної дії.

Принципова відмінність художньо-світоглядної позиції Конан Дойла як письменника пізньореалістичної доби, з її вигадливим поєднанням реалізму і романтизму, від Едгара По як автора-романтика полягає в тому, що останній занурює своїх персонажів у світ-хаос, тоді як автор Шерлока Холмса живить свої сюжети ідеєю про можливість повернення гармонії у світ, відновлення порядку і справедливості. Ця ідея раціоналістичної упевненості цілком узгоджується з жорсткою сюжетною логікою Дойлового детектива. У ньому все має своє місце і

призначення. Усі предмети й обставини, що складають як верхній сюжетний шар розслідування, так і глибинний смисл авторської філософії, формують цілісну архітектуру тексту.

Безперечно, в Холмсові є багато від перехідної епохи, яка його породила і яка засвідчила хиткість всякої певності і визначеності, але герой Конан Дойла, по суті, ніяк не вписаний у соціально-побутові реалії вікторіанської (пізньовікторіанської) доби, тому його важко назвати реалістичним персонажем. І тим не менше, логіка, аналітика, раціоналізм не тільки лежать в основі його методу розслідування злочинів, але є сутнісними елементами його світобачення. І навіть за відсутності подробиць так званого реального життя, контекст діяльності приватного детектива Шерлока Холмса є безперечно англійсько-вікторіанським. Невипадково сутнісною характеристикою персонажа Конан Дойла стає джентльменство в таких його константних ознаках, як шляхетність, справедливість, респектабельність, стриманість тощо. Водночас у Холмсові є й прикмети декадансу, і не лише у форматі ніцшеанства, а й, скажімо, у певному інтересі до таких маргінальних знаків доби *fin de siècle*, як наркотики, східні духовні практики, екстраординарна музика Вагнера тощо. Відтак можна вважати, що Шерлок Холмс за багатьма ознаками відповідає типові модерністського персонажа.

### **"Патер Браун" Г.К. Честертона : інтуїція проти раціоналізму**

Приблизно в той самий час, коли Шерлок Холмс досягнув апогею своєї слави, на літературну авансцену потрапив ще один англійський персонаж-слідець – католицький священник патер Браун, творець Гілберта Кіта Честертона. Статус "католицького священника" тут особливо важливий, оскільки за ним криється квінтесенція письменницької художньо-ідеологічної позиції. Перша збірка оповідань про патера Брауна під назвою "Невинність патера Брауна" ("The Innocence of Father Brow") побачила світ 1911 року, а слідом за нею вийшло ще декілька – "Мудрість патера Брауна", "Недовіра патера Брауна", "Таємниця патера Брауна".

Кожна історія, яку розслідує священник-детектив, є не просто розкриттям злочину, а слугує меті виправлення злочинця і загалом може бути прочитана як релігійно-філософська притча. При цьому основоположним принципом специфічної художньої системи, створеної письменником, є парадокс. Як відзначив С. С. Аверинцев,

формула "The things that cannot be and they are" ("таке, чого не може бути, і що є") постійно зустрічається у Честертоні і є "дуже близькою до самого центру його думки і уяви..." [1, с. 335.]. Добре відомо, що епоха, про яку йдеться, була просякнута парадоксальністю, що інколи межувала з безумством. Згадаймо знаменитий парадокс видатного фізика Нільса Бора: "Ваша ідея, звісно, божевільна. Питання лише в тому, чи є вона достатньо божевільною, щоб виявитися вірною". Чітко усвідомлюючи цю закономірність свого часу, Честертон сам оцінює її з допомогою парадоксу. Згідно з думкою І. Петровського, творець патера Брауна ставиться до реальної дійсності як до парадоксу, оскільки вона складається з безглузвих суперечностей: "Честертон вважає, що англійці втратили смак до інтелектуального парадоксу, перетворили його в норму національної поведінки, в моральний парадокс" [11, с. 38].

Цікаво відзначити, що Честертон прагнув певним чином теоретизувати сутність детективу і виділив його основні властивості: 1) детектив пишеться з метою осяяння, прозріння; 2) суть детективного твору не в складності, а в простоті; 3) подія або персонаж, які мають ключ до таємниці, повинні бути центральними, злочинець же має бути на передньому плані, проте не впадати в око; 4) детективний роман - це фантастика, заздалегідь претензійна вигадка, тому кожен персонаж та подія повинні бути художньо вмотивовані та інтерпретовані в залежності від загального замислу; 5) необхідність дотримання істини, адже всі фантастичні картини лише мають її увиразнювати, допомагати читачеві ідентифікувати істину.

Зв'язок Шерлока Холмса і патера Брауна був помічений майже відразу після з'яви останнього. В основному відзначали схильність обох героїв до знаменитого англійського "здорового глузду" (common sense) і неабиякі здібності до психологічного аналізу. Доволі часто з поверхні оповідань Честертоні виводять те, як його персонаж послуговується детективним методом Шерлока Холмса. Однак пильна увага до цих моментів виявляє тонку іронію автора, за якою криється прагнення, скоріше, дискредитувати, аніж ствердити домінуючу стратегію Холмса-детектива. Це було точно відзначено І. Кашкінім ще 1947 року: "Честертон прагне спародіювати, зруйнувати класичний детектив. На відміну від Е. По з його залізною логікою і Конан Дойла з його скрупульозною професійною технікою, Честертон відповідно до загальної своєї антиматеріалістичної і антинаукової позиції, заперечує

значення об'єктивних знань" [6]. Як бачимо, цей дослідник в основному негативно оцінює художній досвід англійського письменника-богослова, нібито погрузлого в "нерозбірливій парадоксальності", оскільки той не визнає детерміністичних законів соціальної дійсності і вірить лише у можливість інтуїтивно-ірраціонального пізнання світу і людини. Не приймаючи загальної оцінки художньої концепції Честертон І. Кашкіним, все ж мусимо визнати, що певна логіка в його твердженнях має місце. Честертон, справді, своєю позицією засвідчує близькість до філософії інтуїтивізму Анрі Бергсона, він вірить у здатність людини до емпатії. Патер Браун повсякчас своїми діями і стосунками із людьми, зокрема зі злочинцями, як-от в оповіданнях "Відсутність містера Кана" або "Честь Ізраеля Гау", демонструє ілюзорність очевидного, оманливість позірних мотивів злочину і недовіра начебто неспростовних фактів. Відтак для патера Брауна основним є не дедуктивний, а інтуїтивно-психологічний метод, метод емпатії і проникнення у приховані закутки внутрішнього світу людини, з якою він має справу. Отож неординарність філософсько-ідеологічної позиції Честертон надає його детективам специфічного статусу в історико-літературній диспозиції перехідної доби.

### **Детектив у добу модерну: версія Агати Крісті**

XX століття породило силу-силенну детективів різного типу – від "шпигунсько-авантюрного" і "конспірологічного" до "неоготичного" й "культурологічного"... Нас у даному випадку цікавить не типологізація жанрових різновидів (про це багато написано, див., наприклад : [2]), а зв'язок із основними художніми системами новітньої літературної доби – модернізмом і постмодернізмом.

Здавалося б, "високий модернізм" із його ігноруванням всякого роду приземленості й орієнтацією на елітарність і пошук умовно-символічних форм вираження внутрішнього життя особистості у вимірах універсальності й екзистенціальності був абсолютно далеким від масового, "формульного" детективу. В літературному контексті доби ці два феномени існували наче на паралельних курсах. Однак не все так просто. Візьмімо, до прикладу, такого генія детективної літератури XX століття, як Агата Крісті (1890-1976).

Творчість авторки "Десяти негрят" досі є предметом полеміки в контексті її приналежності чи то до масової літератури, а чи то до "високої" [21, р. 3-8.]. На перший погляд, таке вразливе місце



детективів письменниці, як психологія персонажів (нібито пласкої і непереконливої), суперечить установці модерністів на відтворення всіх нюансів внутрішнього життя людини. Однак навряд чи праві ті опоненти письменниці, які говорять про "двовимірність" її персонажів, особливо знаменитого Еркюля Пуаро. Більш аргументовано виглядає позиція літературознавців, які віднаходять приховані шари у нібито редукованій життєвій філософії і психіці "дивного бельгійця". Так, англійська академістка і письменниця С. Ханна, перу якої належать три детективних сиквели з персонажем-слідцем Еркюлем Пуаро, стверджує разючу суміш протилежностей в цьому персонажі Крісті. Він є нібито "карикатурою", але вона чудово запам'ятовується в силу того, що персонаж одночасно є і гіперреальним "мультишним" супергероєм, і цілком реальною, глибокою людиною, яка багато пережила і приховує свій "третій вимір". Цей "третій вимір" відчутний уважному читачеві з численних деталей, за допомогою яких з-під одягненої маски відкривається його істинне "я" [19].

Про включеність образу Еркюля Пуаро в літературний контекст доби говорить і те, що цей персонаж явно написаний як антипод Шерлока Холмса. Російська дослідниця А.П. Саруханян слушно зазначає, що А. Крісті "хотіла створити образ сищика у всьому на нього (Шерлока Холмса. – О.К.) несхожого. На відміну від корінного лондонця, відважного супермена з яструбиним поглядом, високого і худого Холмса, Пуаро представлений "переміщеною особою", іноземцем, до того ж коротуном з яйцевидною головою і пишними вусами" [14, с. 212].

Варто також пам'ятати, що Еркюль Пуаро для часу описуваних подій є дуже показовою постаттю: він є переміщеною особою, біженцем із Бельгії, і тому сприймається англійцями з відчутною ксенофобією, що посилюється його суто людською непривабливою ординарністю. Сам Еркюль Пуаро сприймає англійське життя до певної міри одивненим поглядом, і тут вгадується свого роду імагологічна позиція авторки, що спричиняє додаткові виміри прочитання її творів.

Нарешті, у "неправдоподібності" Пуаро проглядається відома "модерністська умовність", про що переконливо говорить ще один англійський письменник і літературний критик Дж. Ленчестер [21]. Близькість А. Крісті до модерністської концепції світу і людини він убачає в тому, що письменниця поділяла модерністську віру в існування зла, закладеного в самій природі людини. Її не надто

цікавило етичне чи метафізичне підґрунття вчинків людини, але вона визнавала ту жорстку істину, що людина здатна на вбивство. При цьому імпульсом до скоєння убивства найчастіше стає банальна жадібність, злопам'ятство, образа, ненависть.

Фундаментальний конфлікт модерністської прози – протистояння хаосу і порядку в світі, який (конфлікт) часто постає як абсурдність людського існування або амбівалентне зрощення цих первнів (знамените *chaosmos* Джеймса Джойса), в Агати Крісті набуває позірно "спрощеного" розв'язання: розкриття злочину і покарання злочинця відновлює "світовий порядок". Тут письменниця і справді не збігається з сучасними їй авторами-модерністами. Але слід зважати й на закони жанру, яких у цьому пункті письменниця дотримується беззастережно.

Варто наголосити і на такому важливому аспекті відношення детективів А. Крісті до модернізму, як ретельна пропрацьованість архітекτονіки й загалом художньої форми її творів. У зв'язку з цим згаданий вище Дж. Ленчестер пропонує цікаве спостереження: хоча Агату Крісті навряд чи можна поставити в один ряд із письменниками-модерністами – Вірджинією Вулф чи Джеймсом Джойсом, і модерністські експерименти не входили в коло її завдань, але в дусі часу письменниця все ж експериментувала, варіювала, модифікувала прийоми і сюжети в рамках жанру детектива, який вимагав суворого дотримання правил: має відбутися вбивство, яке розслідується детективом, мають бути вбивця, жертва, коло підозрюваних, конкретне місце дії, можливі мотиви, які скоріше дезорієнтовують і врешті-решт дуже часто виявляються безпідставними. Дж. Ленчестер розглядає «формалізм» А. Крісті як породження часу, суголосне модерністським експериментам, але орієнтоване на масову аудиторію. Цікаво, що сама А. Крісті чітко усвідомлювала свої формальні експерименти, називаючи їх "технічною екстравагантністю" (*technical extravaganza*) [20].

Тож, як бачимо, творчість Агати Крісті специфічно корелює з модернізмом, провідним літературним трендом доби.

### **Детектив Грема Гріна: "розважальна історія" чи "серйозна проза"**

Окремою і вельми цікавою сторінкою стосунків детективного жанру з доміантними тенденціями новітньої літератури є творчість англійського письменника Грема Гріна (1904-1991). Строго кажучи, цей письменник не був автором "чистих" детективів. Але в його

надзвичайно багатій літературній спадщині є чимало творів, які максимально близько наближаються до детективу, так чи так корелюють із ним, коли автор вдається до сюжетної інтриги, пов'язаної із вбивством і пошуком злочинця, робить непрофесійного слідця змушеним виконувати "брудну" роботу з морального виправлення злочинців і самих життєвих ситуацій. У цьому сенсі Грема Гріна наслідує традицію Честертона, тому видається не випадковим, що обидва автори були апологетами католицизму. Грін, щоправда, коригував таку свою позицію словами: "Я не католицький письменник, а католик, який пише" [Цит. за : 9].

У творах Грема Гріна можна легко віднайти основні ознаки жанру детективу – таємниця, злочин, напружена динаміка дії з кримінальним сюжетом. При цьому вони значною мірою "виконують роль будівельних лісів, допоміжного матеріалу, часто зливаються з основним змістом. Видима легкість оповіді доповнює сказане..." [3, с. 44].

Грін ділив свої романи на "розважальні історії", засновані на застосуванні детективної інтриги, і "серйозні романи" з соціальним підтекстом, хоча межа між ними є насправді умовною. Як і в "серйозних" романах, так і в творах детективного типу письменника в першу чергу цікавить "внутрішня людина" у трагічних помежових ситуаціях, що розгортаються, як правило, на авансцені історії. Недарма своєю епітафією Грін хотів бачити вірші з "Апології єпископа Блаугрема" Роберта Браунінга: "Нас цікавить усе помежове, небезпечне: чесний злодій, ніжний убивця, забобонний атеїст, жінка нових французьких романів, яка кохається – і все-таки рятує свою душу..." [Цит. за : 9].

Першим гостросюжетним детективом Гріна став роман "Стамбульський експрес" (Stamboul Train, 1932), який має і виразну політичну домінанту. Цю і наступні книжки з елементами детективного жанру – "Найманий убивця" (A Gun for Sale, 1936), "Довірена особа" (The Confidential Agent, 1939), "Відомство страху" (Ministry of Fear, 1943) – письменник уважав пробами пера і пошуками синтетичного жанру. Романи "Це поле бою" (It's a Battlefield, 1934) і "Мене створила Англія" (England Made Me, 1935) значною мірою продовжили ці пошуки на матеріалі соціально-політичної проблематики середини 1930-х років.

Серед названих творів виділяється "Найманий убивця", в якому вельми відчутними є й елементи трилера. Головний герой роману на ім'я Ворона (Raven) є професіональним кілером, однак ситуація, в якій він опиняється, перетворює його на детектива, який намагається вислідити і помститися людині, яка найняла його на роботу, але вчинила щодо нього жорстоку, як уважає Ворона, несправедливість, підсунувши фальшиві купюри і "чесно" не відкривши всі нюанси дорученої справи щодо вбивства військового міністра однієї із слов'янських країн соціалістичного табору (ймовірно, Чехословаччини). У романі ламається низка стереотипів щодо персонажів детективу та формування читацької рецепції: замість осуду злочинця читач поступово й мимоволі переймається співчуттям до нього. Крім того, помічницею Ворони несподівано стає молода дівчина, актриса Енн, яка до того ж є нареченою полісмена, що має безпосереднє відношення до описуваних подій. Несподіваним є й фінал роману: Ворона вбиває свого "кривдника", але й сам стає жертвою кулі поліцейського.

Роман "Брайтонський льодяник" також можна віднести до "синтетичних" творів Гріна, однак суттєвою його відмінністю від попередніх є те, що тут сюжет, система персонажів і авторська позиція забарвлені релігійною проблематикою і водночас мають мелодраматичну домінанту. Твір відзначається багатоплановою структурою: в ньому описано протистояння двох кримінальних угруповань; стосунки молодого безпринципного бандита Пінкі Брауна і юної наївної та довірливої Роуз, щиро віруючої католички; "непрофесійне" розслідування вбивства газетного агента на ім'я Фред, втягнутого у бандитські розбірки, Айдою, жінкою "легкої" поведінки, яка не в силі терпіти безкарності зла. Айда не лише з'ясовує, що вбивство вчинив Пінкі, а й рятує Роуз від обіцяного їй маніакально жорстоким юнаком одруження. Відтак у романі втілюється одна з найважливіших ідей Гріна, що у детективі чи кримінальному романі основним інтересом письменника має бути не злочин, а злочинець, і виявлення мотивів поведінки соціопатичної людини є суттєвішим, ніж опис "технології" злочину та професійного розслідування.

Психологічні аспекти кримінального сюжету домінують і в романі "Відомство страху" (1943), в якому зображено Лондон 1940-1941 рр. під час інтенсивних бомбардувань міста німецькою авіацією. Головний герой роману Артур Роу виявляється втягнутим в складну

соціально-політичну й кримінальну інтригу. Автор будує сюжет нібито за мірками шпигунського роману з погонями і викраденнями, однак досліджує насамперед внутрішній світ людини, її особистісне екзистенційне світовідчуття на тлі глобальних соціальних потрясінь.

Найбільш близьким до традиційного детективу за сюжетом і відповідними прийомами є відносно невеликий роман Гріна "Третя людина". Дія твору відбувається в звільненому від гітлерівців і поділеній союзниками на зони впливу Відні. Американський журналіст і автор романів у стилі вестерн Голлі Мартінс приїздить до свого друга дитинства Гарі Лайма, який запропонував йому роботу. Однак у Відні йому повідомляють, що Лайма загинув унаслідок нещасного випадку, потрапивши під колеса автівки. Обставини ситуації видаються Мартінсові суперечливими, і він починає власне розслідування загибелі товариша, навіть попри те, що дізнається про його справді не надто "чисті" справи. Принципово важливим у романі є те, що розслідування веде детектив-любитель, який має переваги перед професіоналом, оскільки не керується усталеними стереотипами й обирає несподівані рішення. Те, про що дізнається Мартінс, дає йому змогу абсолютно по-новому оцінити як соціально-політичні аспекти повоєнного життя в Європі, так і екзистенційно-психологічні таємниці й незбагненності окремого людського життя.

### **Блискучі поразки Ераста Петровича Фандоріна: перемога і /чи посоромлення раціоналізму....**

Перш ніж перейти до розгляду художньої продукції Бориса Акуніна (в тій частині багатопланової творчої роботи письменника, що обіймається циклом творів про Фандоріна) в контексті історико-літературних закономірностей функціонування детективного жанру, зупинимося на одному симптоматичному, на наш погляд, сюжетному і філософсько-психологічному експерименті цього автора. У відносно невеликій повісті "Бранка башти, або Короткий, але прекрасний шлях трьох мудрих", що увійшла до циклу "Нефритові чотки" (2007), автор збирає в одній детективній справі трьох геніїв кримінальної прози – Шерлока Холмса, Ераста Фандоріна і Арсена Люпена, екстравагантного авантюриста, шахраря і шляхетного грабіжника, персонажа великої кількості творів французького письменника Моріса Леблана. Арсен Люпен заманює Холмса і Фандоріна в один із замків Бретані, на північному заході Франції, з тим, щоб із їхньою допомогою

заволодіти схованою там скарбницею. Врешті-решт у творі відбувається свого роду присоромлення раціоналізму, оскільки всі учасники справи, керуючись суто раціоналістичними підходами і вибудовуючи надзвичайно вигадливі, логічно бездоганні схеми, зазнають поразки. Арсен Люпен таки спрямовує видатних слідців оманливим шляхом, змушуючи їх виконувати його план, але й сам виявляється ошуканим і не отримує очікуваного ласого шматка.

Симптоматично, що події твору відбуваються у новорічну ніч 1900-го року, нібито на самому пікові раціоналістичного ХІХ століття, яке, за версією Акуніна (і не його одного!), знаменувало неспроможність людства віднайти вирішення своїх проблем на шляхах раціоналізму й детермінізму. В художньому відношенні повість прикметна ускладненою наративною ситуацією, коли розповідь з якогось моменту ведеться почергово від імені доктора Ватсона і Маси, колишнього японського якудза, вірного друга та супутника Фандоріна, і кожний при цьому по-своєму виявлює амбівалентну бездоганність-помилковість інтелектуально-раціоналістичних стратегій видатних слідців.

Одним із ключових творів циклу про Фандоріна є роман "Чорне місто", в якому вкотре автор "убиває" свого героя. Але, якщо, скажімо, в романі "Коронація, або Останній із Романов" смерть героя подається у сприйнятті придворного дворецького Афанасія Зюкіна, який вважає, що на дно яру падає Фандорін, але не знає, що це доктор Лінд в одязі Фандоріна, то в "Чорному місті" Фандорін сам бачить приставлений до його скроні пістолет, чує постріл і чорна п'тьма покриває його свідомість на тлі стихаючої казки з дитинства "У чорному-чорному місті, у...". Для читача 2012-го року, коли роман ніби й завершував цикл із 14 творів (потім, щоправда серія виросла до 17-ти), все видавалося надто логічним: Фандорін гине і не виконує свою основну місію в цьому творі: у перспективі завадити тому, що мало статися в Сараєві 1914 року, тобто відвернути Першу світову війну. Остання стала початком катастрофічного зламу людства у ХХ ст., радикально змінила світоустрій і світогляд величезної кількості людей. Відтак смерть Фандоріна символізує кінець класичної епохи, доби раціоналізму, ліберально-демократичних ілюзій, сподівань на розум, непорушність моральних підвалин європейської цивілізації тощо. Річ навіть не в тому, що Фандорінські ідеали шляхетності, лицарства, честі, обов'язку несумісні з новою епохою, а насамперед у тому, що

закінчується сама ця епоха з її класичною раціональністю, організованістю й порядком. Настає Хаос. Утім, для Фандоріна буття загалом постає нездоланим хаосом, а він відстоює лише той вкрай малий, але обережний простір навколо себе, що дає йому можливість самому бути "в нормі". "Нехай увесь світ буде самий по собі, а я буду самим по собі", – говорить він апологетові Порядку і ворогу Хаосу Афанасію Зюкіну в романі "Коронація".

Суттєвою ознакою, що засвідчує перехід за допомогою персонажа Фандорінського циклу до зовсім іншої соціальної та літературної історії, є принципово нове розуміння самоусвідомлення індивіда та його місця у світобудові. Фандорін лише на поверхні своєї поведінки є романтичним героєм. Насправді він герой екзистенціальний. У широкому сенсі екзистенціальне світорозуміння чи, точніше світовідчуття, є переживання особистістю драматизму свого існування в світі, що включає і драматизм самоосягнення. Воно нібито, за хрестоматійною інтерпретацією, розкривається через ситуацію вибору. Тут дається взнаки поширена й загалом невірна думка, за якою основне, що характеризує екзистенцію, це вибір. Але насправді екзистенціальний герой позбавлений вибору. Чи має вибір, скажімо, античний Сізіф, який, згідно з Альбером Камю, є свого роду архетипом екзистенціального абсурду. Акунін чітко усвідомлює глибинну сутність екзистенціального світорозуміння, коли вкладає у вуста свого героя саме в романі "Чорне місто" такі слова: "Шляхетному мужу тільки здається, що у нього є вибір".

Отож, знаменувавши перехід людства у нову епоху, Фандорін став і героєм нової літературної доби – модернізму й екзистенціалізму. Невипадково й те, що в творах Акуніна про Фандоріна поступово нарастають антиутопічні мотиви, що наближає увесь цикл до антиутопії, одного з найпоширеніших жанрів літератури ХХ ст. Наведемо лише одну прикметну деталь. У романі "Турецький гамбіт" одна з головних героїнь Варвара Суворова, стверджуючи неможливість тотальної раціоналізації буття, заявляє, що двічі по два не завжди означає чотири. Це звучить як алюзія на слова персонажа "Нотаток із підпілля" Федора Достоєвського: "двічі по два – прегарна інколи штука...", що виражають вельми істотну для Достоєвського антитоталітарну спрямованість його творчості. Цікаво, що в романі-антиутопії "Ми" на честь формули 2x2 складають оду, яку "нумери" скандують під час "демонстрацій єдності". Зустрічається ця формула й

у романі О. Гакслі "Прекрасний новий світ", а в романі "1984" спочатку вона з'являється для символічного позначення прагнення Держави довільно впливати на свідомість людей, хоча формулою свободи у творі стає саме  $2 \times 2 = 4$  як протест проти ідеологічного й соціального абсурду.

Таким чином, короткий огляд еволюції детективу як літературного жанру і нишпорки-детектива як його центрального персонажа в контексті історико-літературного процесу виявляє основні закономірності зв'язку цього жанру з провідними літературними тенденціями, відображає магістральні трансформації в художньо-естетичних системах нової і новітньої доби.

### Література

1. Аверинцев С. С. Гилберт Кит Честертон, или неожиданность здравого смысла // Писатель в газете: Художественная публицистика. Москва : Прогресс, 1984. С. 329–342.
2. Амирян, Тигран. Три способа типологизации детективного жанра сегодня // Вестник Пермского Университета. Российская и зарубежная филология. 2011. Вып. 3 (15). С. 146-154.
3. Бавин С. П. Зарубежный детектив XX века (в русских переводах): Попул. библиогр. энцикл. Москва : Кн. палата, 1991. 206 с.
4. Генис А. А. Вавилонская башня: искусство настоящего времени. Москва : Независимая газета, 1997. 256 с.
5. Жаринов Е. Фэнтези и детектив – жанры современной англо-американской беллетристики : Монография. Москва : Международная академия информатизации, 1996. 126 с.
6. Кашкин, Иван. Г. К. Честертон. URL : <http://20v-euro-lit.niv.ru/20v-euro-lit/articles-angliya/kashkin-chesterton.htm>
7. Кестхейи Т. Анатомия детектива : следствие по делу о детективе Будапешт : Корвина, 1979. 272 с.
8. Ковалев Ю. В. Эдгар Аллан По: Новеллист и поэт. Монография. Ленинград : Худож. лит., 1984. 298 с.
9. Лодж, Дэвид. Разные жизни Грэма Грина. URL : <http://magazines.russ.ru/inostran/2001/12/lodge.html>
10. Мелетинский Е.М. Историческая поэтика новеллы. Москва : Наука, 1990. 278 с.
11. Петровский И. У истоков “здорового смысла” Г.К.Честертон // Диапазон. 1991. №4. С.26-50.



12. Ранчин А. Романы Б. Акунина и классическая традиция: повествование в четырех главах с предуведомлением, нелирическим отступлением и эпилогом // НЛЮ, 2004. № 67. С. 235-266.
13. Расевич Л. П. «Шерлок Холмс А. Конан Дойля як інтерпретація «міфу надлюдини» у форматі мідллітератури»: Дисертація ... к.філол.н. зі спеціальності 10.01.04 – література зарубіжних країн. Миколаїв: ЧДУ ім. Петра Могили. 2016. 217 с.
14. Саруханян А. П. Агата Кристи // Энциклопедический словарь английской литературы XX века. Москва : Наука, 2005. С. 211-214.
15. Тугушева М. П. Под знаком четырех. О судьбе произведений Э. По, А.К. Дойла, А. Кристи, Ж. Сименона. Москва : Книга, 1991. 289 с.
16. Чупринин С. Звоном щита // Знамя. 2004. № 11. С. 147–159.
17. Щеглов Ю.К. К описанию структуры детективной новеллы // Жолковский А. К., Щеглов Ю. К. Работы по поэтике выразительности: Инварианты – Тема – Приемы – Текст. Москва : Прогресс-Универс, 1996. С. 95-112.
18. Эстетика американского романтизма. Москва : Искусство, 1977. 463 с.
19. Hannah S. No one should condescend to Agatha Christie – she’s a genius // Guardian. L., 2015. 16 May. URL : <https://sophiehannah.com/no-one-should-condescend-to-agatha-christie-shes-a-genius/>
20. How Agatha Christie became queen of crime (with help from *The Times*). URL : <https://www.thetimes.co.uk/article/how-agatha-christie-became-queen-of-crime-with-help-from-the-times-hdk8z5wmt>
21. Lanchester J. The case of Agatha Christie // London review of books. London. 2018. Vol. 40, N 24. P. 3-8.
22. Tracy J. Encyclopedia Sherlockiana; or, A Universal Dictionary of the State of Knowledge of Sherlock Holmes and His Biographer, John H. Watson. New York : Avon Books, 1979. 411 p.

## УКРАЇНСЬКИЙ ДЕТЕКТИВ 1920-1980-Х РОКІВ: ІСТОРІЯ І ПРАГМАТИКА

В історії українського детективу можна виокремити принаймні три періоди, але увага дослідників до них не рівномірна. Найбільше її прикуто до відтинку від початку 1990-х, представленого творами Валерія і Наталі Лапікур, Андрія Кокотюхи, Богдана Коломійчука, Євгенії Кононенко, Владислава Івченка та інших. Менш пощастило періоду зародження жанру: про нього заговорили лише від 2016, коли світ побачила антологія детективів 1920-х «Постріл на сходах». Але найменш дослідженим лишається період між ними. На фоні цієї лакуни розвиток жанру в 1990-х видається вражаючим, однак чи можна оцінювати його (а також новизну жанрових зразків) за таких умов? Крім того, історія українського детективу радянської доби є важливою для ширших студій масової літератури в контексті суспільних ідеологій. Метою пропонованої розвідки є з'ясувати головні «події» в історії українського детективу радянського періоду, окреслити коло основних авторів та описати основні параметри художнього світу.

На підставі досліджень жанрових особливостей детективу (зокрема, Цветана Тодорова, Роже Каюа, Яніни Маркулан), сформовано робочий обсяг поняття: детективом вважатимемо твір, у якому герой цілеспрямовано розкриває, тлумачачи як докази обставини і свідчення, певну таємницю, що зазвичай оформлюється у розслідування злочину, і ця розповідь втілюється в особливу структуру, що передбачає дві фабули (злочину і розслідування), при цьому події другої розкривають події першої, які розташовано у зворотному порядку. Таке посилення змістових критеріїв формальними дає змогу відсікти усі ті тексти, що мають «детективні елементи» і говорити винятково про сформований жанр.

Дослідник радянського детективу Володимир Разін поділяв його історію на чотири періоди: 1) 1917-1935 – становлення жанру; 2) 1936-1941 – передвоєнний шпигунський детектив; 3) 1941-1956 – політичний детектив; 4) 1957-1987 – розгортання жанрових різновидів [8]. Але ця періодизація виходить не з літературного матеріалу, а з історії, до того ж вона апелює переважно до російських зразків, трактуючи детектив дуже широко. Втім, розвиток літератури

національних республік мав свої особливості. Видається доцільним виокремити три періоди в історії українського детективу ХХ ст.: 1) 1920-1930 – формування жанру; 2) кін.1960-90 – поширення, оформлення жанрових моделей; 3) 1990-2000 – пошук нового змісту в нових формах. У цій статті йтиметься про перші два періоди.

Появу детективу у літературі 1920-х років варто розглядати у двох контекстах: політичному та літературному. Детектив у радянській культурі пов'язують з іменем Миколи Бухаріна, який, за легендою, був відданим його читачем (настільки, що запізнювався на наради, захопившись читанням [15, 4]. На початку 1920-х Бухарін закликав радянських письменників створити «червоних Пінкертонів», орієнтуючись на західні зразки. При цьому жанр мав бути елементом ідеологічної війни і вплинути на молодь, деморалізовану, на думку критиків Бухаріна, НЕПом та «есенінщиною». Ця ідея, як і сам Бухарін, зазнала нищівної критики. Як підсумовує Борис Дралюк, «Як архетиповий культурний продукт НЕПу, «червоний Пінкертон» був в усіх сенсах скомпонентованим явищем. Очікування Бухаріна, що молоді люди, зокрема комуністична молодь, розчарована НЕПом, можуть бути завойовані гібридним, часто неоднозначно пародійним жанром, який поєднав би радянські ідеали з буржуазними літературними нормами, були політично нежиттєздатними, проте пінкертонівщина різного роду захоплювала молодих читачів і в 1930-х» [15, 21].

Водночас, детектив в українській літературі слід також розглядати у контексті прагнення частини тогочасних літераторів зміцнити фабульність і, як тоді казали, сюжетність вітчизняної літератури на противагу її лірико-імпресіоністичним зразкам. Йшлося про введення до тексту інтриги, таємниці, які б тримали читача у напрузі. Ця ідея захопила навіть тих, хто не був схильний до фабульних текстів: від Миколи Хвильового («Іраїда») і до Бориса Антоненка-Давидовича («Борг»), але найпослідовнішими адептами фабульності були Майк Йогансен, Олекса Слісаренко, Гео Шкурупій та Юрій Смолич. Описуючи «як будується оповідання», Майк Йогансен рекомендував читачам учитися в О'Генрі, характеризуючи його спосіб побудови фабули як «ламану лінію»: «Оповідання будується так, що читач не знає, який буде кінець. Епізоди групуються в такий спосіб, щоб подати натяки ... на дві можливих розв'язки; на одну натякується ясніше, на другу туманніше.

Ясніша, яскравіше показана лінія звичаєм буває фальшива, а туманніша лінія натяків приводить до справжньої розв'язки, і в цей момент її туманність прояснюється для читача: натяки стають зрозумілими» [3, 39]. Ця зразкова схема цілком підходила для детективного оповідання, де також очевидне рішення виявляється хибним, а незначні деталі стають ключовими для з'ясування справжнього стану речей. Важко також ігнорувати той факт, що колишні гімназисти були добре знайомі з коміксами про Шерлока Холмса та Ната Пінкертона. А наприкінці 1920-х з'являються українські переклади Артура Конан Дойла («Вибрані твори» в 2-х томах. ДВУ, 1928-29) і Гілберта Честертона («Пригоди патера Бравна» ДВУ, 1930).

«Потреба розважального читива аж так назріла, що коли воно нарешті з'явилося, то все й одразу, без розмежування жанрів. Критики совісно намагалися вичленувати в потоці гостросюжетної прози фантастичну повість, кримінальну новелу чи авантюрний роман, але вдавалося їм не завжди» [11, 6], пише Ярина Цимбал у передмові до антології «Постріл на сходах». З цього видання власне детектив представляють «Провокатор» Гео Шкурупія та цикл з 10 оповідань «Проникливість лікаря Піддубного» Юрія Шовкопляса. В обох випадках діє детектив-аматор у тогочасних реаліях, щоправда, з певною відмінністю: лікар Піддубний конкурує з радянською міліцією, демонструючи свої здібності там, де професійний охоронець порядку перебуває в омані, а комсомолец Павлюк мислиться автором як повноправна заміна міліціонера. Лікарем Піддубним керує прагнення справедливості, а комсомольцем Павлюком – класова пильність: «Ця стрічка освітлювала вбивство телеграфіста серйозніше, ніж гадав раніш юнак. Справа ставала дуже важливою. Тепер у Павлюкові більше заговорив комсомолец, ніж Шерлок» [13, 46]. Ця новела фіксує зародження одразу кількох тенденцій, що розвинулися у майбутньому радянському детективі: політична мотивація злочину (телеграфіста вбиває колишній провокатор, щоб уникнути викриття), злочини проти держави подаються як вагоміші, ніж злочини проти людини, література підтримує інформаційну війну проти есерів. Цикл «Проникливість лікаря Піддубного» зорієнтований на класичний детектив і найменше з усіх аналізованих текстів позначений ідеологією.

На I з'їзді радянських письменників Максим Горький звинуватив детектив у гальмуванні зростання класової свідомості, нібито жанр

культивує симпатію до спритних злодіїв, популяризує убивства та інші злочини проти особи [7, 9]. Його підтримав Бруно Ясенський, назвавши детектив інструментом, яким буржуазія одурює робітничий клас, відволікає його увагу від невідкладних завдань класової боротьби [7, 277]. Після цього детектив зникає з планів видавництва, а тексти, що тяжіють до нього, маркуються як пригодницька література.

До 1970-х років детектив в УРСР заміщує шпигунський трилер, що відповідало тодішній суспільній шпигуноманії. Шпигунів у літературі ловили не лише відповідні співробітники, але й діти. Найбільшого успіху у цьому жанрі досяг Юрій Дольд-Михайлик: його роман «І один у полі воїн» (1956) друкувався українською, російською, польською, чеською, румунською, словацькою, угорською, німецькою мовами; лише в СРСР за перші шість років книгу було надруковано накладом у 3 мільйони примірників. Щоправда, подальші дві частини дилогії вже не мали такого успіху. Але жанр став поширеним, зокрема й завдяки творам Миколи Далекого («Не відкриваючи обличчя» (1950), «Ромашка» (1959), «По живу і мертву воду» (1968), «Танки на мосту» (1971), «Голка в сні») та Ростислава Самбука («Ювелір з вулиці Капуцинів» (1966), «Крах чорних гномів» (1968) та ін.).

1956 року завдяки сміливості «пригодника» Валентина Катаєва у російському журналі «Юность» вийшла друком детективна повість російського письменника Аркадія Адамова «Справа пістрявих». Роздивившись у жанрі потенціал для пропаганди, влада знімає з нього табу і бере під контроль: щоб видати детектив, потрібно було пройти спецрецензування в Міністерстві внутрішніх справ. Пояснювали це необхідністю перевіряти фактичний матеріал, зокрема й відповідність правовим і процесуальним нормам. Однак, видається, що основною метою таки був ідеологічний контроль, інакше б не пройшла б рецензування серія Овсія Круковця, у якій слідчий обговорює розслідувані справи у дружньому колі прокурора й адвоката, що, очевидно, є розголошенням таємниці слідства, впливає на безсторонність та ставить під сумнів принцип змагальності сторін у суді, яких власне й не було у радянській практиці, незважаючи на законодавство.

Участь Міністерства внутрішніх справ у популяризації жанру виявилася і в друці детективів у відомчих виданнях, ініціюванні конкурсів художніх творів про діяльність органів внутрішніх справ, нагородженні преміями авторів-детективістів. У 1980-х при Спілці

письменників УРСР навіть діє об'єднання детективістів, яке очолює Володимир Кашин. Втім, на титульній сторінці багатьох видань і далі ставлять безпечне визначення «Пригодницька повість».

Розквіт українського детективу припадає на 1970-80-і роки, коли один за одним видають свої твори Ростислав Самбук, Володимир Кашин, Микола Ярмолюк, Овсій Круковець, Віктор Тимчук, Василь Кохан, Іван Кирий, Юрій Дмитренко, Роман Коритко. Однак їхні твори знаходять свого читача, але не критика. Літературознавча рецесія детективів дуже обмежена, але найважливішими її мотивами є дидактизм радянського детективу («виховує, вчить бути мужніми, рішучими, непримиренними до порушників закону» [12, 142]); ідеологічності («Не легкий і не розважальний» – назва статті Ю. Бедзика [1, 3]) та тематичній двоплановості: з одного боку – робота внутрішніх органів, а з іншого – з'ясування соціальних мотивів злочинності й основ «її повної ліквідації в нашому суспільстві (sic!)» [1, 3]. Можливість висвітлювати соціальні мотиви виявилася дуже привабливою за умов «безконфліктності» в літературі. Принаймні, за твердженням Віктора Тимчука, це була легальна можливість показати соціальні низи та їхнє життя. Щоправда, слід визнати, що показ цей лишався залежним від ідеологічних вимог.

Найуспішнішим і найпродуктивнішим автором слід визнати Ростислава Самбука. З-поміж інших, його особливістю було дивовижне відчуття потреб «соцзамовлення» і, висловлюючись сьогочасно, ринку. Почавши з гостросюжетних шпигунських романів, він успішно освоїв жанр детективу, давши його найхарактерніші радянські зразки: з антигероем-затаєним «колишнім» (військовим злочинцем, класовим ворогом тощо) та з розкрадачем соціалістичної власності. А після здобуття Україною незалежності навіть виступив із романом на тему вітчизняної історії періоду 1930-х років («Тайна вечеря» 1992). Для цього дослідження інтерес становлять дві серії його авторства: «Автограф для слідчого» (1977), «Портрет «Ель Греко», «Колекція професора Стаха» (1976), об'єднані полковником Романом Козюренком; та «1000 в сигаретній пачці» (1979), «Спекотний липень» (1979), «Скіфська чаша», «Два денні рейси» (1981), «Вельветові джинси» (1985), «Вибух» (1985), об'єднані слідчим Сергієм Хаблаком. Слід зазначити, що Самбук закріпив за своїми слідчими певний репертуар: Козюренко врешті-решт виявляє колишнього колабораціоніста, а Хаблак викриває охочих до нетрудового

збагачення. Але, крім названих серій, у його доробку також окремі детективи на зразок «Буря на озері».

Володимир Кашин створив серію про інспектора карного розшуку Дмитра Ковалю: «Вирок було виконано» (1968), «Таємниця забутої справи» (1972), «Тіні над Латорицею» (1974), «Чужа зброя» (1976), «По той бік добра» (1979), «Сліди на воді» (1981), «І жодної версії» (1988), «Готується вбивство» (1987), «Кривавий блиск алмазів» (1990). Дмитро Коваль розслідує в основному вбивства, скоєні не лише законспірованими зрадниками, воєнними злочинцями, сектантами й охочими до наживи, але й звичайними недобросовісними громадянами, що досить рідкісно для радянського детективу. Іншою особливістю цієї серії є досить розроблена лінія приватного життя слідчого, якщо Самбук лише зазначав окремі буденні події з життя Хаблака, то Кашин створює цілий сюжет: Коваль-вдівець переймається донькою-студенткою Наталкою, яка згодом виходить заміж за кубинця і виїждить із ним, і хоч Коваль одружується вдруге, доньчина віддаленість дуже дошкуляє йому.

Цікавою є історія Миколи Ярмолюка, який почав писати детективи після того, як його звинуватили в ідеологічній диверсії: газета, у якій він працював, вийшла друком із фразою «Ленин – это чепуха». Загнаний районним КДБ у глухий кут, йому довелося самому шукати винного, мотив і докази, а успіх справи надихнув реалізувати свої аналітичні здібності у жанрі детективу.

Письменнику належить серія з дванадцяти повістей про інспектора Турчина («Чотири справи інспектора Турчина» (1978), «Чужа біда» (1985), «Полуничний сезон» 1987, «Після пожежі» та «Чорна сила» (1991), «Убивство на 15 км» та «Слідами однієї смерті» (2008)). На відміну від Козюренка, Хаблака і Ковалю, Турчин – працівник районної міліції, що суттєво впливає на характер розслідуваних справ. Важливою особливістю цієї серії є те, що вона оснований на реальних подіях: злочини мали місце, а розслідування є авторовою версією тлумачення причин і перебігу. Очевидно, те, що детектив для цього автора став можливістю реалізації аналітичних здібностей, зумовило й ще одну відмінність цієї серії: Ярмолюк, видається, – єдиний автор, хто продовжив життя своєму герою і в нових умовах незалежної України.

Образ талановитого слідчого з периферії створив і Віктор Тимчук у повістях: «Без дозволу на розслідування» (1982), «Свідків злочину не

було» (1984), «Знайти і затримати» (1984), «Нащадки «Білого хреста» (1989). Його герой Арсен Загайгора, ймовірно, більшою мірою творився для жіночої аудиторії: автор починає серію драматичним розслідуванням загибелі батька слідчого, яке змінює життя Арсена, адже вбивцею виявляється вітчим його нареченої. Мотив переборення цієї травми звучить і в подальших книгах. Окрім серії, варто згадати детективи «Ловці манекенів» та «Чортові пальці» його авторства.

Овсій Круковець спершу зажив слави як гуморист, а наприкінці 1970-х також вдався до детективного жанру: «Чорний павіан» (1978), «Фальшивий виклик» (1981), «Розплата» (1981), «Двоє в яскравих краватках» (1985), «Вибух в гуртожитку» (1985), «Химерна версія» (1988). Його герой Анатолій Маринич розслідує справи в умовному Клепарівську, покладаючись на допомогу друзів: адвоката Артема Сагайдака та прокурора Володимира Лісового.

Отже, детектив другого періоду представлений серійними та окремими виданнями. Діапазон жанрових різновидів вузький у 1970-х, але з тенденцією до розширення у 1980-х. Тому можемо ствердити, що сучасний український детектив не виник на порожньому місці, хоч про спадкоємність доречно говорити переважно на рівні прийомів.

З огляду на те, що детектив був жанром масової літератури, його характеристика неодмінно мусить виходити з прагматики. Адже, як зазначив Джон Сторі, «масова культура – це, за словами Гола, «арена створення колективного суспільного розуміння», сфера, де з метою напрямити читача на певне бачення світу відтворюють «політику означення» [9, 18]. У суспільствах з потужною політичною ідеологією масова література транслює ідеологеми, які покликані встановити / закріпити відповідну картину світу. Двайт Мак-Доналд, який запровадив термін «масова культура», твердив, що її радянський тип, на відміну від західного, «експлуатує культурні потреби мас ... із політичних, а не комерційних причин» [17, 24].

На етапі формування український детектив орієнтувався на західні зразки і значною мірою апелював до індивідуальності та приватництва. Натомість залежність детективу від силових структур і ідеології в цілому у другому періоді його побутування в українській літературі спричинює формування іншої моделі, зорієнтованої на колективізм та державну ідеологію. Це позначається на внутрішньому світі тогочасного детектива: слідчих, злочинцях, жертвах, злочинах, просторі і часі.



Детективна серія Юрія Шовкопляса виникає до проголошення соцреалізму єдиним методом радянського мистецтва. «Створюючи свій образ лікаря зі здібностями розшуку, Юрій Шовкопляс, безперечно, орієнтується на канонічні для детективного жанру образи Дюпена (Е.По) та Шерлока Холмса і наділяє свого героя такими рисами характеру як спокій, урівноваженість, порядність, принциповість та, найголовніше, – меланхолійність (що подекуди межує з сезонною депресією, на яку страждав і конандойлівський Холмс)» [6, 227-228] – характеризує героя Людмила Кулакевич. Генетична перспектива підказує розглядати серію у контексті класичного детективу, але з огляду на завдання цього дослідження зосередимо увагу на спільних і відмінних рисах із детективами наступного періоду.

Лікар Піддубний не має постійного компаньйона чи постійного опонента в міліції, йому загалом бракує системних зв'язків з іншими героями, навіть перебуваючи у складі екіпажу корабля. На місце злочину він потрапляє випадково, перебуваючи неподалік у своїх справах. Свій метод він виводить з фаху, порівнюючи розкриття злочину з встановленням діагнозу. Прикметним у його методі є те, що він не цілком матеріалістичний. Роз'яснюючи свої висновки в оповіданні «Фіалковий колір», Піддубний покликається на сні та неспокій жертви: «...ми лікарі, знаємо, що сновиддя так просто не сняться. Для мене нема ніякого сумніву, що Грушко, знов-таки несвідомо, помічав якусь схожість між дружиною і фіалковою. Але, кохаючи Надію, він не дозволяв цьому спостереженню пробитися в свідомість» [14, 368].

Цей метод допомагає Піддубному розкривати широкий діапазон злочинів і випадків: убивства, втрата коштів, розтрата, доведення до самогубства (чи божевілля), підпал, підлаштування нещасного випадку, захоплення корабля. Злочинці, яких викриває Піддубний, мають різні історії: є серед них і рецидивісти, і ті, хто вперше ступив на слизьку стежку. Але прикметними є оповідання: «Житлокооп №», «Фіалковий колір», «Порт Пірей». У першому злочинцем виявляється небіж колишнього власника будинку, який убиває в надії повернути собі власність, в другому – сестра розстріляного білогвардійця зводить з розуму радянського військового, а в третьому оповіданні колишні врангелівці нападають на радянський пароплав у Греції, шантажуючи помічника капітана. Ці представники «колишнього ладу» активно експлуатуватимуться у наступному періоді.

Бінарна структура часу загалом є вимогою жанру: адже слідство мусить повернутися до минулих подій, хоч би щоб реконструювати перебіг злочину. На цьому етапі розвитку українського детективу вибір періоду 1917-1920-х років як такого, у якому закорінені подальші злочини, мотивується функціонально. Просторова структура циклу охоплює Харків та його передмістя, а згодом – Середземномор'я та Індійський океан. Прикметною є мотивація Піддубного влаштуватися корабельним лікарем: «Та хіба ж можна було лишитися байдужим і врівноваженим, коли посада суднового лікаря за один момент здійснила всі його мрії? Мрії, що він їх ніколи не наважувався розказати, - такими нездійсненими вони йому самому здавались. Побувати в інших країнах! Побачити інших людей! Почути незнайому мову! Дихнути екзотичним повітрям Греції, Африки й Середземного моря!» [14, 439]. Ці мрії свідчать про те, що українець 1920-х років сприймав світ великим і різноманітним, який цікаво відкривати і освоювати. При цьому простір, зображений у новелах «Порт Пірей» та «Фантастика під тропіками» вже є ворожим: радянський корабель безпричинно затримують чи ігнорують, не кажучи вже про здійснений напад. Але героя це не лякає, він готовий переборювати труднощі заради того, щоб бути у великому світі.

У другому періоді час і простір українського детективу зазнають суттєвих змін. Після смерті Сталіна офіційний метод соцреалізм зазнає кризи і трансформацій, у мистецтві розвиваються художні явища поза ним, а функція формування спільного бачення світу зміщується до масової культури, яка продовжує транслювати міфологеми соцреалізму. Найяскравішою особливістю часу детективів цього періоду є те, що минуле у ньому представлене двома міфологемами: «Великого Жовтня» (більшовицького перевороту) та «Великої Вітчизняної війни» (II Світової). Перша, як пише Марина Довіна, «в часовому відношенні осмислюється як межа між минулим та «світлим майбутнім», у просторовому – стає орієнтиром для номінування топосу радянським/антирадянським» [2, 315]. Друга стала часом випробування на вірність: ті, хто не можуть пройти його з гідністю, стають носіями довічної вини (вивезена остарбайтерка з повісті «По той бік добра» Кашина чи колишній дезертир, а нині працьовитий керівник тресту з повісті «Розплата» Круковця). До цих двох періодів щоразу звертаються автори у пошуках коренів зла.

Простір українського детективу цього періоду відчутно звужений і закритий (детальніше про простір див.: Жигун С. Моделювання простору в українському детективі другої половини ХХ ст. // Синопис: текст, контекст, медіа Т.25. №3. 2019. С.99-106). Рух героя з Союзу у світ присутній лише у творах про контррозвідників, і його дії зазвичай направлені на підлив ворожого ладу. Натомість частим є рух антигероя до Союзу, а також безуспішні спроби вирватися за залізну завісу. Це поширюється з контррозвідувального детективу на кримінальний («Тіні над Латорицею», «Таємниця давно забутої справи» В.Кашина). Але закордон у детективах має неоднозначне висвітлення. З одного боку, детектив емоційно знецінює закордон: один з романів В.Кашина навіть називається «По той бік добра», проголошуючи закордон поза цією категорією. З іншого - це світ сервісу і чудових речей, за якими полюють радянські громадяни.

Принцип контрасту між закордоном і СРСР з незмінною сталістю оформлює систему цінностей художнього світу українського детективу 1970-80-х років. А проникнення елементів «чужого» простору у той, який вважався своїм, стає актом дестабілізації внутрішнього світу і впливає на оформлення конфлікту. Власне, герої досить часто пояснюють наявність злочинів у соціалістичному суспільстві «впливом ворожого капіталістичного оточення» [5, 141].

Внутрішній простір країни часто позбавлений національних ознак або ж вони існують неакцентовано. Натомість увага зосереджується на досягненнях влади: нових будівлях, промислових об'єктах. «Розважальний» текст закріплював тиражований мас-медіа наратив цивілізаційної місії радвлади та її успіхів. Міський простір найчастіше визначається виробництвом і торгівлею, частіше нелегальною. І саме вона стає осердям зображення столиці Союзу – Москви. У представленні її як центру збуту краденого іноземцям виявляється приховане неприйняття метрополії («Колекція професора Стаха», «Портрет Ель Греко» Р. Самбука). Москва зображена як простір, де злочинці можуть «дозволити собі деякі вільності», містом облуди й розбещеності. Визначальним чинником московського світу є велика кількість іноземців, згодних нелегально скуповувати предмети цінності. І хоч в «обласному центрі» теж є «Інтурист», де починають свій злочинний шлях антигерої, скуповуючи валюту та речі, він сприймається як нижчий рангом, справжній бізнес – лише в Москві.

У зв'язку з цим примітною є ще одна особливість столиці Союзу – це закритий для українського слідчого простір: слідчий Козюренко не виїздить затримувати злочинця чи з'ясовувати обставини, як він це робить щодо інших міст (напр. грузинської Підсунди), а передає справи московським колегам. Москва не перебуває в його компетенції. Ева Томпсон вважає це особливістю нарративу російського колоніалізму, що у такий спосіб закріплює неможливість місцевому населенню їхати до Москви: «Москва може прийти до них із своєю цивілізаційною місією, але вони не можуть приїхати туди – звичайна схема поведінки за колоніальних умов» [10, 194].

Зображення Києва як усередненого «обласного центру» демонструє колоніальну мімікрію і стратегію асиміляції. Натомість містифікація простору, характерна для текстів про злочини з ідеологічною механікою, руйнувала асоціювання відповідальності за них з конкретними містами (наприклад, у О. Круковця злочини стаються у Клепарівську, в якому вгадується Львів, а у Ростислава Самбука – в Желехові та Озерську). Натомість місця пам'яті акцентували понесені втрати у боротьбі з зовнішнім ворогом, що підвищувало емоційну цінність УРСР у складі Союзу. Таким чином, аналізовані тексти демонструють однозначні стосунки між світом та імперією, але складні між імперією і колонією.

Катеріна Кларк визначила соцреалізм як «офіційне сховище державних міфів» [4, 19], де домінує міф про Велику сім'ю, якою постає «радянський народ». Архетип Батька в умовах десталінізації у детективах представлено Держинським, Матері – Батьківщиною, Героєм є слідчий, а ворогами стають розкрадачі соціалістичної власності, «уламки минулого», іноземці тощо.

Слідчий у детективах цього періоду – порівняно молода особа (часом робить лише перші кроки в розшуку) чоловічої статі (лише у творчості Василя Кохана маємо жінку-слідчого) із загостреним почуттям справедливості (зокрема й соціальної), що власне й приводить героя до лав внутрішніх органів. У розвідці про «Слідство ведуть ЗнаТоКи» Сергій Ушакін зазначає, що радянському слідчому не притаманне бажання задовольнити індивідуальну цікавість або психологічно перехитрити злочинця і «оскільки у плановому суспільстві немає місця для таємниці, слідчі проводять планові перевірки загального балансу системи, діючи як бухгалтери, що

перевіряють прибутки та витрати наприкінці фінансового року» [18, 433].

Досвідчений літній слідчий як центральний герой – явище рідкісне, але представлене у серії Володимира Кашина та трилогії Ростислава Самбука про слідчого Романа Козюренка. Автори відмовляються від функціональної пари Холмса-Ватсона (вона присутня лише у одній повісті Івана Кирія), однак герой не лишається самотнім шукачем істини, навпаки – він перебуває в парі іншого функціонування: у кожного з молодих слідчих є «мудрий» начальник (а у Дмитра Ковалю та Романа Козюренка – меткий підлеглий), який має «керівну і спрямовуючу роль». Це водночас відтворювало метафору «Великої родини» і нівелювало індивідуалізм слідчого, робило з нього не унікальну особистість, а коліщатко механізму. При цьому, як вказує Ушакін, таке знеосіблення слідчих має ще один наративний наслідок: «їхня групова ідентичність часто віддзеркалена подібними знеосібленими злочинами. Колективний розум слідчих, як правило націлений на виявлення колективного кола злочинців» [18, 433].

Якщо у західних зразках, кожна історія серії супроводжується новою любовною історією, то в українському детективі слідчі – переважно зразкові голови родин, лише неодружений Арсен Загайгора з серії Віктора Тимчука переживає кілька романів. Так жанр транслював модель прийнятної поведінки, яка неодноразово артикулювалася і героями: важливим мотивом розмов є потреба збереження сім'ї, навіть за вкрай несприятливих умов.

Попри те, що дослідники жанру переважно зупиняють свій погляд на слідчому, образ злочинця є надзвичайно важливим як такий, що відбиває суспільне уявлення про зло. Цей аспект детективу дослідила Мері Еванс у праці «Уявляючи зло: детективна література і сучасний світ», ствердивши, що детектив є не лише жанром розповіді про злочин, але й втіленням «суспільної уяви про злочин: страхів перед страшними вчинками, які можуть бути здійснені проти нас чи проти соціального світу в якому ми живемо» [16, 7].

Особливістю детективу другого періоду є різке звуження типів злочинців: вони або є ідеологічними ворогами, або ж прагнуть неправомірного збагачення, інші мотиви є рідкісними. Це відповідало ідеї «колективності» злочину, вина за який покладалася на групу осіб зі спільними ідеями, злочин у детективі цього часу лише зрідка є

приватною справою. Групу ідеологічних ворогів становлять усі противники радянського ладу: іноземці, емігранти, колишні аристократи, релігійні особи чи політичні опоненти більшовиків у 1917-1920. Образ іноземця є центральним у сфері ворогів радянського ладу, але він має свій власний жанр – шпигунський трилер, у детективі він менш частотний, хоч і зберігає своє амплуа. Скажімо, роман Кашина «По той бік добра» змальовує патологічну жорстокість британських підданих: рідний син намагається отруїти матір, а разом і сестру, заради спадку. Але й без такої гіпертрофованої соціопатії образи іноземців змальовані відразливо: нескромність Джейн, що має слугувати радянському читачеві за зразок середньостатистичної іноземки, переростає в доступність, якою героїня намагається маніпулювати; а егоїзм сягає злочинних намірів. Її приятель Фред з'являється у романі хіба на те, щоб вивезти з країни старовинну ікону.

Частішими в українському детективі є образи емігрантів. Хронологічно еміграція пов'язується саме з сакралізованими соцреалізмом міфологемами «Великого Жовтня» та «Великої Вітчизняної війни». Відповідно, у детективі цього періоду емігрантами стають або ті, хто тікає від радянського правосуддя, або вивезені обманом. Їхнє прибуття в Україну переважно зумовлене завданнями іноземних спецслужб («Буря над озером» Самбука) чи власними злочинними намірами («Таємниця давно забутої справи», «Тіні над Латорицею» Кашина). Таким чином детектив сприяв плеканню суспільної атмосфери страху і недовіри до тих, хто прибуває з-за кордону.

Образи активних ідеологічних противників дегуманізовувалися: на фоні загального набору негативних рис яскраво вимальовується гіпертрофований садизм, зацикленість на зиску, відсутність почуттів до будь-чого і будь-кого. Надсадна увага до описів масових злочинів («Буря над Озером»), убивств рідних («Тіні над Латорицею») є технологією перетворення ворогів радянської системи на ворогів людяності.

Друга група злочинців – грабіжники і розкрадачі соціалістичної власності часто генетично пов'язана з ідеологічними ворогами: поширеним мотивом є з'ясування минулого затриманого, який виявляється колишнім есесівцем («1000 у сигаретній пачці» Самбука), військовим злочинцем («Портрет Ель Греко» Самбука), сином опонента радвлади («Нащадки білого хреста» Тимчук). Злочини проти

соціалістичної системи господарювання трактують як економічну диверсію, а злочинці поводяться як учасники конспіративної мережі: проводять новим знайомим численні перевірки, зустрічаються у наперед продуманих місцях, ретельно обмірковують позиціонування себе перед іншими. Змушені приховувати свої статки, вони чітко планують свої покупки, створюють легенди для легалізації капіталу та хитромудрі тайники. Водночас, саме їм у художньому світі радянського детективу належать гарні будинки, вбрання та розваги.

Якщо оцінювати «асортимент» злочинів, то мусимо визнати їх одноманітність: майже всі українські детективи 1970-80-х років мають справу з убивством, крадіжкою та розкраданням соціалістичної власності (інші можуть бути присутні як додаткова історія). При цьому злочини проти соціалістичної системи господарювання трактують значно поважніше, ніж проти фізичних осіб. Останні стає темою детектива переважно тоді, коли викрадено щось, що становить цінність для суспільства в цілому: наприклад картини чи коштовний скарб, або ж крадіжка посилена убивством, над яким власне й працює слідство. Натомість злочини економічного характеру зацікавлюють слідчих навіть натяками: у повісті Самбука «1000 у сигаретній пачці» слідство починається з того, що в кафе хтось забув 1000 карбованців і не повернувся по них, хоча нічого злочинного в цьому факті немає. Загалом з сучасної точки зору склад злочину не завжди є зрозумілим, оскільки держава не несла збитки, просто умовні злочинці організовували виробництво товарів і реагували на потреби споживачів ефективніше, ніж держава. У результаті держава отримувала те, що планувала, а прибуток – організатори нового процесу. Тому, з сучасної точки зору, в цих злочинах важко виявити постраждалого (абстрактна ідея соціалістичного господарювання до уваги не береться). Характерно, що умовні злочинці називають свою діяльність «фірмою», «акціонерним товариством» тощо. У такий спосіб детектив дискредитує підприємництво і приватну ініціативу. Слідчі осуджують їх навіть тоді, коли вони легальні (як скажімо, вирощування квітів чи ягід на присадибних ділянках і продаж їх на ринку). Хоча слід зазначити, що у творах детективіста всесоюзної слави Юліана Семенова герої критикують перешкоджання влади індивідуальному приватному підприємництву.

Репрезентація жертв у радянському детективі добре демонструє «теорія жертви» слідчого Коваля (детективи Кашина). На його думку,

успішно розкрити злочин допомагає вивчення потерпілого. Він з'ясовував, чому злочин було скоєно саме щодо цієї людини, і виявляв її негідне минуле або вади характеру. Скажімо, убитий у романі «Таємниця забутої справи» репатріант з Канади – колишній учасник збройної боротьби проти радянської влади, який у творі постає одночасно і націоналістом, і есером, і просто бандитом. А в романі «Кривавий блиск алмазів» убито стару співачку Гальчинську, яка під час II Світової війни розважала окупантів і була коханкою гауптштурмфюрера, через подаровані ним коштовності її і вбив шукач легких грошей. Подібний мотив мають і детективи Круковця «Чорний павіан» та «Розплата», у яких жертвами стають через старі злочини.

Теорія жертви може бути застосована і до детективів про неправомірне збагачення Самбука: організатори «фірм» рішуче позбуваються прогорілих учасників. У творах Самбука і Тимчука потерпілими також стають через погані стосунки в сім'ї, необачність тощо. І навіть у творах, де розслідують крадіжки, майно багатьох потерпілих подане як набуте незаконним шляхом, а тому слідчий не лише вважає їх самих винними, але й може висловити небажання розслідувати ці злочини («Вельветові джинси» Самбука). Випадкові жертви у творах досить рідкісні, зазвичай вони з'являються в детективах про ідеологічних ворогів та рецидивістів. Так радянський детектив вчив читачів переносити вину на жертв і в такий спосіб зміцнювати власне відчуття безпеки.

Таким чином, у розвитку українського детективу ХХ ст. можна виокремити три періоди відповідно до особливостей поетико-функціональних особливостей. На етапі формування детектив орієнтувався на західні зразки, намагаючись наповнити жанрову форму «пореволюційним» змістом (ідея «червоного Пінкертона»). Це позначилося на тенденції пов'язувати злочинців із минулим та ворожою ідеологією, що буде активно використовуватися у другому періоді. Але на цьому етапі детектив зберігає західний індивідуалізм та приватництво: і детектив, і злочинець діють самостійно, керуючись особистими мотивами.

Натомість залежність детективу від ідеології та контроль силових структур у другому періоді його побутування спричиняє формування моделі, зорієнтованої на колективізм: слідчі діють в парах керівник-підлеглий, а злочинці або діють організованими групами, або належать до символічних спільнот. Втім, попри функцію транслювати прийнятні



спосіб поведінки і систему цінностей, детектив все ж містить неоднозначність, що виявляється у зображенні закордоння, забезпеченості та метрополії. Закордон постає світом аморальності, але одночасно і речей, кращих од радянських. Аморальність стає невід'ємною якістю забезпеченості. А метрополія стає не лише ідеологічним символом, але й «чорною дірою», куди з'їжджаються злочинці для збуту краденого, і куди вітчизняні слідчі не мають доступу.

Подальші дослідження детективу радянського часу сприятимуть уточненню характеру і шляхів впливу ідеології на текст та за допомогою тексту. Порівняння українського детективу цього часу з детективами інших радянських республік та країн соцтабору допоможе унаочнити особливості прагматики жанру як інструменту колонізації та одночасно спротиву їй.

### Література

1. Бедзик, Ю. Не легкий і не розважальний // Літературна Україна. 26 червня. 1970, с.3.
2. Довіна, М. Семіосфера тоталітарного міфу // Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Серія : Філологічні науки. 2013. Кн. 1. С. 312-317.
3. Йогансен, М. Як будується оповідання. Харків: Книгоспілка. 1928. 144 с.
4. Кларк, К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Уральский университет. 2002. 262 с.
5. Круковець О. Чорний павіан. Львів: Каменяр 1978. 206 с.
6. Кулакевич Л. Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття. Дніпро : Свідлер А.Л. 2020. 380 с.
7. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 15 – 26 фев. 1934 г. : стенографический отчет. Москва. 1934. 718 с.
8. Разин, В. : В лабиринтах детектива. [Електронна версія]. URL : [http://www.libma.ru/literaturovedenie/v\\_labirintah\\_detektiva/p1.php](http://www.libma.ru/literaturovedenie/v_labirintah_detektiva/p1.php)
9. Сторі, Д. Теорія культури та масова культура. Київ: Акта. 2005. 357 с.
10. Томпсон, Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. Київ, 2006. 368 с.

11. Цимбал, Я. Народження українського Холмса In: Постріл на сходах. Антологія детективної прози 20-30-х років ХХ століття. Київ: Темпора. 2016. С.5-12.
12. Чередниченко, В. [Іван Кирій. Сліди під вікном. К.: Молодь, 1983] // Дніпро. №2. 1984. С.141-142.
13. Шкурупій Г. Провокатор // Постріл на сходах. Антологія детективної прози 20-30-х років ХХ століття. Київ: Темпора. 2016. С. 35-48.
14. Шовкопляс Ю. Проникливість лікаря Піддубного // Постріл на сходах. Антологія детективної прози 20-30-х років ХХ століття. Київ: Темпора. 2016. С. 279-526.
15. Dralyuk, V. Bukharin and the 'Red Pinkerton' //The NEP Era: Soviet Russia, 1921-1928, No 5, 2011. P. 3-21.
16. Evans, M. The Imagination of Evil: Detective Fiction and the Modern World. London: Bloomsbury Publishing, 2009. 208 p.
17. Macdonald, D. A theory of mass culture // Cultural Theory and Popular Culture: A Reader. Hemel Hempstead, Prentice Hall, 1998. P.23–35.
18. Oushakine, S. Crimes of Substitution: Detection in Late Soviet Society// Public Culture, No 15 (3). 2003. P.426–452

## ЛІНГВОСТИЛІСТИЧНІ ЗАСОБИ СТВОРЕННЯ НАПРУГИ У ДЕТЕКТИВНОМУ РОМАНІ У. КОЛЛІНЗА «МІСЯЧНИЙ КАМІНЬ»

Детектив є відгалуженням пригодницької літератури, сюжети творів якого розкривають загадкові злочини за допомогою логічного аналізу фактів. Структура англomовного класичного детективу має особливу фабульну організацію: події у ньому подаються не хронологічно, а вибудовуються автором за його особливою логікою [4, с. 47]. Таємниця і напруга – ключові елементи, які обов'язково присутні у детективному жанрі.

Особливості наративу у детективній прозі привертали увагу низки мовознавців (І.А. Бехта, Т.О. Бехта, О.С. Божко, Т.В. Юдіна), які намагалися зрозуміти лінгвостилістичну та лінгвокогнітивну природу детективних творів.

Існує низка сюжетно-композиційних та лінгвостилістичних засобів та прийомів, спрямованих на пробудження та утримання уваги потенційного читача детективної прози, зацікавлення його ходом розслідування.

З-поміж композиційних прийомів виокремлюють конфлікт, обмежені часові і просторові рамки оповіді, надання відволікаючої інформації (яка вводить в оману і відволікає від реального розвитку подій), передвіщання (надання певних ознак того, що може статися), залучення читача до оповіді (щоб і він міг стати співучасником розслідування і зацікавився ним) [13].

Предметом нашого дослідження стали лінгвостилістичні засоби створення напруги.

Напруга (інші терміни: гальмування, саспенс (від англ. *suspense* – очікування, невідомість) є невіддільним аспектом детективного роману. Як зазначає О.С. Божко, поняття «саспенс» є комплексним поняттям, що характеризує ступінь наративної напруженості, створюваної двома модусами оповідання: стратегічною неповнотою (заснованою на невизначеності, що викликає у читача стан цікавості) і стратегічним відкладанням (пов'язаним з передчуттям, очікуванням, що індукують стан тривоги і занепокоєння). Саспенс постійно переслідує одну мету – забезпечити гострі відчуття і тримати

аудиторію в напруженні, у той час як сюжет вибудовується до кульмінаційного моменту [6, с. 52].

Ми послуговуємося визначенням, запропонованим Т.В. Юдіною: "під напругою розуміємо особливу організацію лінгвістичних та екстралінгвістичних засобів, яка зумовлена авторською інтенцією і створює в читача максимальну концентрацію уваги й очікування розв'язання дії" [11, с. 69]. Т.В. Юдіна розрізняє три види напруги у художньому тексті: сюжетну, емоційну, глибинну.

Сюжетна напруга розглядається як характерна риса сюжету, яка базується на відображенні найгостріших життєвих конфліктів [11, с.71]. На думку авторів посібника "Інтерпретація художнього тексту", сюжетна напруга "створюється у художньому тексті завдяки особливому розташуванню його тематичних частин, тому, як письменник веде сюжетну лінію, яка спрямована на розв'язання конфлікту" [7, с. 74]. Тобто, сюжетна напруга пов'язана з композицією твору.

Емоційна напруга створюється використанням стилістичних засобів. Вона також виникає внаслідок сильного емоційного забарвлення тексту і виражається за допомогою експресивних структур, графічних засобів [11, с. 72].

Поняття глибинної напруги увів В.Г. Адмоні. Він зазначає, що глибинна напруга виникає завдяки наявності у тексті такого змісту, який не можна декодувати безпосередньо, а тільки після проникнення від поверхневих до глибинних пластів художнього твору. Тобто, глибинна напруга створюється за допомогою підтексту [1, с. 14].

Метою нашого дослідження є визначення лінгвістичних засобів створення напруги у відомому детективному романі "Місячний камінь" британського письменника У.Коллінза.

Авторському стилю письменника притаманна здатність розповідати захоплюючу історію таким чином, щоб відтягувати "розкриття таємниці, напруження і хвилювання до останньої унції" [2, с. 12]. Твір має складну сюжетну будову. Історія Місячного каменя розповідається вісьмома оповідачами. У кожній розповіді – свій погляд на загадку зникнення Місячного каменя, своя тональність й оповідний характер. Автор послуговується композиційними засобами і прийомами затягування розповіді і створення напруги: антиципацією, ретардацією, ретроспекцією.

На початку роману з метою зацікавлення читача У. Коллінз використовує композиційний засіб антиципації, суть якого полягає в ознайомленні читача з інформацією, яка "стосується наступних подій, мотивів, розвитку дії чи поведінки персонажів" [8, с. 49]. Оповідач роману розповідає історію Місячного каменя та легенду про нещасливу долю усіх його власників. Ця інформація, безумовно, інтригує читача, викликає у нього почуття переживання за долю героїв роману.

З метою посилення цієї напруги У. Коллінз вдається до композиційного прийому ретардації – затягування, гальмування прямолінійного розвитку сюжетної дії роману шляхом вклинювання в оповідь позасюжетних компонентів: філософських роздумів, екскурсів у минуле героїв, описів природи або інтер'єру, звернень оповідача до читача, різноманітних передісторій, авторських характеристик [8, с. 577]. Таке чергування статичної і динамічної оповіді також затримує увагу читача, сповільнює розв'язку.

Але окрім складного сюжету і композиції, автор має у своєму розпорядженні цілу низку лінгвістичних засобів створення напруги. Серед них ми виокремили *лексичні* (лексичні одиниці, які належить до лексико-семантичних полів невизначеності, невпевненості, припущення і под.), *синтаксичні* (ускладнення структури речення, інверсія, градація, повтор, еліпсис, вставлені конструкції) і *графічні* (курсив, велика літера, пунктуація, графон).

Розглянемо їх детальніше. З-поміж лексичних засобів створення напруги актуалізованими засобами є:

- іменники на позначення понять, дотичних до злочину та розслідування: *conclusion, confession, doubt, innocence, inquiry, suspect, suspicion, proceedings, suicide, vengeance: ... as things are now, **any doubt** you might previously have felt about your conclusions would be completely set at rest* [12, с. 195]; *Look at the household now! Scattered, disunited – the very air of the place poisoned with **mystery and suspicion*** [12, с. 293];
- іменники на позначення напруженого психічного стану: *anger, sorrow, agitation, disappointment: She is in a condition of nervous **agitation*** [12, с. 293];
- дієслова на позначення дії, яка проводиться під час розслідування: *to appear, to attempt, to ask, to conclude, to steal, to suspect, to persist, to peep, to wait, etc.;*

- дієслова, які позначають психічний стан: *to be inclined, to distress, to pity, to expect, to grieve, to hesitate, to restore the balance, to shudder, to shock, to struck, to suffer*: *My lady **shuddered** as she passed him* [12, с. 195];
- дієслова із семантикою припущення: *to seem, to be likely*: ... *he did not **seem** to be in his customary spirit* [12, с. 127];
- неозначені займенники *some, other, another*: “*I was just stretching my legs, when out bounced **another woman** on me. Not my daughter again, only Nancy, the kitchen-maid, this time*” [12, с.47];
- емотивні прикметники: *cruel, horrid, dreadful*: **horrid** *mystery*;
- прикметники із семантикою невизначеності, неочікуваності: *im/possible, curious, doubtful, uncertain, strange, special; sudden, unexpected*: **special** *information*;
- похідні від них прислівники: *im/possibly, doubtfully, uncertainly, suddenly, unexpectedly*;
- модальні слова, які виражають припущення, гіпотетичність певної події: *maybe, perhaps, probably*;
- модальне дієслово *might*, яке виражає низький ступінь імовірності/реальності певної дії або факту: *You **might** have given it to me, no doubt, in the house, instead of out of it* [12, с. 195];
- кількісні частки, які позначають неточну кількість, вказують на часткову невідповідність: *almost, at least*;
- розділові сполучники, які виражають непевність, яка інформація є дійсною, а яка сумнівною: *whether, or*;
- форми дієслів у Present Continuous, які виражають майбутню дію: *I gave in – and waited as patiently as I could to hear what was coming next* [12, с. 196].

Проте, особливо виразним з погляду створення емоційно напруженої оповіді є синтаксис роману У. Коллінза. Письменник ретельно добирає синтаксичні конструкції, вдається до засобів експресивного синтаксису, щоб створити атмосферу таємничості, загадки і напруги очікування, якою ж буде розв’язка подій.

Щодо синтаксичних засобів створення напруги, то це, перш за все, ускладнення структури речення. З метою посилення напруги письменник неодноразово звертається до засобу ампліфікації дієслівних форм: *We **waited, and waited, and no keys appeared. Sergeant Cuff made** no remark to me. He **turned** his melancholy face to the window, he **put** his lanky hands into his pockets, and he **whistled**...* [12, с. 194].

Ускладнюють структуру речення *однорідні члени*, які доповнюють або уточнюють повідомлене раніше: *Partly from its peculiar colour, partly from a superstition which represented it as feeling the influence of the deity whom it adorned, and growing and lessening in lustre with the waxing and waning of the moon, it first gained the name by which it continues to be known in India to this day — the name of THE MOONSTONE* [12, с. 13].

Цей приклад яскраво відображає прийом гальмування, коли через низку однорідних обставин у препозиції, основна інформація переноситься на кінець речення. Така побудова синтаксичної конструкції тримає читача у стані напруження та зацікавленості, невпевненості та очікування, примушує дочитати до кінця, що і є емоційно-психологічним ефектом цього стилістичного прийому.

Подане речення є актуалізованим, адже воно знайомить читача з основним персонажем роману – Місячним каменем. Отже, згадка про місячний камінь в даному реченні розглядається як *відправна точка* для майбутнього розвитку в романі. Ускладнення структури складнопідрядним та складносурядним зв'язком змінює інтонаційно-ритмічний малюнок речення та розтягує всю конструкцію речення, роблячи його довгим та ускладненим, що і є характерним для прийому гальмування. Особливе стилістичне навантаження в реченні має його графічна форма: написання слова з великих літер THE MOONSTONE. Автор таким чином виділив комунікативний та експресивний центр висловлювання, а також акцентував важливість цієї інформації для читача.

Ще одним засобом створення напруги у цьому реченні є *полісиндетон*. Як видно з прикладу “...*and growing and lessening in lustre with the waxing and the waning of the moon...*”. Це внутрішній полісиндетон, повтор сполучника *and* підкреслює метафоричність та схожість образу справжнього місяця та місячного каменя. Отже, наведеному прикладі речення наповнене різними стилістичними прийомами, які роблять його емоційно наснаженим, експресивно забарвленим та створюють атмосферу вишуканості та загадковості.

Ефективним засобом створення напруги у романі є *повтор сполучника*. Повтор сполучника не лише упорядковує й ритмізує висловлювання, але створює напругу, виносячи важливе повідомлення на кінець речення, як у наступному прикладі:

*“Then I saw the raging sea, **and** the rollers tumbling in on the sand-bank, **and** the driven rain sweeping over the waters like a flying garment, **and** the yellow wilderness of the beach with one solitary black figure standing on it – the figure of Sergeant Cuff”* [12, с. 253].

Створенню напруги слугують *паралельні конструкції*, які ритмізують оповідь і стають особливо актуалізованими, якщо містять ще й повторювані лексичні компоненти, наприклад: ***I haven't brought you out here to draw me like a badger. I have brought you out here to ask for some information*** [12, с. 195].

Контекстуальне протиставлення – один з найбільш ефективних прийомів художнього зображення явищ у їхніх зв'язках і відношеннях між собою. Паралелізм конструкцій актуалізує дії оповідача, і перерахування їх за допомогою паралельних конструкцій підкреслює їхню послідовність та важливість, створює ритм та баланс оповіді:

***“I have not only no proof that he killed the two men at the door, I cannot even declare that he killed the third man inside – for I cannot say that my own eyes saw the deed committed”*** [12, с.17].

Прийом паралелізму (синтаксичний повтор) є даному реченні вживається у комплексі з лексичним повтором. Поєднанням різних повторів досягається додаткове акцентування основної думки висловлення. У цьому випадку йдеться про сумнів та невпевненість оповідача у своїх висновках, про те, що він не має доказів щодо звинувачення у вбивстві його кузеном людей, які охороняли місячний камінь. Оця невпевненість уводить його в оману, він вже навіть не знає, чи то була реальність, чи ілюзія.

Періодична будова висловлювання, коли багато синтаксично однорідних одиниць зведено в одне синтаксичне ціле, яке має граматичну і смислово завершальну кінцівку, також сприяє створенню відчуття напруги:

***“How many years he went on worrying the tribunals of his country to turn out the Duke in possession, and to put himself in the Duke's place – how many lawyer's purses he filled to bursting. And how many otherwise harmless people he set by the ears together disputing whether he was right or wrong – is more by a great deal than I can reckon up”*** [12, с. 42].

Синтаксичне розгортання речень створює багаточленну конструкцію, багаторазовий повтор однотипних синтаксичних одиниць у поступово зростаючому й інтонаційно ряді мобілізують увагу читача,



підкреслюють значущість висловлювання, його різноманітні експресивні елементи.

Подана періодична конструкція наповнена метафорами, гіперболами. Паралельні конструкції переплітаються з полісиндетоном. Це яскравий приклад конвергенції різних стилістичних прийомів і засобів, які у своїй сукупності забезпечують прийом гальмування. Неодноразовий повтор питальних слів *how many* у стверджувальній конструкції робить це речення емоційним та експресивно-забарвленим. Синтаксичний паралелізм формує статус доміантних образів і виступає водночас паралелізмом емоційним, тематичним та композиційним. Фігура паралелізму з її формотворчою силою стає наскрізною доміантою у цьому реченні, створюючи образ містера Блейка, який своїм способом життя завдав шкоди багатьом людям. Така форма оповіді допомагає чітко змалювати образ героя та перерахувати його вчинки. Гальмування (*suspense*), головний прийом оповідної манери Уілкі Коллінза, також присутнє у наведеному контексті. Оповідач відтерміновує повідомлення кінцевого підсумку дій персонажа (безконечно перераховуючи ці дії), щоб створити атмосферу інтриги, цікавості, висловити власну думку. Гальмування сприяє наростанню душевного хвилювання, підвищує логічне та емоційне навантаження останніх слів речення.

Синтаксис роману "Місячний камінь" характеризується великими за обсягом розгорнутими складними реченнями з різними типами зв'язку. Це багаторівневі структури періодичної мови, наповнені різноманітними уточнюючими компонентами, які роблять такі речення семантично багатими і експресивно наснаженими. Здебільшого, з метою підтримання інтересу читача, Коллінз виносить підрядні речення у препозицію: *But **when** her own servants all knew of the loss of the Moonstone, **and when** some of the circumstances had actually found their way into the newspapers – **when** strangers were speculating whether there was any connection between what had happened at Lady Verinder's country-house, **and** what had happened in Northumberland Street and Alfred Place – concealment was not to be thought of, **and** perfect frankness became a necessary as well as a virtue* [12, с. 332].

Структура даного речення ускладнена розгалуженою підрядністю і сурядністю, які розширюють конструкцію та віддаляють її логічну кінцівку. Виразні можливості цієї складної сполучникової структури

безпосередньо пов'язані зі смисловими відношеннями підрядних речень з головним. Вони не просто доповнюють, уточнюють його зміст. Включені до складу одного речення, вони об'єднують в одне ціле суб'єкти різних дій, різні ситуації, одночасно встановлюючи їхню ієрархію, оскільки синтаксично та логічно вони залежать від головного речення, яке винесено у заключну частину синтаксичної конструкції. Препозиція підрядних речень актуалізує їхній зміст. Актуалізації також слугують сполучники *but* і *and*, які в аналізованому контексті виконують роль підсилювальних часток.

Семантика використаних сполучників також може бути засобом створення напруги. До прикладу, розділові сполучники створюють ефект сумніву, припущення та нерозуміння ситуації: “*Whether the jugglers heard, in the town, of Mr. Franklin having been seen at the bank, and drew their conclusions accordingly; or whether the boy really did see the Diamond where the Diamond was now lodged (which I, for one, flatly disbelieve); or whether, after all, it was a mere effect of chance, this at any rate is the plain truth – not the ghost of an Indian came near the house again, through the weeks that passed before Miss Rachel's birthday*” [12, с. 97]. Дане речення є великим за розміром, ускладненим парентезними конструкціями. Головне смислове повідомлення речення розкривається тільки в його кінці. Синтаксична несамостійність звороту *whether...or* розтягує всю реченнєву конструкцію, віддаляє момент її смислового та інтонаційного завершення, створює напругу, що і слугує актуалізації уваги та зацікавлення читача. Така кількість подробиць гальмує оповідь, усю цю інформацію важко пам'ятати, і це, відповідно вимагає певних зусиль з боку читача.

Активно послуговується У. Коллінз і складносурядними, і складнопідрядними реченнями, але особливо напруженими є речення із безсполучниковим зв'язком: *These two devils – I beg your pardon, but how else can you describe a couple of spiteful women? – had stolen upstairs, at intervals during the Thursday afternoon; had tried Rosanna's door, and found it locked; had knocked, and not been answered; had listened, and not heard a sound inside* [12, с.199]. Актуалізація сурядного і безсполучникового зв'язку розчленовує взаємопов'язані етапи однієї дії, виокремлює кожен позначену ланку, створює досить чіткий ритм. Автор тримає читача в стані напруги, непевності та очікування щодо наступного розвитку подій.

Створенню напруги також сприяє повтор як окремих слів, так і структурний паралелізм цілих синтаксичних конструкцій, який спостерігаємо і в наступному реченні: ... *the two devils had tried her door once more, and found it locked; had looked at the keyhole, and found it stopped up; had seen a light under the door at midnight, and had heard the cracking of a fire (a fire in a servant's bedroom in the month of June!) at four in the morning* [12, с. 200]. Напруга створюється також зміною граматичних часів: Past Perfect (*had tried*) – Past Indefinite (*found it locked*), що посилює контрастність подій і розпалює підозру. Кульмінацією наростання напруги у цьому реченні є парентезна конструкція (*a fire in a servant's bedroom in the month of June!*). Вжита з окличною інтонацією, вона ще більше акцентує неймовірність побаченого.

Анафора є важливим структурним елементом стилістичної системи художніх творів Уілкі Коллінза і дієвим засобом створення афективного мовлення. Завдяки анафоричному повтору збільшується семантичний обсяг мовних одиниць, вносяться в оповідь нові художньо-образні відтінки. Цей стилістичний засіб конденсує авторську думку, служить основою формування різноманітних образних уявлень, посилює емоційне сприйняття твору.

Розглянемо приклади анафори в романі “Місячний камінь”: *One age followed another – and still, generation after generation, the successors of the three Brahmins watched their priceless Moonstone, night and day. One age followed another until the first years of the eighteenth Christian century saw the reign of Aurungzebe, Emperor of the Moguls* [12, с. 14].

Одна й та сама конструкція повторюється у двох реченнях. Вона дає змогу розгорнути повідомлення, відтерміновує ознайомлення читача з основною, рематичною інформацією. Повторювана група слів на початку суміжних речень пов’язує окремі речення в більшу синтаксичну єдність та надає їй належного експресивного забарвлення. Ця конструкція в даному реченні посилює важливість Місячного каменя, його надзвичайну важливість для трьох індіанців, яким випала честь охороняти такий безцінний скарб. Наголошується, що рік за роком вони не спускали очей з дорогоцінного каменя, рік за роком, доки не прийшов лихий час завойовницьких походів імператора Монголії.

Ще одним прикладом анафори є наступні, пов'язані між собою речення:

*Sometimes they said he was given up smoking opium and collecting old books, sometimes he was reported to be trying strange things in chemistry, sometimes he was seen carousing and amusing himself among the lowest people in the lowest slums of London* [12, с.57]. Повтор прислівника актуалізує незвичність дій персонажа і привертає до них увагу читача.

Анафоричні конструкції посилюють психологічне навантаження повідомлення, загадковість і непередбачуваність головної героїні.: *“Throw a stone in, Mr. Betteredge! Throw a stone in, and let’s see the sand suck it down!”* [12, с.52]; *“I never remember her breaking her word, I never remember her saying No, and meaning Yes”* [12, с.101]; *“Nobody ever knew her to confess to it, when the thing was found out, and she was charged with it afterwards. But nobody ever knew her to lie about it, either* [12, с.101].

Важливу роль в організації напруженої оповіді у детективному романі відіграє *дистантний повтор*.

Наведемо приклад дистантного повтору з роману “Місячний камінь”:

*“That a young woman, with dozens of nice walks to choose from, and company to go with her, if she only said “Come!” should prefer this place, and should sit and work or read in it, all alone, when it’s her turn out, I grant you, passes belief... When I got out, through the sand-hills, on to the beach, there she was, in her little straw bonnet, and her plain grey cloak that she always wore to hide her deformed shoulder as much as might be — there she was, all alone, looking out on the quicksand and the sea”* [12, с.50].

У цьому прикладі повторювані словосполучення *there she was, all alone* віддалені одне від одного кількома реченнями. Текстовий фрагмент одержує завдяки дистантному повтору додаткове експресивне, логічне та естетичне навантаження, впливає на емоції читача та створює напругу. Дистантний повтор в даному контексті сприяє створенню образу нещасної дівчини, яка завжди самотня у всіх ситуаціях та подіях.

Парентезні конструкції також затримують динаміку сюжетної оповіді. Вони переобтяжують текст додатковими деталями: *“Bless your*

*heart alive! She is going to leave it!" cries Mrs. Yolland. (NOTA BENE – I translate Mrs. Yolland out of the Yorkshire language into the English language. When I tell you that the all-accomplished Cuff was now and then puzzled to understand her until I helped him, you will draw your own conclusions as to what your state of mind would be if I reported her in her native tongue.)* [12, с. 207]. Така додаткова інформація може і не стосуватися розвитку основної сюжетної лінії, вона відволікає увагу, деколи навіть дратує читача, викликаючи емоційну напругу.

Вставленість (парентеза) корелює з семантичною ємністю речення і його поліпропозитивністю. Це пояснюється тим, що вставлення репрезентує окремий пропозитивний зміст. Винесення певної інформації у вставлення затуляє оповідь, але водночас збагачує речення семантично, дає змогу повідомити велику кількість інформації у невеликому текстовому відрізку. Чим більше атрибутів дійсності включається автором в оповідь, чим більше інформації групується навколо однієї точки часу і простору, тим частіше письменник застосовує розгорнуті синтаксичні періоди, насичені вставленнями, експліцитним вираженням смислових зв'язків окремих складових частин повідомлення. Наприклад: *"How are you to find the place?" I inquired. "I am sorry to disappoint you," said the Sergeant – "but that's a secret which I mean to keep to myself."*

*(Not to irritate your curiosity, as he irritated mine, I may here inform you that he had come back from Frizinghall provided with a search-warrant. His experience in such matters told him that Rosanna was in all probability carrying about her a memorandum of the hiding-place, to guide her, in case she returned to it, under changed circumstances and after a lapse of time. Possessed of this memorandum, the Sergeant would be furnished with all that he could desire.)* [12, с. 189]. Таким чином, для читача стає актуальною не тільки „видима поверхня” художньої дійсності (діалог між двома персонажами), а й глибинний зміст повідомлення (супутня інформація, яка є важливою для повноти розуміння подій читачем). Із семантико-стилістичного погляду вставлення репрезентують іншу площину оповіді – лінію оцінки, мотивування, роздуму, яка проходить паралельно основній лінії оповіді. Паралелізм оповіді та її одночасної оцінки з боку автора – ось основний стилістичний ефект, який досягається такими вставленнями: *We had our breakfast – whatever happens in a house, robbery or murder, it doesn't matter, you must have your breakfast* [12, с. 89].

Оповідач нерідко у вставленнях обумовлює наступний розвиток подій, і така перспекція привертає увагу читача і створює напругу очікування розгортання сюжету: *The chief Indian said something in his own language to the other two, pointing to the boy, and pointing towards the town, in which (as we afterwards discovered) they were lodge* [12, с. 46]; *Having a kind of pity to our second housemaid (why, you shall presently know) [...]* [12, с.47].

Збільшення розміру синтаксичних конструкції досягається також використанням *герундіальних та дієприкметникових зворотів*, які гальмують оповідь та переобтяжують її уточнюючими деталями: *Without disturbing anybody, Samuel and I got a couple of guns, and went all around the house and through the shrubbery. Having made sure that no persons were lurking about anywhere in our grounds, we turned back. Passing over the walk where I had seen the shadow, I now noticed, for the first time, a little bright object, lying on the clean gravel, under the light of the moon. Picking the object up, I discovered it was a small bottle, containing a thick sweet-smelling liquor, as black as ink* [12, с. 96]. Повнота відтворення подій, як відомо, є необхідною рисою детективної прози, а тому автор не міг обмежитися коротким їх описом. Але таке нагромадження однотипних синтаксичних конструкцій на невеликому текстовому просторі ускладнює текстову структуру і, відповідно, ускладнює сприйняття повідомлення читачем, що, закономірно, створює напругу. Складність побудови передає складність та заплутаність змісту.

Серед синтаксичних засобів створення напруги ми виділили й *інверсовані конструкції*. Винесення певної інформації на початок речення актуалізує її, підсилює емоційне сприйняття: *A sealed letter it had been placed in Limping Lucy's hand, and a sealed letter it remained to me and to every one about the girl, her own parents included* [12, с. 298]. Стилiстичний ефект напруги закріплюється також повтором паралельних конструкцій. Повтор стає ефективним засобом створення напруги шляхом привернення уваги до важливої інформації та посилення емоційного сприйняття твору.

Анафоричний повтор паралельних конструкцій може створювати ефект *градації*, яка стає ще помітнішою, якщо ці конструкції містять лексику відповідної семантики. Повторювані компоненти не тільки виступають структурними і семантичними скріпами, але й продукують надмірність, семантику множинності: *We all suspected her of having*

*been in the dead woman's confidence, we all tried to make her speak, we all failed* [12, с. 298]. У цьому прикладі висхідна градація, яка передавала наростання напруги, несподівано переривається словом *failed*, яке акцентує комунікативну невдачу мовців. Стилiстичний засiб спадної градації актуалізує обмануті сподівання читачів на швидке розкриття таємниці.

Ще одним стилістичним прийомом інтригування читача є *антициповані конструкції*, або пролепсис (від грец. *prolepsis* – припущення, передбачення)– «відхилення від узвичаєної лінійної послідовності елементів» [9, с.34].

Антиципація – це специфічний прийом організації синтаксичної структури, пов'язаний з ефектом очікування – а що буде далі. Конструкції з антиципацією – чітко інтоновані синтаксичні єдності з висунутим у препозицію дейктичним компонентом, який випереджає смисл бінарно протиставленого йому корелята [10, с. 10]. Препозитивний елемент передує кореляту і таким чином інтригує читача:

*“About **that person**, Rosanna Spearman,” he said. “It isn’t very likely, with her personal appearance, that she has got a lover”* [12, с.196]; *Turning off sharp to the right, we entered on the terrace, and went down, by the steps in the middle, into the garden below. Sergeant Guff stopped **there**, in the open space, where we could see round us on every side* [12, с.196].

Отже, серед лінгвостилістичних засобів створення напруги в романі У. Коллінза “Місячний камінь” домінанту роль відіграє ускладнена синтаксична структура речення, що проявляється в таких прийомах, як повтор, градація, інверсія, введення до структури речення герундіальних та дієприкметникових комплексів, вставлених конструкцій. Засоби експресивного синтаксису мають не тільки стилістичну функціональність, але й текстотвірний потенціал. Проведене дослідження підтверджує, що структура речення є важливим складником художньої системи літературного твору і має суттєве значення у створенні та підтриманні загального тону оповіді та її змістового навантаження.

## Література

1. Адмони В.Г. Структура предложения и строение литературного художественного текста. *Лингвистика текста: материалы науч. конф.* М., 1974. ч. I. С. 14-16.

2. Антонова З.В. Третий период творчества Уилки Коллинза: автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: 10.01.03. Череповец, 2003. 22 с.

3. Бехта І.А. Оповідний дискурс в англomовній художній прозі: типологія та динаміка мовленнєвих форм: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук: 10.02.04. К, 2010. 30 с.

4. Бехта Т.О. Лінгвокогнітивне моделювання англomовного детективного дискурсу: дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04. Львів, 2009. 235 с.

5. Бехта Т.О. Наративний фрейм – когнітивна модель розгортання фабули класичного детективу. *Вісник Кіровоградського університету. Сер. Філологічні науки (мовознавство) : У 2 ч.* 2011. № 96(1), С. 46-50.

6. Божко О.С. Атмосфера «саспенс» як домінуюча ознака літературного жанру «фентезі». *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Сер. Філологічна. Остріг : Вид-во НаУОА,* 2017. Вип. 67. С. 51-54.

7. Домашнев А.И., Шишкина И.П., Гончарова Е.А. Интерпретация художественного текста. М.: Высшая школа, 1983. 183 с.

8. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. К.: ВЦ "Академія", 2007. 752 с.

9. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. М.: Сов. энциклопедия, 1990. 688с.

10. Никитина А.Х. Синтаксические конструкции с антиципацией как экспрессивное средство современного русского литературного языка: : автореф. дис. на соискание науч. степени канд. филол. наук: 10.02.01. Саратов, 1990. 22 с.

11. Юдина Т.В. Напряженность в художественном тексте. *Лингвистические исследования художественного текста: сборник научных трудов.* Ашхабад, 1987. С. 69-82.

12. Collins W. *The Moonstone.* Вінниця: Нова книга, 2007. 721 с.

13. Jordan. *Writing crime fiction – 7 elements of gripping suspense:* веб-сайт. URL: <https://www.nownovel.com/blog/writing-crime-fiction/>



## ТРАДИЦІЇ КЛАСИЧНОГО ДЕТЕКТИВУ «ЗОЛОТОЇ ДОБИ» ТА «ЖОРСТКОГО ДЕТЕКТИВУ» У ТВОРЧОСТІ Р. ҐАЛБРЕЙТА

За майже двохсотлітню історію свого існування жанр детективного роману йде шляхом постійного розвитку, долаючи зверхнє ставлення «елітарної» літератури та критики, захоплюючи все нові вершини популярності. Традиційне розташування у корпусі «масової» літератури тривалий час сприяло сумнівам щодо художньої цінності творів детективного жанру й обмежувало науковий інтерес дослідників пошуками причин його популярності й спробами довести, що детективна форма твору не виключає глибокого і серйозного змісту (Г. Честертон, Р. Фрімен та ін.).

Всі різновиди масової літератури (детектив, трилер, бойовик, мелодрама, фантастика, фентезі та ін.) спираються на тверді жанрово-тематичні канони, що являють собою формально-змістовні моделі прозаїчних творів, які побудовані за певною сюжетною схемою й мають спільність тематики, що закріплюється набором дійових осіб і типів героїв. Стійкість шаблону, фіксована композиція, повторення кліше і стереотипів полегшує засвоєння, не вимагаючи особливого літературно-художнього смаку і естетичного сприйняття, формує «жанрове очікування» читача й «серійність» видавничих проєктів. «Жанр – ключове слово для з'ясування природи масової літератури», – слушно зауважує С. Філоненко, – «у масовій літературі жанр задекларовано від початку <...> кожна книжка “сигналізує” до читача про свій жанр із полиці книгарні або бібліотеки – форматом, дизайном обкладинки, “блербами”» [5, с. 81].

В основі жанрового канону детективу, за спостереженням М. Вольського, лежить «загадка, розв'язування якої є головною рушійною силою розвитку сюжету» [2, с. 13]. Структура детективу залишається незмінною з часу його виникнення: злочин – розслідування – розгадка. Але при цьому перед автором сучасного детективу стоїть одвічне завдання – бути оригінальним у рамках канону. Тож, будучи канонічним жанром, в той самий час детектив є найбільш динамічним та мінливим жанром, про що свідчить велике різноманіття піджанрів детективного роману: детектив-загадка,

історичний детектив, поліцейський детектив, «крутий» детектив, натуралістичний детектив, соціальний детектив та інші [4, с. 5].

Для аналізу жанрового канону у творах масової літератури американський дослідник Джон Кавелті вводить поняття «формула» – «структура наративних чи драматичних конвенцій, що застосовуються в дуже великій кількості творів» [8, с. 5], «комбінація, або синтез, низки специфічних культурних штампів і більш універсальних оповідних форм та архетипів» [8, с. 6]. Дослідник розглядає поняття «формула» і «жанр» як дві фази або два аспекти цілісного процесу літературного аналізу [8, с. 8]. На думку науковця, першою з'являється «формула», яка розвивається протягом тривалого часу, і лише згодом усвідомлюється як самостійний жанр. Так, «формула» детективу була вигадана ще в ХІХ столітті, однак повноцінним жанром він став вже у столітті ХХ-му [8, с. 8].

Народження детективного жанру пов'язують із виходом у світ в 1841 році першого детективного оповідання Е. По «Вбивство на вулиці Морґ». У творчості Е. По не лише формуються основні принципи детективу, а й створюється образ типового героя – дещо ексцентричного, самотнього інтелектуала. Такий типаж буде активно експлуатуватися у так званому класичному, або «англійському» детективі, зокрема у творчості А. Конан Дойла на сторінках творів якого з'являється Великий сищик Шерлок Холмс. Підкреслено інтелектуальний, ексцентричний, абсолютно холоднокровний герой, за зовнішньою твердістю якого ховається високий романтизм і поетичність, стає образом «архетипного детектива, чий вплив все ще можна спостерігати в сучасній кримінальній літературі» [14, с. 26]. Шерлок Холмс ставиться до розслідування злочину як до логічної загадки, як до шахової партії. Соціальні та моральні сторони злочинності його мало цікавлять. «Дедуктивний метод» та образ доктора Ватсона, помічника, друга й біографа Великого сищика, значно вплинули на подальший розвиток жанру і знайшли своє продовження у багатьох детективах наступних поколінь.

Період 1920-1930 років вважається «золотою добою» розвитку жанру класичного детективного роману і представлений творчістю британців А. Крісті, Д. Сейерс, Н. Блейка, Дж. Честертон, американців Дж. Карра, С. Ван Дайна, Р. Стаута та ін.. Детективні романи «золотої доби» створюються за формулою *whodunit* [«хто це зробив»], яка надає читачеві можливість бути залученим разом із головним персонажем у

процес розслідування злочину і формує досить стандартний стереотип приватного детектива, образу його життя, вчинків, ставлення до оточуючих. «Стандартне і ставлення детектива до поліції. Зазвичай воно негативне. Як правило, поліція неспроможна розкрити злочин, а своїми діями лише заважає приватному детективу. Лише він є єдиною гарантією того, що суспільство буде відгороджене від зловісної діяльності злодія, який намагається заховатися від правосуддя під різними загадковими масками. Стереотипним є й характер місця, у межах якого діє детектив. Як правило, воно потребує замкненого простору» [7, с. 115].

Поряд з класичним детективом у 20-х – 30-х роках минулого століття формується «жорсткий», «крутий», «крутозварений» або просто *hard-boiled* детектив, який у багатьох своїх рисах різко відрізняється від детективу попередньої доби. Він був створений у США в гуртку письменників, що об'єднувалися навколо журналу «Чорна Маска» (*Black Mask*) (Д. Хеммет, Е. Гарднер, К. Браун, Р. Макдональд, Р. Чендлер). Журнал «Чорна Маска» належав до так званих *pulp magazines* – недорогих, щотижневих видань із сенсаційними і яскравими обкладинками, призначеними привернути увагу читаючої публіки. Письменники, які публікувалися в подібних журналах, звернулися до тем міста і міського соціуму; американські *pulp magazines* стали засобом вираження колективних тривог міського життя [4, с. 5]. Герої «крутих» американських детективів стали популярними в той час, коли депресія, розчарування та скептицизм царювали в американському суспільстві, тому у читачів з'явилося бажання побачити героїв, які борються з мафією, корупцією та анархією, здатні не тільки подбати про особисте виживання, а й встановити свою правоту та покарати злочинця. Їх популярності сприяли засоби масової інформації, успішні екранізації та радіо й телепостановки.

За справедливим спостереженням В. Шестакова, у «жорсткому» детективі «акцент зміщується з інтелектуального пошуку в сферу напруженої дії» [7, с. 119]. Змінюється образ головного персонажа. Він працює один, має ліцензію на професійну детективну діяльність, завжди носить при собі зброю. Він жорстокий і грубий, часто вирішує проблеми за допомогою кулаків і пістолета. У нього дуже мало грошей, але він багато палить і рідко буває тверезим. Він самотній герой у світі злочинців і корупціонерів. На відміну від детектива, злочинець часто

має привабливу зовнішність і належить до вишуканого товариства. Зміщуються акценти й соціального середовища. «Герой жорсткого детективу мешкає в брудній, напівзруйнованій конторі, що знаходиться в найбільш занедбаній частині ділових кварталів міста, по сусідству з конторою невдахи дантиста або збанкрутілого адвоката. І в цьому виражається не стільки важкість його становища, скільки неприйняття традиційної концепції успіху. Уже за умовами свого життя, по своєму оточенню, уподобанням і звичкам, він протистоїть суспільству багатства, корупції чи добробуту. Посилюється й соціальний контекст. У багатьох романах цього жанру розповідається про те, як приватний детектив, займаючись розслідуванням дорученої йому справи, несподівано виявляє зв'язок злочинного світу із світом багатих і можновладців. Тому деякі з жорстких детективів мають викривальний характер» [7, с. 119-120].

У ХХІ столітті читацький попит на детективні романи продовжує стабільно зростати, тому не дивно, що видавництва всього світу щороку друкують нові детективні історії різної художньої цінності. Тим не менш, дебютний роман британського письменника Роберта Галбрейта «Кувала зозуля» (Robert Galbraith «The Cuckoo's Calling»), який вийшов друком у квітні 2013 року, привернув увагу читачів (за 3 перші місяці було продано 1500 паперових примірників та 7000 електронних та аудіо книг [1]) і отримав схвальні рецензії. За інформацією видавництва, письменник-початківець Роберт Галбрейт раніше працював на посаді слідчого відділу спецрозслідувань Королівської військової поліції, а 2003 року звільнився і перейшов працювати до цивільної служби безпеки [10]. Проте деяких критиків збентежила та майстерність і впевненість, з якою недосвідчений автор написав свій перший роман. Містифікація розкрилась у липні того ж року, коли журнал «The Sunday Times» опублікував результати лінгвістичної експертизи, порівнявши роман Роберта Галбрейта з романами Джоан Кетлін Роулінг, всесвітньо відомої авторки серії книг про Гаррі Поттера. Після сенсаційного відкриття справжнього автора, продажі книги зросли на 4000% за один день [1]. Визнавши авторство, Дж. Роулінг заявила, що використання псевдоніму дозволило їй отримати правдиві відгуки на першу пробу пера у новому для неї жанрі, а також дистанціюватися від своїх попередніх книг [12].

З того часу під псевдонімом «Роберт Галбрейт» письменниця випустила ще чотири детективних романи («Шовкопряд» («Silkworm»),

2014), «Кар'єра лиходія» («Career of Evil», 2015), «Убивчий білий» («Lethal White», 2018) та «Бентежна кров» («Troubled Blood», 2020) головним героєм яких став приватний детектив Корморан Страйк. Дж. Роулінг зазначила, що у детективах її приваблюють «чіткі правила», закони жанру, якими можна грати на свій розсуд [12]. Сюжети всіх романів серії будуються за формулою класичного детектива «золотої доби» *whodunit* [«хто це зробив»]. Тобто вони являють собою інтелектуальну загадку, яку детектив (слідчий) розкриває винятково раціональним шляхом. Від читача не можуть приховуватись важливі докази, оскільки «правила жанру будуються на понятті «чесної гри» (англ. *fair play*), що передбачає рівноправний поєдинок письменника з читачем» [5, с. 90].

Проте, створюючи образ Корморана Страйка, авторка послуговується формулою «жорсткого» детективу, герой якого, «це вже не просто інтелектуал, денді, що займається розслідуванням злочину з любові до мистецтва. Тепер це фахівець, який має ліцензію на приватний розшук» [7, с. 119]. У Страйка військове минуле, досвід роботи у військовій поліції, за методами якої він і продовжує працювати. «Метод» Страйка – рутинне «поліцейське» розслідування, яке складається зі збору інформації шляхом опитування свідків, стеження, пошуком у мережі Інтернет і т.п. Він часто сумує за правами і можливостями, які надавав йому офіційний статус військового слідчого. Страйк не має жодного ексцентричного захоплення, що було притаманне Великим детективам «золотої доби», проте він виокремлюється серед інших високим зростом, кульгавою ходою (через втрату ноги він змушений користуватись протезом), незвичайним іменем та яскравою біографією. Дж. Роулінг дає своєму герою ім'я велетня, казкового героя Корнуола, малої батьківщини Страйка. Фольклорні риси велетня постійно підкреслюються у зовнішності детектива: «[He] was massive; his height, his general hairiness, coupled with a gently expanding belly suggested a grizzly bear. One of his eyes was puffy and bruised, the skin just below the eyebrow cut» [10, с. 15]. Вже з цього першого опису головного героя у романі «Кувала зозуля» можна зробити висновок, що Страйк не уникає сутичок і, відповідно, готовий на «злочинне насильство теж відповісти насильством» [7, с. 119]. Однак, на відміну від героїв «жорсткого» детективу, Страйк не користується зброєю і дуже рідко вдається до фізичної сили, хоча має боксерське минуле і за потреби використовує

кулаки досить вдало, зазвичай у фіналі розслідування («Кувала зозуля», «Кар'єра лиходія»).

Окрім колоритного імені, Дж. Роулінг наділяє свого героя яскравою біографією. Корморан – позашлюбний син британського рок-ідола 1970-80-х років, який визнав свого сина лише за судовим рішенням після тесту на батьківство і обмежив свою присутність у його житті виплатою аліментів. Дитинство Страйка складалось із періодів, які він проводив поряд з ексцентричною матір'ю, яка постійно змінювала міста, дешеві помешкання та супутників життя, і періодів «нормального життя» у родині тітки. Трагічна загибель матері залишає відкриту рану у душі юнака і спрямовує його життєвий вибір у напрямку боротьби за справедливість. У військовій службі Страйк знаходить відповіді на всі свої проблеми: тут стає несуттєвим ім'я та популярність його батька, хаос та невлаштованість побуту замінюються статутом та правилами, робота дозволяє викривати і зупиняти злочинців (адже вбивця матері уник покарання). Покинути військову службу Страйка спонукає не стільки втрата ноги, скільки небезпека втрати власної індивідуальності. Він постає людиною з твердим характером, в якому «поєднуються протилежні риси: цинізм і благородство, жорстокість і сентиментальність <...> він сповідує свій моральний кодекс, у нього формується власне ставлення до суспільства, до моралі» [7, с. 119].

Як і належить герою «жорсткого» детективу, у Страйка дуже скрутне матеріальне становище. У першому романі він мешкає безпосередньо у конторі: спить на підлозі й користується туалетною кімнатою, розташованою поряд з офісом, а для того, щоб прийняти душ, прямує до студентського гуртожитку; в наступних книгах – оселяється у маленькій аскетичній квартирці, розташованій у мансарді над офісом його агенції. Хоча приміщення під офіс, орендоване Страйком, знаходиться у непоганому кварталі, воно все ж таки розташоване поряд із маленькими конторами у занедбаному будинку, який планують перебудувати. Страйк майже не розлучається з цигарками і алкоголем (хоча надає перевагу пиву і досить рідко опиняється у стані сильного алкогольного сп'яніння).

Не зважаючи на не надто привабливу зовнішність, зайву вагу і відсутність ноги, Страйк користується прихильністю жіночого товариства, уникаючи тривалих стосунків, що також є типовою рисою «жорсткого» детективу. У його житті присутня «a femme fatale» -

колишня наречена Шарлотта, з якої він розриває тривалі токсичні стосунки на початку роману «Кувала зозуля». Шарлотта – «beautiful, dangerous as a cornered vixen, clever, sometimes funny, and, in the words of Strike's very oldest friend, 'fucked to the core'» [10, с. 46]. Хоча Шарлотта не намагається зашкодити Страйку фізично (традиційний сюжетний хід для «жорсткого» детективу), вона, безумовно, наносить йому жорстокі емоційні травми, які вимагають багато часу для загоєння (Шарлотта періодично з'являється і зникає у всіх книгах серії). Страйк дуже важко будує близькі стосунки, у нього складні відносини із сестрою та її родиною, є кілька друзів, з якими він рідко спілкується, але з якими пов'язаний воєнним братством, або дитинством.

Отже, образ Корморана Страйка будується головним чином за законами «жорсткого» детективу, хоча деякі риси поєднують його з образами класичних детективів «золотої доби». По-перше – це його незвичайне ім'я. Найвідоміші «великі сищики» Шерлок Холмс та Еркюль Пуаро теж мають незвичні імена, а помилки у вимові імені Еркюля Пуаро є розповсюдженим жартом в оповіданнях Агати Крісті. Подібні помилки постійно супроводжують Страйка: незнайомі люди часто називають його Камероном і навіть неправильно вимовляють прізвище: «Strangers were once again doing what they had done most of his life: calling him some variation on 'Cameron Strick'» [11, с. 325]. По-друге, на відміну від багатьох героїв «жорсткого» детективу, Корморан Страйк є досить освіченою людиною, хоча він і покинув навчання в Оксфорді після смерті матері. Страйк не лише легко цитує латинські вирази і поезії, а й перекладає з латини. У розслідуванні він більше покладається на логіку і дедукцію, а не на фізичну силу (хоча й застосовує її за потреби), а зброєю практично не користується.

Служба в Афганістані та отримане поранення безумовно пов'язують героя Роулінг з образом доктора Ватсона, незмінного друга і напарника Шерлока Холмса. Варто зазначити, що, на відміну від героїв «жорсткого» детективу, які найчастіше можуть розраховувати лише на самих себе, детективи «золотої доби» часто працюють із напарниками, які виступають не лише у ролі помічників, а й у ролі оповідачів пригод «Великого сищика». Прикладами таких класичних «детективних дуетів», крім Шерлока Холмса і доктора Ватсона, можуть бути Еркюль Пуаро і капітан Гастінгс, Ніро Вульф та Арчі Гудвін та ін..

Ця традиція знаходить своє продовження в романах Р. Галбрейта. Напарницею Корморана Страйка стає Робін Елакотт, чия поява на початку роману «Кувала зозуля» у якості тимчасової секретарки детективної агенції позірно повторює «формулу» «жорсткого» детективу, в якому красуня-секретарка часто виконує роль довіреної особи сищика.

Робін 25 років, вона щойно переїхала в Лондон разом зі своїм нареченим Метью і, підшуковуючи достойну роботу з гарною зарплатнею, за направленням Агенції з тимчасового працевлаштування працює секретаркою в різних офісах. Нова тимчасова посада викликає в неї захоплення, адже Робін здавна захоплюється процесом розслідування та «[has] had an ambition to work in some form of criminal investigation since her early teens» [11, с. 471]. Сам Корморан Страйк та офіс його агенції вперше постають перед читачем у сприйнятті Робін, що дозволяє очікувати ще однієї «формульної» ролі для помічника детектива – оповідача його пригод. Проте, читацьке очікування не справджується. Робін – ентузіаст детективного розслідування, вона вже з перших кроків виходить за межі ролі секретарки, намагаючись стати справжньою напарницею детективу, і, зі зростанням досвіду, стає все більш самостійною у своїх діях.

Таким чином, Робін Елакотт також не відповідає і традиційному образу напарника детектива «золотої доби», який, за влучним зауваженням Р. Нокса, має не лише значно поступатись за інтелектуальними здібностями Великому детективу, але й бути «менш кмітливим, ніж читач» [3, с. 78], адже отримавши всі складові логічної загадки, він не може їх з'єднати без допомоги Великого сищика, відповідно читач отримує відчуття інтелектуальної переваги. Так, капітан Гастінгс часто наштовхує Пуаро на вирішення загадки, випадково сказавши щось, що для Великого детектива стає необхідною ланкою у логічному ланцюжку. Робін Елакотт допомагає Страйку за допомогою блискучої логіки, здатністю до ретельного пошуку інформації, знаннями з психології (вона вивчала психологію в університеті), акторськими здібностями. Вона не лише здатна самостійно з'єднувати логічні ланки розслідування без участі детектива, а й володіє спеціальними навичками самозахисту та екстремального водіння. Робін отримує від Страйка у подарунок направлення на курси зовнішнього спостереження і постійно навчається самостійно (у неї в сумці періодично з'являються книжки з



криміналістики). За п'ять книг серії Робін проходить шлях від секретарки, яка захоплюється процесом розслідування, до рівноправного партнера, здатного організувати роботу агенції та вести розслідування навіть за відсутності керівника. Починаючи з третьої книги Страйк представляє її як свого партнера: «She's my partner. We work the same jobs» [9, с. 159]. Внутрішній світ Робін стає предметом окремої уваги у всіх книгах серії: напружені стосунки з нареченим, який не схвалює її небезпечну та низькооплачувану роботу, її прагнення утвердитись у професії детектива та перебороти свої внутрішні страхи, – все це створює образ, що динамічно розвивається і виходить за межі традиції як детективів «золотої доби», так і «жорсткого» детективу.

У своїх детективних романах Джоан Роулінг не лише експериментує з шаблонами детективного канону, поєднуючи традиції класичного детективу «золотої доби» та «жорсткого» детективу, а й намагається розширити можливості сучасного детективу за допомогою зміни точок зору, ускладненню композиції, використанню постмодерністських прийомів оповіді. Так, окремі розділи роману «Кар'єра лиходія» подані точкою зору злочинця, а в романі «Бентежна кров» сучасність переплітається з подіями, які відбулись 40 років назад.

Серед книг серії особливим експериментальним підходом виділяється роман «Шовкопряд», який можна з повним правом назвати «літературним» детективом. Нова справа, яку розслідує агенція Корморана Страйка, стосується загадкового зникнення, а пізніше вбивства письменника Куейна, а ключем до розгадки стає його скандальний, неопублікований роман «*Bombux togì*» (латинська назва шовковичного шовкопряду). Для розкриття злочину Страйк заглиблюється у чужий для нього, але добре знайомий Дж. Роулінг світ книжкового бізнесу. Письменники, літературні агенти, редактори та видавці стають героями викривального алегоричного роману Куейна й підозрюваними у його жорстокому театралізованому вбивстві. Рукопис «*Bombux togì*» вводиться у текст основного твору за принципом «роман в романі», а детективна оповідь ускладнюється літературним контекстом. Так, у романі зустрічаються роздуми про сучасну книжково-літературну ситуацію: «Challenging times. The arrival of electronic reading devices has been a game-changer <...> “We need readers,” muttered Daniel Chard. “More readers. Fewer writers.”» [11,

с. 421], про звичаї письменницького співтовариства: «...writers are a savage breed, Mr. Strike. If you want life-long friendship and selfless camaraderie, join the army and learn to kill. If you want a lifetime of temporary alliances with peers who will glory in your every failure, write novels» [11, с. 420]. Текстом розпорошені численні літературні алюзії: зберігся паб, який свого часу відвідували класики англійської літератури: «It's still a real pub. ... And Dickens came here, and Johnson and Yeats...» [11, с. 322], вигадані тексти порівнюються з творами Айріс Мердок, В. Набокова, згадуються «Сердиті молоді люди» – літературний напрям 1950-х, сучасні популярні американські письменники Джошуа Ферріс, Джонатан Франзен.

Донька зниклого письменника, яка має психічні розлади, носить ім'я Орландо. Це відразу відсилає читача до героя однойменного роману Вірджинії Вулф, який був спочатку чоловіком, а потім перетворився на жінку (мотив гендерної амбівалентності визначається як провідний у творчості зниклого Куейна, крім того, прототипами роману Вулф, як і роману Куейна, стають люди з їх близького оточення). Але більш важливим видається те, що авторська фантазія В. Вулф веде свого героя-героїню крізь різні епохи англійської літератури. Подорож Орландо розпочинається у елизаветинську епоху, і саме література цієї доби створює основний літературний контекст детективу Р. Галбрейта. Кожен з 50 розділів «Шовкопряду» розпочинається епіграфом-цитатою з творів письменників елизаветинської доби Т. Кіда, Т. Деккера, Дж. Вебстера, Б. Джонсона, К. Марло, Р. Гріна, В. Конгріва, В. Шекспіра та ін., яких традиційно вважають представниками «кривавої трагедії помсти», жанру, що набув розвитку в англійському театрі доби Відродження на межі XVI-XVII ст.. Твори, цитати з яких використовує Роулінг, охоплюють широкий період розвитку елизаветинської драми: від ранніх п'єс Дж. Лілі та Р. Гріна до драматургії Шекспіра.

У детективну оповідь письменниця майстерно вплітає різноманітні риси «трагедії помсти»: увагу до «викриття пороків сучасного герою суспільства» [6, с. 5], використання «п'єси у п'єсі (у випадку Роулінг – «роману в романі») для викриття злодіїв» [6, с. 15], «хворобливе смакування мотивів протиприродних зв'язків» [6, с. 20] та ін.. Навіть жахлива смерть головного героя, з якого вийняли всі нутрощі, відповідає естетиці «кривавих трагедій», в яких формула англійського правосуддя елизаветинської доби «Випатраний,

повішений, четвертований» отримала сценічне втілення [6, с. 7]. Якщо в романі «Орландо» Вірджинія Вулф дистанціює сучасне їй суспільство від елізаветинського: «The age was the Elizabethan; their morals were not ours; nor their poets; nor their climate; nor their vegetables even» [13], то Галбрейт розглядає звичаї сучасного британського письменництва крізь призму елізаветинської драматургії: рок, розпуста, безумство, помста, смерть продовжують панувати і у сьогоднішні.

Детектив Корморан Страйк набуває в романі рис «благородного месника», який береться за справу з альтруїстичних міркувань, з незрозумілого йому самому бажання безкорисно допомогти дружині Куейна та її хворій дочці, хоча його власне матеріальне становище бажає кращого. Двох основних підозрюваних у минулому поєднує відвідування курсу лекцій з вивчення елізаветинської драми, і цю ж саму тему вивчає мати Робін Елакотт у Відкритому університеті. Не дивно, що мотив помсти тривалий час залишається основною версією, яку розглядає приватний детектив. Проте фінал детективного розслідування певним чином «обманює» читацькі очікування: помста не є мотивом злочину, а текст рукопису виявляється фейком, черговою літературною містифікацією.

Таким чином, поєднуючи традиції класичних детективних романів «золотої доби» та «жорсткого» детективу, залучаючи широкий літературний контекст, використовуючи постмодерністські прийоми (інтертекстуальність, пародійність, гру з жанровими схемами та читацьким очікуванням) Роберт Галбрейт розширює жанрові межі сучасного детективу.

### Література

1. Волшебный поезд Джоан Роулинг / сост. М. Крижановская. М. : РИПОЛ классик, 2017. 304 с.
2. Вольский Н. Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра. Новосибирск : НГПУ, 2006. 280 с.
3. Нокс Р. Десять заповедей детективного романа / пер. с англ. В. Воронина. *Как сделать детектив* / сост. А. Строев. М. : Радуга, 1990. С. 77-79.
4. Титюк А. К. Трансформація американського «крутого» детективу в творчості Сью Графтон, Сари Парецкі та Марсії Мюллер: жанрово-стильові та гендерні аспекти. автореф. дис. на здоб. наук. ступ. канд. філол. наук. 10.01.04. Дніпро, 2020. 22 с.

5. Філоненко С. Масова література: влада жанрів і жанрових канонів. *Слово і Час*. 2010. № 8. С. 81-93.
6. Хаустова Д. О. Эволюция жанра кровавой трагедии мести в английском театре эпохи Возрождения. автореф. дис. на соиск. уч. степени канд. иск-я. 17.00.01. М., 2012. 26 с.
7. Шестаков В. П. Детективный роман. *Мифология XX века: критика теории и практики буржуазной «массовой» культуры*. М. : Искусство, 1988. С. 113-136. URL : [https://www.gumer.info/bibliotek\\_Buks/Culture/Shest/06.php](https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Culture/Shest/06.php) (дата звернення: 25.03.2021)
8. Cawelti J. *Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture*. University of Chicago Press, 1976. 344 p. URL : [https://books.google.fm/books?id=-LiRHxXOHYEC&printsec=frontcover&source=gbs\\_atb#v=onepage&q&f=false](https://books.google.fm/books?id=-LiRHxXOHYEC&printsec=frontcover&source=gbs_atb#v=onepage&q&f=false) (дата звернення: 10.03.2021)
9. Galbraith R. *Career of Evil*. N.Y. : Mulholland Books, 2016. 512 p. URL : [https://onlinereadfreenovel.com/robert-galbraith/42339-career\\_of\\_evil.html](https://onlinereadfreenovel.com/robert-galbraith/42339-career_of_evil.html) (дата звернення: 27.03.2021)
10. Galbraith R. *The Cuckoo's Calling*. N.Y. : Mulholland Books, 2013. 449 p. URL : [https://worldfabibooks.files.wordpress.com/2013/10/the-cuckoo\\_s-calling-robert-galbraith-j-k-rowling.pdf](https://worldfabibooks.files.wordpress.com/2013/10/the-cuckoo_s-calling-robert-galbraith-j-k-rowling.pdf) (дата звернення: 27.03.2021)
11. Galbraith R. *The Silkworm*. N.Y. : Mulholland Books, 2015. 672 p. URL : <https://www.free-best-books.com/mystery/3131.html> (дата звернення: 20.02.2021)
12. Rowling J. K. Robert Galbraith. 20 Nov 2016. URL : <https://www.robert-galbraith.com> (дата звернення: 20.03.2021)
13. Woolf V. Orlando, A Biography. A Project Gutenberg of Australia eBook. URL : <http://www.gutenberg.net.au/ebooks02/0200331.txt> (дата звернення: 22.02.2021)
14. Worthington H. From “The Newgate Calendar” to Sherlock Holmes. A *Companion to Crime Fiction* / ed. by Lee Horsley and Charles J. Rzepka, Wiley-Blackwell. John Wiley & Sons, 2010. P. 13-27. URL : <https://books.google.co.ck/books?id=9sQ7476sjkcC&printsec=copyright#v=onepage&q&f=false> (дата звернення: 22.03.2021)

## II. ЖАНРОВИЙ КАНОН ДЕТЕКТИВУ ТА ЙОГО МЕТАМОРФОЗИ У НОВІТНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Любов Расевич, Семен Абрамович

### МІФОТВОРЧА СКЛАДОВА РЕЦЕПЦІ ДЕТЕКТИВНОГО ЦИКЛУ КОНАН ДОЙЛЯ ПРО ШЕРЛОКА ХОЛМСА

Детектив – пізня дитина фольклорного жанру загадки, яка сьогодні впала в дитинство й мирно тішить малечу по затишних кутках. Замолоду загадка була хвацька молодиця й мала виразні риси жінки-вампи, навіть у маскулінізованому варіанті грецького Сфінкса: антикізація не приховала агресивної хижості лев'ячого тіла потвори. Справа в тому, що в архаїчних суспільствах зайда-чужинець завжди був підозрілим: чи ж не є він ворожим підглядачем з вовчою думкою? Про всяк випадок його по-доброму просили відповісти на якесь просте питання на кшталт *Сидить дівчина в коморі, А коса її надворі*. Якщо гість був зі своїх, із землеробів, то мусив здогадатися, що то морквина. І його залишали жити. Злий же й небезпечний кочівник нізащо не вгадає, про що тут йдеться: кочівники моркву-городину не саджають. Отож невдаху-кочівника відправляли під землю – жити моркву-рятівницю соками власного трупа.

Утім, і серед своїх лихих людей вистачало, і смак до розплутування чужих таємниць, особливо ж навколо таких подій, як вбивство й злочин загалом, становив загадку більш складну, ніж в архаїчні часи. Пригадаймо хоча б біблійну історію св. Сусанни Вавилонської, оббреданої розпутними дідками; якби ж ото не пророк Даниїл...

Та не будемо заглиблюватися в спогади: часу й місця обмаль. Скажемо лише, що основним нервом розслідування з давніх-давен було прагнення вищої справедливості й покарання злочинця перед обличчям божества: *око за око й зуб за зуб*... Ця сакральна нота жевріє, і побутова кривда персонажів, які доволі часто є вульгарними й навіть огидними, у сучасних детективах набуває значущості й глибини саме завдяки активізації міфолого-архетипного підґрунтя.

Історію детективного жанру годі уявити без циклу про найвідомішого англійського літературного детектива, у якому,

здавалося б, для отих усіх метафізичних штук місця вже й немає. Конан Дойль дозволяв собі бавитися спиритизмом, і про приписи рідної католицької віри волів не згадувати. Він вірив у науку й гадав, що прийде час – і духів можна буде відловлювати й використовувати. Однак у його Шерлокові Холмсі пульсувало щось таке, що примушувало читачів актуалізувати призабуті механізми колективного підсвідомого й затягти героя циклу в якісь непідлеглі позитивістській свідомості надлюдські міфологічні системи вимірів.

### **Загальні передумови міфологізації канону**

Фактично з часу появи найперших детективних творів Конан Дойля образ Шерлока Холмса зазнав міфологізації, причому в діячності цей процес тільки поглиблюється. Л. Портер наголошує, що «понад століття Шерлок Холмс залишається у британській літературі визначним характером та є культурною іконою» [40, с. 5]. М. Тименчик зазначає, що образ дойлівського сищика міфологізувався настільки «..., що Шерлоку Холмсу у читацькій свідомості знадобилась справжня біографія й навіть родовід» [теж один із елементів *Holmesian game* – *авт.*]. А це свідчить «...про набуту героєм самостійність та незалежність від автора: адже в міфів немає автора, а в міфічного героя можуть бути лише батьки» [22, с. 5]. А. Ставицький говорить про глобальний характер міфу, що є станом сучасної свідомості: «сучасний міф – це вся реальність, яка чуттєво сприймається та відображається в образно-символічній формі» [19, с. 124]. Дослідник бачить в основі впливу міфу на світогляд ідею, що міф – це не брехня, не застарілий вимисел чи соціальна ілюзія, а дуже важлива складова будь-якої людської світоорганізації, правда якої не в буквальному змісті, а в тім, що за ним приховано [21, с. 377]. Відповідно, і міф Шерлока Холмса полягає не стільки в зовнішній атрибутиці, скільки в архетипальних якостях, якими суспільство наділяє образ Холмса, тому, наскільки цей образ впливає на суспільство, як його організовує і як відповідає його очікуванням.

Міфологізацію суспільної свідомості найперше пов'язують із виникненням масової культури, а образ Шерлока Холмса, як маргінальний між високою й масовою літературами, що користується безпрецедентною популярністю у читачів різних поколінь та різного соціального статусу, якнайкраще відповідає цим вимогам, виконуючи одну з основних функцій міфу – інтегративну. І. Костюк говорить про

те, що міфологеми відображають специфіку суспільної свідомості, тому легко перетворюються на ідеологеми: «Ідеологізація міфологеми зазвичай відбувається через реалізацію образу якоїсь надзвичайної особистості» [12, с. 377]. Тому персонаж Холмса можна розцінювати і як ідеологеми, в основі семантики якої не стільки власне мистецтво розслідування злочинів, скільки ідеалізація та гіперболізоване акцентування концепту сили.

Тенденція розглядати образ Шерлока Холмса як міф є досить новою й бере початок наприкінці ХХ століття, коли й сам термін «міф» зазнав серйозного переосмислення з появою у другій половині століття праць Ролана Барта, головна ідея яких – пронизаність міфом усього суспільного простору. Дж. Саймонс пише: «Довговічна сила міфу Шерлока Холмса вражає» [46, с. 3]. К. Роджек зазначає, що «з усіх наявних сьогодні образів лише образ Шерлока Холмса може з упевненістю бути описаний як міф, оскільки цей «вигаданий літературний герой зійшов зі сторінок книги й став своєрідним ідолом винятково британського холодного інтелекту, винахідливості та сили духу» [41, с. 132]. Міф Холмса розрісся у різноформатний багаторівневий дискурс, шерлокіанські співтовариства розвивають його й організовують у певну субкультуру, яку сповідують як фанати-аматори, так і професійні науковці. Так, Г. Зехер та В. Джілетт наводять думку К. Морлі, одного із ранніх дослідників циклу про Холмса, який стверджував, що головним завданням Baker Street Irregulars, найавторитетнішого об'єднання шерлокіанців, є «утвердити міф, що Шерлок Холмс – це не міф» [49, с. 32].

М. Еліаде виділяє 5 основних характеристик, що стосуються кожного міфу: 1) міф – це історія подвигів надприродних істот; 2) міф – це абсолютна істина; 3) міф завжди має стосунок до творення, явлення чогось у світ; 4) міф у процесі пізнання людиною пояснює походження речей; 5) міф так чи інакше проживається аудиторією [26, с. 97-100]. Для підтвердження існування міфу Шерлока Холмса наведемо такі докази, що відповідають вказаним вище положенням: 1) авторський задум та рецепція образу Холмса як сильного індивіда з надзвичайними ментальними здібностями, яскраво вираженим особистісним стержнем, побутування образу як дойлівського варіанта ніцшеанської надлюдини; 2) сприйняття Холмса як людини, що реально жила, а не як вигаданого літературного героя (що навіть у науковому просторі вилилось у так звану «велику гру» («Sherlockian

game», «Holmesian game», «the Great-Game» або просто «Game», початок чому поклали есе Barlett Maurice та Frank Sidgwick, бере початок з 1902 року. Традицію продовжили й утвердили Ronald Knox, Christopher Morley, Dorothy Sayers), а також беззаперечна віра у дієвість його методів та правдоподібність усіх ситуацій в оповіданнях і повістях; 3) міф Холмса – це приклад творення людини розуму, явлення надлюдини-героя; 4) міф Холмса пов'язаний із початками творення поліційної системи, утвердженням верховенства закону й правопорядку; 5) проживання міфу Холмса через численні фендоми, наукові дослідження та власне творчу діяльність на основі міфу – традиція шерлокіани у літературі, кіно та театрі.

А. Ставицький поділяє думку ряду сучасних дослідників щодо того, нібито міф – це посередник між істинним знанням і нерозпізнаною оманю [20, с. 126]. Цим можна пояснити сліпу віру в непересічні можливості Холмса навіть тієї частини аудиторії реципієнтів міфу, які насправді безпосередньо не знайомі із твором-першоджерелом. В уяві аудиторії створена стійка стереотипна асоціація персони Шерлока Холмса із такими концептами, як «справедливий сищик», «істинний англієць», «джентльмен», «розум», «стримана емоційність», «витончена логіка», «холостяк», «чоловіча дружба» та ін., що доводять також дослідження А. Гвоздевої [5, с. 49–50]. Ці якості сприймаються, за М. Еліаде, як «абсолютна істина», і є важливими складовими елементами міфу про Холмса, його міфемами.

Міф Шерлока Холмса – це міф ніцшеанської надлюдини у форматі вікторіанства. А. Таха говорить про культ надлюдини у різні епохи: «Із незапам'ятних часів людство було зачароване міфом, величною, хоч і нездійсненою мрією, якою є створення досконалої людини, надлюдини, прямого нащадка античних богів» [47, с. 6]. Проте надлюдина-Холмс у виконанні Конан Дойля – це не «недосяжна мрія», а цілком реальний зразок для наслідування, гімн людському розуму та волі, які й роблять зі звичайної людини духовно й ментально вищу. Примітно, що хоч міф Шерлока Холмса є частиною масової свідомості, сам Шерлок Холмс репрезентує свідомість елітарну, домінуючи таким чином над масами, які, як говорить С. Васильєв, «схиляються перед силою» й «прагнуть кумирів» [4, с. 29].

Образ Холмса зазнав міфологізації миттєво – ще у вікторіанському суспільстві, де особистість «справедливого й усемогутнього» детектива в умовах кризовості та початків глобалізації



суспільної свідомості набула рис «національного міфу». Л. Зубрицька говорить про те, що «...національний міф, як правило, супроводжує міф про героя, який у певний відрізок історичного часу є лідером нації» [10, с. 7]. Для суспільства, позначеного нестабільністю та певними складнощами соціальних перетворень, надактуальний образ «героя-рятівника» або «героя-месії», який, цілком відкинувши існуючий порядок, спрямовує свої сили на створення нового. Так, Холмс, стає не тільки реформатором поліційної системи, але й виразником нових світоглядно-ідеологічних віянь, представником людини цілковито нового складу. Особистість Холмса демонструє впевненість навіть в умовах кризи моралі та релігії, хитких ціннісних норм, знецінення гуманності. Л. Зубрицька важливим елементом у системі «національний міф» вважає ідентифікацію «героя-рятівника» із народом, що закликає героя до свого порятунку, а той виявляє волю народу, виконуючи місію створення нового ідеального суспільства [10, с. 8–9]. У міфі про Холмса внутрішня сепарація від суспільства-маси в цьому плані має відхилення. Виправдовуючи очікування соціуму, Холмс стає його захисником, «новим месією» (що особливо увиразнюється в умовах кризи християнства). Проте сам Холмс, відповідаючи образу ніцшеанської надлюдини, не прагне цього месіанізму, для нього залишається оптимальною позиція «над»/«поза», а безпосередньо роль «пастуха стада» є непотрібною та навіть деякою мірою принизливою.

Міф про «Холмса-Рятівника» посилює маскулінний аспект образу. За словами М. Когена, «більшість із того, що було написано про ідею «порятунку» у вікторіанську епоху, репрезентує її як «чоловічу вигадку» (“male fantasy”) [33, с. 9]. Дж. Розмарі особливу увагу у структурі міфу про Холмса приділяє інтелекту й «міфу раціональності», який Конан Дойль конструює в оповіданнях про Холмса [43, с. 686], що цілком відповідало соціальним очікуванням у добу науково-технічного прогресу й що залишається дієвим інструментом впливу на маси і в сьогоденні час.

Дж. Томпсон зазначає, що в більшості праць, у яких намагаються пояснити популярність Холмсового міфу, розгадка полягає в самому образі. Холмс є детективним персонажем цілковито іншого гатунку: «Якщо Огюст Дюпен був втіленням інтелекту, а сержант Кафф Уілкі Коллінза зразком ексцентричним, Холмс – перший справді комплексний, узагальнений, цікавий із психологічної точки зору герой.

Шерлок Холмс став новим типом героя або, зрештою, цікавим поєднанням (амальгамою) рис попередніх детективів» [48, с. 61]. Успіх міфу про Холмса загалом став можливий ще й завдяки відбірному використанню мови, реалістичному стилю, який відзначається яскравими, точними деталями» [48, с. 62].

Міф Шерлока Холмса можна диверсифікувати відповідно до структурних рис. По-перше, пропонуємо розглядати його *зовнішній та внутрішній вияви*. Зовнішній полягає в атрибутиці: як авторській, так і набутій численними сценічними та кінематографічними інтерпретаціями. У цьому розумінні доречно застосовувати термін «символ», оскільки він прямо вказує на візуально-асоціативний ряд (квартира на Бейкер-стріт, люлька, ціпок, мисливський шолом, домашній халат та ін.). Досі мисливський шолом, збільшувальне скло та пінкова люлька є тотемними символами того, що може мати тільки назву міфу Шерлока Холмса [48, с. 61]. Н. Мак-Кав до міфу Шерлока Холмса, окрім автентично дойлівських творів, відносить також «...кіно-, теле-, радіоадаптації, адаптації для сцени, так само як і процвітаючий ринок творів пастишу, практично безлімітну продукцію ринку та величезну кількість об'єднань прихильників по всьому світі» [38, с. 53].

Показним є зауваження М. Шеферда, який залучає міф (дослідник поперемінно вживає відносно образу Холмса терміни «міф», «легенда» та «архетип» у синонімічному значенні) Шерлока Холмса в асоціативну тріаду із Зигмундом Фрейдом та Фрідріхом Ніцше (знову ж таки показний той факт, що Шерлок Холмс, вигаданий літературний герой, зіставляється із реальними історичними особами!). На його думку, «...Шерлок Холмс та Зигмунд Фрейд – архетипні детективи та прототипні цілителі розуму, пов'язані між собою як сучасні герої старовинної легенди», «...крім того, вони займають своє місце на поминках найбільш пророчого міф-мейкера дев'ятнадцятого століття, Фрідріха Ніцше, який багато в чому випередив погляди Фрейда» [45, с. 113].

Міф Шерлока Холмса має багато точок дотику з іншими соціокультурними міфами, що є свідченнями його динаміки та неізолюваності, інтегрованості в глобальний процес міфотворення. Дотримуючись точки зору В. Гітіна, можна стверджувати, що міф Холмса став можливий саме за умов, характерних для ХІХ століття, коли відбувалось становлення поліційної системи, а людство дозріло

до розуміння необхідності правопорядку, щоб ефективно захищати свої матеріальні здобутки та саме життя. У вікторіанській Англії, країні демонстративного процвітання та добропорядку, тип героя-бунтівника себе віджив: «Детектив зміг отримати визнання лише тоді, коли симпатії продуктивної і до того ж достатньо значної кількості населення виявились на боці закону і порядку. Люди, які бажали жити в умовах соціальної стабільності і правової захищеності, почали симпатизувати захиснику закону, а не його порушникові. Таким чином Робін Гуда змінив Шерлок Холмс» [7, с. 6]. Отже, міф Холмса (був героєм мідркласу – буфера вікторіанського суспільства) можна вважати деякою мірою опозиційним до міфу Робін Гуда (був героєм у той час, коли суспільство ділилось на касту дуже бідних та безсправних і багатих та всевладних), який у вікторіанських умовах став анахронізмом і навіть набув відтінку осуду через варварсько-бунтарський зміст, що ішов у розрив із культурою формування взаємин на основі закону й порядку.

Міф Холмса слугує першоджерелом для цілої низки літературних та кінематографічних образів. Зокрема, очевидним є його вплив на головного героя серіалу-бестселера «Доктор Хаус». Дж. Раунд зазначає: «Серіал американського телебачення про Хауса багато в чому зобов'язаний Холмсу: не тільки асоціальним, схильним до вживання наркотиків, головним героєм, але й більш ґрунтовними характеристиками» [44, с. 135]. Хаус є таким собі «детективом у медичній галузі», оскільки «діагностує хвороби пацієнтів, розсекречуючи їхні таємниці та брехню» [44, с. 139]. У характерах обох героїв сильним є асоціальний елемент, схильність до самотництва, втеча від світу. Вони включаються в систему соціальних зв'язків лише настільки, наскільки цього вимагає професійна діяльність. Обое зазнають докорів за епатажність, часом навіть жорстокість та егоїзм. Водночас ці темні, діонісійські сторони особистості ніби згладжуються плодами «діяльного професіоналізму»: незважаючи на асоціальність, вони роблять для соціуму набагато більше від будь-якого «альтруїста на словах». Непривабливі з точки зору абсолютного ідеалу риси додають образам нових відтінків, позбавляють нудотної солодкуватості, посилюючи індивідуалістський стержень ексцентричністю та оригінальністю. Однак якщо Грегори Хауса критики все ж називають антигероєм, про Холмса цього сказати не можна: Конан Дойль зумів урівноважити темні та світлі сторони його

особистості так, що добро тут перемагає. Творець образу доктора Хауса, Девід Шор (David Shore) говорить також про інші паралелі із образом Холмса: «Само собою напрошується припущення про зв'язок із Шерлоком Холмсом. Безперечно, що Шерлок Холмс, а також його прототип Дж. Белл багато в чому надихнули образ Хауса». Прізвище Хаус було обране як синонім до слова Холмс. Холмс залежний від кокаїну, Хаус – від вікодину, обидва – від морфію. Обидва мають кращих друзів – Ватсона та Вільсона» [44, с. 139].

Отже, образ Шерлока Холмса вийшов за рамки суто літературного характеру, набувши масштабів транскультурного міфу, що дозволяє говорити про силу його ідейно-естетичного впливу на масову свідомість та глибше розкрити власне літературне першоджерело.

І треба зрештою чесно визнати, що сам текст Конан Дойла дає для того достатні підстави.

### **Міфогенні елементи художнього світу шерлокіани**

Відповідно до міметичного характеру літературної творчості, кожний художній твір є своєрідною проекцією авторського бачення світу, зіставною з лотманівською художньою моделлю дійсності [14, с. 121] як «автономною образною картиною», що «складається з подій, постатей, їхніх висловлювань і виражених ними духовних феноменів» [13, с. 566]. На думку Н. Астрахан, «...тлумачення літературного твору як художньої моделі дійсності дає змогу розглянути об'єкт пізнання (літературний твір) як загальнокультурний феномен, що проявляє сутність загальнокультурного розвитку в межах «великого часу» [1, с. 104]. Натомість роботам Дж. Кавелті, наприклад, притаманне протиставлення формульної літератури, до якої й належать детективи, міметичній – на підставі відсутності егалітарності, стереотипізації, однобокому, схематичному конструюванні світу, де немає безладу, двозначності чи невизначеності, зате існує установка на «відволікання та розважальність» (escape and relaxation) [31, с. 121].

У ситуацію слід внести корективи з огляду на запропоноване нами трактування детективних творів Дойля як мідллітератури, що перебуває на перетині між маскультом та високим письменством. Наприклад, не хтується цілком установка на егалітарність, натомість відбувається балансування: характери побудовані не схематично, персонажу властиві внутрішні суперечності, складнощі взаємодії з

соціумом і т.д. Тобто щодо холмсіани не варто розглядати як опозиційні формульність і міметичність. Навпаки, у цьому випадку вони виступають як взаємодоповнювані явища: міметичний характер означає тісний зв'язок із дійсністю в різних її проявах, а формальність – спосіб реалізації «первинних інтенцій, зрозумілих пересічному читачеві» [13, с. 545]. Модель літературного твору може мати різний ступінь реального та ідеального залежно від задуму автора та концепції творчості, однак доречними є висновки Л. Черни про міфопороджувальну природу детективного жанру: «...детектив – це результат цілеспрямованого міфотворення» (Deliberate fable-making) [32, с. 131].

Оцінюючи міфогенний потенціал холмсіани, дослідники звертають увагу на міфогенність представлені автором дійсності, яку варто розглядати як певний мікроконтекст «міфу Холмса». Дж. Ірвін зазначає, що у власне творах інтелектуального різновиду детективних оповідань вкрай мало уваги приділяється образу героя-детектива, натомість вони продукують образи-карикатури на кшталт «монстрів ідіосинкразії» (Monsters of idiosyncrasy) від Холмса до Пуаро [37, с. 1]. Утім, на думку Л. Черни, це твердження тільки ще більше підкреслює наявність міфологічних рис у характерах, які дуже мало різняться набором психологічних якостей [37, с. 141].

А. Бурков, роздумуючи над причинами популярності малометражних жанрів на зламі століть, бере до уваги калейдоскопічність і роздробленість сприйняття дійсності: «У даному випадку оповідання стало тією «формою часу», тим жанром, який зумів відобразити протиріччя та катастрофічність суспільної свідомості, зумів на прикладі конкретних приватних ситуацій показати драматизм і дисгармонійність життя» [3, с. 11]. Ця думка суголосна з твердженням Н. Соловйової про характерне для англійської дійсності (приблизно з 80-х років XIX ст.) «здрібніння людської натури» і, висловлюючись словами Д. Мілля, «убування душі» як песимістичну сторону прогресу [18, с. 268]. Доступність оповідань для широкого кола читачів “rush-time” із різними смаками та стилем життя робила сильним їхній ідейний вплив, щоразу актуалізуючи потенціал твору під час читацької рецепції, роблячи його «...фактом, котрий реально відбувся» у свідомості читача й запускаючи міфологізаторські, закладені внутрітекстово, тенденції пропонованих моделей дійсності. А. Ставицький висловлює думку, згідно з якою елемент міфу, тобто

певний конструкт, що володіє потенціалом міфологізації, має «...будь-який факт, який реально відбувся, незалежно від міри його соціальної значимості» [19, с. 124]. З цієї точки зору фактом того, що твори Конан Дойля реально відбулись є їх первинна публікація. Проте розвиток даного конструкту в напрямку дальшої міфологізації й до оформлення повноцінного міфу, що має своїм наслідком інтеграції його до «загального міфу» та «...притаманної суспільству символічної системи», залежить, на думку дослідника, від «...випадку та соціального попиту на нього» [20, с. 125]. Якщо цю позицію конкретизувати з урахуванням, що мова йде про літературного героя, цілком піддається доведенню факт, що чинником міфологізації є не тільки випадок, оскільки в самій тканині тексту міфологізованого твору розпізнаються міфогенні елементи, наперед запрограмовані на «обростання» міфом. За Т. Адорно, «...повідомлення складаються з багатьох смислових рівнів, які накладаються один на одного задля певного ефекту». Це так звана багаторівнева структура тексту: «...уявна багатозначність, яку продукує така структура, спрямована на те, щоб викликати свідоме сприйняття й використати несвідомі рівні психічної адаптації споживача культурної продукції»; «...особливе значення при цьому відіграє розщеплення на «явний» і «прихований» змісти повідомлення» [28, с. 480]. Це відмінна типова риса детективного жанру у виконанні Конан Дойля: з його максимально близькими авторськими та перцептивними психологічними структурами тексту й вдало організованою комунікативною авторською структурою, котра адекватно урівноважує внутрішній та зовнішній рівні тексту.

Щодо безпосередньо художньої дійсності холмсіани, то слід зазначити, що найбільш демонстративним у плані виявлення міфогенних структур буде аналіз на контрастній основі. Оскільки генетично детектив Конан Дойля пов'язаний із творчістю Е. По, то саме із творами американського автора доречно будувати зіставлення. Аналіз дойлівських інтерпретаційних моделей художньої дійсності в циклі про Холмса дає змогу зробити висновок про первинний міфогенний характер компонентів твору, розрахованих на відповідну йому інтерпретацію іманентним читачем, яким сукупно стала вся різношерста читацька спільнота холмсіани. Найбільш контрастною й через це ілюстративною в цьому плані є дюпеніада: усупереч типовому для творчості Е. По тяжінню до містифікацій, автор тут не те що не має

наміру створювати міф, а, навпаки, свідомо його розвінчує (якщо розглядати будь-який художній твір як варіант індивідуального міфу, то у детективах По спостерігаємо унікальне явище створення й одночасного свідомого руйнування міфологічної картини твору, що зумовлюється насамперед автокоментарями чи, наприклад, авторською приміткою-передмовою до твору «Загадка Марі Роже»).

«Міф Холмса» за своєю природою розгалужений: це не просто міф розуму, а міф *особистості* з надприродними аналітичними вміннями, міф боротьби добра й зла (реалізований у антагоністичному протистоянні Холмс–Моріарті), міф волі, міф дружби, міф маскулінності, міф вікторіанської дійсності тощо. Почасти в контексті теорії міфу художні світи холмсіани та дюпеніади досліджували зарубіжні науковці. К. Ролласон вивчає образи літературних детективів у контексті марксистського поняття «фальшивої свідомості» (*falseconsciousness*) й розглядає їх як «міфічне втілення абсолютно інтегрованого та безконфліктного суб'єкта» [42, с. 4]. Дж. Томпсон говорить, що певною мірою функціонування «міфу Холмса» забезпечене створеною автором ілюзією «...захопливого, заплутаного та правдоподібного суспільного порядку» [48, с. 63]. Д. Сташауер міфогенність дійсності холмсіани пояснює закоріненістю Холмса в одній епосі, його темпоральною сталістю, у результаті чого він став лейблом так само підданої міфологізації вікторіанської доби. Заслуговує на увагу праця П. Андерсона про «холмсоподібні характери» за інших історико-культурних умов. «Холмсоподібними» ним визнаються реальні та вигадані постаті Архімеда, чарівника Мерліна, скандинавського бога Одіна, Задіг Вольтера і цілий ряд інших [29, с. 138]. Таке дослідження зайвий раз доводить, що велику роль у міфологізації образу Холмса зіграла також модельована автором художня дійсність, яка в поєднанні із власне образом героя утворює концептуально-міфологізовану цілісність. До речі, П. Андерсон як «холмсоподібний» розглядає також образ Дюпена По. Промовистий факт: хоч саме образ Холмса стосовно Дюпена історично є вторинним, похідним, у межах «великого часу» він значно перевершив, навіть девальвував у контексті культурогенезу першоджерело. Л. Черни зосереджує увагу на природі імпліцитних та експліцитних зв'язків літературних детективів із представленими авторами моделями соціуму, а саме на типовій позиції «аутсайдера», організуючи свої висновки щодо образу Дюпена, який, власне, і є предметом його

дослідження, навколо теорії неоплатонізму [32, с. 134]. З огляду на такий вектор обговорення проблеми модельована авторами навколишня дійсність уявляється як опозиційна (проте не ворожа, оскільки подібне дистанціювання в усіх випадках є добровільним) до героя-аутсайдерів, яким є Холмс.

Художня дійсність будь-якого твору «...зіставляється з предметною, соціальною й психологічною реальністю», «...автор наділяє її антропоморфними й просторово-часовими вимірами» [13, с. 566]. Дійсність холмсіани вимірюється антропоморфними параметрами образу Холмса, який виступає організуючим ядром циклу й соціальним гарантом непорушності світобудови (окрім останніх опублікованих Дойлем оповідань, наприклад, «Його останній уклін», де із загостренням соціально-політичної ситуації у світі та наближенням війни навіть в тканині твору все-таки помітне наростання тривожних настроїв).

Дюпен та Легран Е. По, для порівняння, такими якостями не володіють. У них є потенціал, утім вони його не реалізують через низький рівень соціальної активності, аскетизм. Крім того, автор первинно акцентує їх надломленість: обоє втратили багатство, статус у суспільстві. Проте якщо Дюпен із цим цілковито змирився й усяко уникає соціальних контактів, залишаючись наодинці з потребами внутрішнього «Я», то на шляху Леграна трапляється щасливий випадок відновити й навіть перевершити колишнє матеріальне становище, застосувавши природну метикуватість (на відміну від книжної дюпенівської), віднайти скарби легендарного Кідда.

Сучасник Конан Дойля В. С. Моем, який, відповідно до модерністських культурно-наукових тенденцій, звертався до переосмислено реінкарнованої у ХХ столітті проблеми міфу, зазначає, що «...в людині закладена здатність до міфотворчості. Тому люди, спрагло вбираючи в себе приголомшливі чи таємничі розповіді про життя тих, хто виділився із середовища собі подібних, творять легенду і самі ж проникаються тією фанатичною вірою в неї. Це бунт романтики проти монотонності життя. Людина, про яку складена легенда, отримує паспорт на безсмертя» [15, с. 7]. Приблизно так сталося із образом Шерлока Холмса, якщо не брати до уваги те, що Шерлок Холмс реальною людиною ніколи не був. М. Тименчик ще у 1989 р., що свідчить про хронологічний поріг оцінки холмсіани з погляду міфогенності у східнослов'янській літературознавчій традиції,

80



назвав фігуру дойлівського детектива «...настільки міфогенною, що <...> породжуючи незліченні стереотипні сюжети та обростаючи подробицями, вона шириться, досягає гігантських розмірів і накриває потужною тінню свого творця» [22, с. 8].

Сьогодні міфологізація образу Шерлока Холмса є фактом, який уже відбувся, але потребує адекватного наукового потрактування. До шерлокіани цілком можна застосовувати визначення «міфопоезії», оскільки тематично вона апелює до багатьох древніх міфів. П. Мак-Дональд помічає в образі Холмса «риси міфічного героя саги» в поєднанні з комплексом якостей джентльмена, менш виразними рисами естета, ерудованого науковця та мужньої людини дії [39, с. 118-172]. М. Чертанов влучно підкреслює, що «...Холмс став архетипом, героєм міфу, холмсіана – епосом» [25, с. 123]. Це результат як численних літературних, так і мультимедійних інтерпретацій холмсіани, загалом виходу образу Шерлока Холмса за рамки детективного циклу у сферу повсякденного життя через велику кількість похідних образів, котрі створюються за конструктом-зразком дойлівського літературного характеру шляхом застосування прийомів алюзії чи прямих ремінісценцій. Кількість подібних інтерпретацій дедалі зростає, що є свідченням стабільно високого рівня актуальності образу, його привабливості для реципієнтів різних мистецьких чи медіапродуктів навіть незалежно від первинного джерела, хоча й популярність останнього, уже в діахронному зрізі, не викликає сумніву.

Усе сказане вище є доказовим підґрунтям для тези, що незалежно від сфери, у якій відбувається інтерпретація образу Шерлока Холмса, та манери цієї інтерпретації, первинно в ньому залишається основний автентично-текстуальний авторський код, котрий апелює до тих важливих сторін людської природи, що є споконвічними, а отже, зачіпає її архетипальну складову. Набір цих якостей, відповідно до маркетингової термінології, дедалі частіше в закордонних публікаціях визначають як *бренд*, посилаючись семантично на манеру визначення цього терміна Дж. Грегорі, згідно з яким бренд – це «ментальна конструкція», яка у «реальному світі» «на існує» і є «сумою досвіду людини», особливістю сприйняття певної речі [36, с. 4]. Варта уваги дефініція бренду Д. Ф. д'Алессандро, згідно з яким бренд – це «все те, що спадає на думку стосовно деякої речі чи продукту, коли хтось бачить їх логотип чи чує назву» [34, с. 10]. А. Філд говорить про те, що

образ Холмса наділений якостями повноцінного маркетингового «продукту» із притаманними бренду «чітко визначеними» та «широко впізнаваними якостями» 35, с. 19]. «Комплекс упізнаваності» Шерлока Холмса формують як символи, співвідності із зовнішньою атрибутикою (манера зображення дойлівського детектива), так і сутнісні характеристики образу, його смислові коди (побудовані на архетипальних категоріях), що часто знаходять вияв якраз у символіці.

На думку Т. Гундорової, неоромантичний образ втілює нове розуміння естетичного ідеалу – трансцендентність та абсолютність трансформуються у конкретне, завдяки чому «...твір стає естетично кінечним», «...перетворюється на фетиш, який може копіюватися й присвоюватися як реальне втілення краси» [9, с. 36]. Холмс як найбільший виразник кітчевості холмсіани, активно апелюючи образами-архетипами, замикає в них, «...як у пастці, «сліди» присутності безкінечного й сакрального», використовуючи також типовий для кітчу «ефект ностальгійності» [9, с. 40], що є елементом художньої моделі дійсності холмсіани.

Образ Шерлока Холмса побудований на перетині реалізації кількох архетипів: Мудреця (Учителя, Судді), Лікаря, Рятівника, Христа, що суголосно теоретичним положенням про діалектичну структуру міфу, структуру його смислу – міф є полісемантичним [8, с. 16]. Усі вказані смислові лінії послідовно втілені в тексті в ключі традицій героїчної міфотворчості. Думку про коректність корелювання образу літературного героя із архетипами висловлює Х. Тінувіель: позаяк «...будь-яка художня книга зображає той чи інший тип індивідуації», він може «...бути описаний з використанням архетипів» [23].

Будучи прикладом для наслідування за багатьма актуальними в сучасному суспільстві показниками, Холмс на підґрунті перетину суспільно зорієнтованих архетипів перетворився на носія світоглядно-соціального авторитету, що загалом є явищем атиповим, оскільки має не реальне, а художнє походження. У цьому аспекті образ Холмса утвердився настільки, що традиційно будь-який представник детективної справи насамперед став сприйматись крізь призму цього літературного характеру як еталону професії сищика. Знову наявний фактор дії колізій масової свідомості, коли світоглядним орієнтиром на масовому рівні стає певна еталонна у своєму сенсі постать, автоматично формуючи думки-погляди-вподобання аудиторії й таким

чином звільняючи від соціальної відповідальності, з приводу чого Ф. Ніцше наголошує, що «...віра в авторитети – це джерело совісті; отже, вона є не голосом вищої справедливості в душі людини, а відголоском поглядів інших людей у індивіді» [16, с. 15]. У парадигмі масової свідомості образ Холмса переріс в авторитет багатовимірний – від зразка для нескінченних художніх обробок до виміру духовного лідерства.

Міф Шерлока Холмса доцільно розглядати в контексті методології соціальної психології, аналітичної психології, розвідок із літературознавчого аспекту міфотворення. Методологія зазначених наукових дисциплін дає змогу розглянути міф Шерлока Холмса водночас із раціонального та ірраціонального боку, як утворення бінарно суб'єктивне та об'єктивне, яке почасти сприймається не як відображена дійсність, а як істинна реальність, руйнуючи будь-які часопросторові рамки, підтвердженням чому у випадку із Холмсом є уже визнаний сьогодні феномен Великої Гри (Great Game, or Sherlockian (Holmesian) Game). Міф Шерлока Холмса досяг тієї найвищої міри прогресивного процесу міфологізації, коли, користуючись словами К. Маркса, він стає матеріальною силою та набуває здатності кардинально перетворювати світ [20, с. 125]. Л. Черни звертає увагу на зміщення модусу в сучасному міфотворчому процесі: якщо раніше міфологізувались винятково феномени минулого, то тепер міфологізації піддаються явища реального часу, уникаючи необхідної в аристотелівському трактуванні умови часової віддаленості [32, с. 137]. Цю ж саму тенденцію помічає Й. Хейзінга конкретно щодо поняття «герой», яке з часу, коли стало приписуватись не напівбогам, а смертним, неодмінно «стояло поряд із поняттям «мертвий», а лише потім поширилось на живих [24, с. 366]. Як відомо, образ Холмса перетворився на масовий міф майже з часу свого виникнення, коли розпочалась традиція листування з ним як з реальною людиною, що ламало стереотипи одразу у двох напрямках: міфологічній героїзації піддавався апріорі позбавлений біологічного життя літературний персонаж плюс міфологізувався він синхронно з публікацією як фактом реально-часового художнього буття персонажа. Із часом міфологізація образу дойлівського детектива тільки прогресує, особливо тепер, коли сама доба вікторіанства стійко асоціюється з міфологемою «старої доброї Англії», одним із конкретних виявів абстрактного поняття про «Золотий вік». За М. Бахтіним, «...щоб

наділити реальністю той чи інший ідеал, його мислять як такий, що вже був у «Золотому віці» у «природному стані» [2, с. 298]. Шерлок Холмс, окрім власне свого міфопотенціалу, став атрибутом цієї доби, внаслідок чого відбулось накладання міфогенних елементів. Художня дійсність холмсіани, як і дійсність вікторіанської Англії, через ряд факторів стала майже безпрецедентним фактом, коли відбулась міфологізація не «епічного минулого», а сучасності, що з погляду літературної привабливості чи потенціалу міфогенності тенденційно сприймається як «...дещо минуше, плинне», що «...позбавлене істинної завершеності, а отже й сутності» [2, с. 463]. На думку Л. Черни, така миттєва міфологізація наштовхує на думку, що детектив – це продукт цілеспрямованого міфотворення (*deliberate fable-making*), а це, у свою чергу, є результатом несвідомої колективної «міфопоетичної уяви», що призводить до загального висновку щодо «...проростання усієї сутності детективу та апеляції ним» до «...фундаментального людського досвіду» [32, с. 137]. Методологія сучасних досліджень із психології має фокусує увагу на міфові як модусові зміщеної реальності й дає змогу оцінити міфологізацію за наявними сьогодні подвійними стандартами, оскільки, за Л. Павлюк, «...сучасна культура, яка вся є не чим іншим як величезним механізмом міфотворення, водночас дистанціюється від модальностей «умовної істинності» [17, с. 4].

За М. Еліаде, міф – це остання стадія розвитку образу героя як такого [26, с. 10]. Проте очевидним є, що не кожен літературний образ у своєму розвитку доходить до стадії міфологізації, стаючи транслітературним чи навіть кроскультурним явищем. Тому міфологізацію слід вважати явищем винятковим, яке майже неможливо передбачити заздалегідь і яке має під собою ряд соціокультурних передумов та складних процесів перцепції на рівні масової читацької аудиторії.

Однак головною причиною міфологізації первинно є автентичний авторський текст, що містить міфогенні елементи й формує відповідну масово-психологічним запитам віртуальну художню дійсність, втілюючись у конструювання літературних образів як основних носіїв міфокоду. Аналіз холмсіани наштовхує на висновок про моделювання тут персонажів і ситуацій за архетипальними зразками. М. Еліаде говорить про те, що «...будь-який предмет і будь-яка дія стають реальними лише тоді, коли вони повторюють деякий архетип» [26, 84

с. 17], що також відображає вчення Ф. Ніцше про «вічне повернення». Із самих початків розвитку цивілізацій людське буття, попри свою одиничну унікальність у широкому масштабі, уже було повторенням буття божественного (ідея про Град Господній та Град Земний, Храм Небесний і Храм Божий на землі, Небесний та земний Єрусалим та взагалі модель земного життя як трансформований аналог життя небесного), тому міфологічні школи бачать життя як безперервне повторення того, що уже було зроблено і пережито іншими. За словами М. Еліаде, «...у світі не відбувається нічого нового, бо все, що є, – це лише повторення попередніх звичних архетипів; дане повторення, актуалізуючи міфічний час <...>, постійно підтримує світ в одному й тому ж загальному початковому часі» [26, с. 22]. Таке перманентне накладання «повторень» призводить до формування в транстемпоральній величині деяких моделей поведінки людей за визначеним типажем. За таких умов образ Холмса є дойлідською авторською інтерпретацією героїчного міфу в пізньовікторіанському форматі. Це також відповідатиме жанрово-поетикальному трактуванню детективу як синтезу героїчного та пригодницького начал. Шерлок Холмс, подібно до будь-якого воїна в широкому сенсі, долає суспільні прояви зла та несправедливості й текстуально протистоїть Моріарті, втіленню темних сторін буття, тобто реалізує архетип героя-воїна новочасного зразка, коли засобом боротьби виступає не зброя, а сила інтелекту і волі. За висновками М. Еліаде, «...будь-який воїн імітує «героя», старається якнайточніше відтворити модель його поведінки» [26, с. 16].

У контексті літературної творчості в наукових працях Л. Гінзбург натрапляємо на поняття «формалізованих персонажів». Вони визначаються як такі, що «...різною мірою та різними способами варіюють традиційні ролі, які вже стали готовою, відстояною формою для досвіду, що естетично переробляється» [6, с. 46]. Також сьогодні, коли із часу появи першого твору про Холмса минуло понад 120 років, можна говорити про поступове входження головного персонажа холмсіани до «...матриці архаїчної ментальності, що відторгає індивідуальне, зберігаючи лише зразкове» [26, с. 19]. Це буде те основне, що становить серцевину образу, певні образні денотати, котрі стабільно й у незмінному вигляді існують у масовій свідомості і є базою усіх інтерпретацій. Окрім зовнішньої атрибутики образу (вересова чи глиняна люлька, халат, мисливський кашкет), наявний

також спектр ідейно-сміслових укрупнень, які й виступають магістралями реалізації архетипних образів та ситуацій.

Шерлокіана відкидає положення про безгеройність новочасної літератури, а отже й ставить під сумнів тезу, що «...художній герой помер або став надто нудним, як два на два» [31, с. 184]. Саме образ Шерлока Холмса чи не найбільше заслуговує на ярлик найбільш явного, визнаного «художнього героя», осучасненого, але зі збереженням усіх ключових засад, «епічного героя» зламу ХІХ-ХХ, усього ХХ та уже поточного століття. На основі праць із архетипальної психології К. Г. Юнга А. Іващенко [11] виділяє ряд загальних положень, які співвідносні із архетипом Героя з прив'язкою до його побутування на рівні сучасного споживацького суспільства як основного носія масової свідомості, яка акумулює свідомість індивідів із різним ступенем соціокультурного розвитку, що відповідає характеристикам різношерстої аудиторії реципієнтів шерлокіани. Образ Холмса у контексті конкретно-авторського втілення цього архетипу доцільно розглянути, послідовно опираючись на трактування дослідником цього явища й визначені ним смислові патерни, що з даним архетипом зіставні: *оточення Героя; прагнення змінити світ на краще; імпліцитний страх поразки; готовність відповідати; вміння досягати поставленої мети і спрямовувати на неї увесь свій життєвий потенціал; дисциплінованість, вміння організувати справу; готовність прийняти виклик і прийти на допомогу*. Усі вони репрезентовані в полотні детективного циклу про Шерлока Холмса.

Архетип Героя в образі Холмса став похідним для архетипів Христа, Учителя, Лікаря тощо, які так само репрезентовані автором у міфокоді даного літературного персонажа. Загалом вони доказово стверджують безпрецедентну міфологізаторську активність образу Шерлока Холмса й можуть бути невичерпним джерелом для подальших досліджень дойлівського сищика в ракурсі темпорально детермінованих виявів первинно сконструйованого автором міфокоду.

### Література

1. Астрахан Н. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія. Київ : Академвидав, 2014. 423 с.
2. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.

3. Бурцев А. Английский рассказ: конец XIX – XX века: проблемы, типологии, поэтики. Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1991. 335 с.
4. Васильев С. Мифологизация массового сознания – к вопросу о философии и методологии исследования проблемы. Историческая и социально-образовательная мысль. 2009. №1. С. 25–37.
5. Гвоздева А. Ценностные характеристики лингвокультурного типажа «детектив» на примере образов Шерлока Холмса и Эркюля Пуаро. *Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение*. 2009. № 35 (173). С. 48–51.
6. Гинзбург Л. О литературном герое. Ленинград: Сов. писатель, 1979. 224 с.
7. Гитин, В. Г. Литература криминальной тайны (вступительная статья). Э. А. По. Убийства на улице Морг. Г. К. Честертон. Сапфировый крест. Харьков: Книжный клуб «Клуб семейного досуга», 2010. С. 5-14.
8. Голосовкер Я. Логика мифа. Москва: Наука, 1987. 218 с.
9. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії. Київ: Факт, 2008. 283 с.
10. Зубрицька Л. Міф як феномен сучасної політики: автореф. дис... канд. політ. наук: 23.00.01. Київ: 2005. 18 с.
11. Иващенко А. Теория архетипов и практика брендинга. 2006. URL: [http://www.marketing.spb.ru/lib-comm/brand/inner\\_motivation.htm](http://www.marketing.spb.ru/lib-comm/brand/inner_motivation.htm) (дата звернення: 01.03.2021).
12. Костюк І. Міфологічний герой: походження, призначення, функції. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2012. Вип. 23. С. 376–385.
13. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ: ВЦ «Академія», 2007.
14. Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва: Искусство, 1970. 383 с.
15. Моэм С. Луна и грош. Театр. Рассказы. Москва: Правда, 1983.
16. Ницше Ф. Странник и его тень / пер. с нем. А. Заболоцкой. Санкт-Петербург: Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. 224 с.
17. Павлюк Л. Міфопоетика і міфополітика: міф, контрміф і антиміф. *Медіакритика*. 2008. № 2. С. 4-12.
18. Соловьева Н. От викторианства к XX веку. Зарубежная литература XX века / за ред. Л. Андреева. Москва: Высш. шк., 2000. С. 267–283.
19. Ставицкий А. Миф архаичный и современный (опыт сравнительного анализа). *Материалы международной научной*

конференции «Ломоносовские чтения 2003 года» / під ред. В. Иванова, В. Кузицина, А. Новичихиной, В. Трифонова. Севастополь : НПЦ ЭКОСИ Гидрофизика, 2003. С. 124–126.

20. Ставицкий А. Миф и символ как философские категории социальной действительности. Вестник СевГТУ. Вып. 69: Философия: Сб. науч. тр. Редкол. М.С. Колесов (отв. Ред.) и др.; Севастоп. нац. техн. ун-т. Севастополь : Изд-во СевНТУ, 2005. С. 123–132.

21. Ставицкий А. Роль мифа в формировании общественного сознания. Материалы Научной конференции “Ломоносовские чтения” 2006 года и Международной научной конференции студентов, аспирантов и молодых ученых “Ломоносов-2005” / под ред. ВА, Трифонова, В.И. Кузицина, В.А. Иванова, Н.Н. Миленко. Севастополь : НПЦ “ЭКОСИ–Гидрофизика”, 2006. С. 377-380.

22. Тименчик М. Опыт параллельных жизнеописаний. Дж. Д. Карр. Жизнь сэра Артур Конан Дойла. Москва : Книга, 1989. 320 с.

23. Тинувиэль Х. Мир Толкиена и аналитическая психология. 2016. <http://eressea.ru/library/public/holger01.shtml> (дата звернення: 15.11.2017).

24. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня : Пер. с нидерл. / общ. ред. и послесл. Г. Тавризян. Москва : Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. 464 с.

25. Чертанов М. Конан Дойл. Москва : Молодая гвардия, 2008. 328 с.

26. Элиаде М. Аспекты мифа / пер. с фр. В. Большакова. Москва : Академический проект, 2001. 222с.

27. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость / пер. с франц. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. Санкт-Петербург : Алетейя, 1996. 250 с.

28. Adorno T. Television and the Patterns of Mass Culture. *Mass Culture. The Popular Arts in America / ed. by B. Rosenberg and D. Manning White.* London : The Free Press. Collier Macmillan Publishers; New York : A Division of Macmillan Publishing Co, 1964. P. 474–488.

29. Anderson P. The Archetypal Holmes. *Sherlock Holmes by Gas-lamp: Highlights from the First Four Decades of the Baker Street Journal / ed. by Ph. Shreffler.* New York : Fordham University Press, 1989. P. 135–142.

30. Brooke-Rose Ch. The Dissolution of Character in the Novel. In *Reconstructing Individualism: Autonomy, Individuality, and the Self in Western Thought.* Ed. Morton Sosna, Thomas Heller, and David E. Wellbery. Stanford, CA: Stanford University Press, 1986. P. 184–196.

31. Cawelti J. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture.* Chicago : University of Chicago, 1977. 344 p.



32. Černý L. Mythical Aspects of Poe's Detective. *Connotations : A Journal for Critical Debate*. 1995/1996. № 5. P. 131–146.
33. Cohen M. *Sisters: Relation and Rescue in Nineteenth-century British Novels and Paintings*. Madison : Fairleigh Dickinson Univ Press, 1995. 187 p.
34. D'Alessandro D. *Brand Warfare: 10 Rules for Building the Killer Brand* / David D'Alessandro. Columbus : McGraw-Hill Education, 2002. 240 p.
35. Field A. The Case of the Multiplying Millions: Sherlock Holmes in Advertising. *Sherlock Holmes and Conan Doyle: Multi-Media Afterlives* / Ed. by S. Vanacker, C. Wynne. London : Palgrave Macmillan, 2012. P. 19–36.
36. Gregory J. *Leveraging the Corporate Brand*. Chicago : NTC Business Books, 1997. 233 p.
37. Irwin J. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*. Baltimore : Johns Hopkins University Press. 512 p.
38. McCaw N. *Adapting Detective Fiction: Crime, Englishness and the TV Detectives*. London : Continuum, 2011. 200 p.
39. McDonald P. *British Literary Culture and Publishing Practice, 1880-1914*. Cambridge : Cambridge University Press, 2002. 244 p.
40. Porter, L. (Ed.). *Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations*. Jefferson : McFarland, 2012. 220 p.
41. Rojek C. *Brit-myth: Who Do the British Think They Are?* London : Reaktion Books, 2007. 215 p.
42. Rollason Ch. The Detective Myth in Edgar Allan Poe's Dupin Trilogy. *American Crime Fiction: Studies in the Genre*. Ed. Brian Docherty. New York : St. Martin's, 1988. P. 4–22.
43. Rosemary J. Sherlock Holmes codes the social body. *ELH*. 57(3, Autumn 1990). P. 685–708.
44. Round J. Out of House and Holmes. *Sherlock Holmes and philosophy: the footprints of gigantic mind* / edited by G. Reisch. Chicago : Open Court, 2011. P. 135–147.
45. Shepherd M. *Conceptual Issues in Psychological Medicine*. Kentucky : Routledge, 2013. 264 p.
46. Symons J. *Bloody Murder – From the Detective Story to the Crime Novel: A History*. London : Faber&Faber, 1972.
47. Taha A. *Nietzsche, Prophet of Nazism: The Cult of The Superman: Unveiling The Nazi Secret Doctrine*. Bloomington : AuthorHouse, 2005. 175 p.
48. Thompson J. *Fiction, Crime and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism*. Champaign : University of Illinois Press, 1993. 200 p.
49. Zecher H., Gillette W. *America's Sherlock Holmes*. Bloomington : Xlibris Corporation, 2011. 733 p.

## ЖАНР ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО РОМАНУ В СУЧАСНІЙ ДЕТЕКТИВНІЙ ЛІТЕРАТУРІ

У центрі нашої уваги три детективні романи – «Фламандська дошка» Артуро Перес-Реверте, «Щоденник Елізабет Крі» Пітера Акройда і «Заповіт Тиціана» Єви Прюдом. Мета нашого дослідження: по-перше, з'ясування жанрової своєрідності даних творів; по-друге, виявлення наявності в них інтертекстуальної складової, яка, крім всього іншого, стосується процесів міфологізації (деміфологізації та реміфологізації); по-третє, виокремлення прикладів використання екфразису як прийому візуалізації.

Я. Маркулан відзначав, що «детектив як жанр так просто не вписується у системну сітку «родів и видів». Він пов'язаний і з епосом, і з драмою, може бути комедією і репортажем, повістю, п'єсою, романом» [13, с. 24]. Угорський дослідник Тібор Кьохстейї поглиблює цю думку: «Якщо ми як слід порозмірковуємо, то побачимо, що детектив – це містерія нашого часу, містерія в умовах масової культури. Він неминуче нагадує – навіть своєю структурою – середньовічні ігри-вистави» [9, с. 130]. Події у ньому не передають біблійних історій або античних божественних культів, таємниця того, що відбувається, переноситься у теперішній час і стосується вона злочину. Кульмінації ця вистава найчастіше досягає у фінальних сценах, коли збираються всі зацікавлені особи в одному місці і один з героїв (найчастіше детектив) «розкладає все по полицях», розкриває роль кожного персонажа у подіях.

Над проблемою визначення жанрової своєрідності детективних творів, їхнього місця у літературі розмірковував у статті «Мистецтво детективу», надрукованій 1924 року, один з провідних англійських майстрів цього жанру О. Фрімен. Основну його думку спрямовано на те, аби довести, що «детектив може бути хорошою літературою» [23, с. 32]. Н.Ю. Георгінова [4, с. 175], яка поділяє точку зору багатьох літературознавців, той факт, що детектив неодноразово протиставлявся справжній літературі як «щось недостойне», пояснює існуванням поряд зі справжніми геніями свого жанру недобросовісних авторів. Повертаючись до думки Р. О. Фрімена, наведемо його слова: «Детектив, здатний повністю увібрати у себе всі характерні

особливості жанру, залишаючись при цьому твором, написаним хорошою мовою, із вміло відтвореним фоном і цікавими характерами, що відповідають найсуворішим літературним канонам, залишається, можливо, найрідшим явищем у художній прозі» [23, с. 29].

Якщо до кінця XIX сторіччя детектив не сприймався як серйозна література, то у XX з'явилося багато досліджень з цього питання. У першу чергу це були самі автори детективів (А. Конан Дойл, Г.К. Честертон, А. Крісті, Е. Куїн та ін.). До творів детективного спрямування зверталися і критики-літературознавці (А. Вуліс, Я. Маркулан, Г. Анджапаридзе, О. Зверев, І. Волков, Ю. Ковальов, Т. Кьохстейї, Б. Райнов та ін.). Крім того, детектив стає об'єктом аналізу статей, дисертацій з лінгвістики (І. Баннікова, Е. Герасименко та ін.).

У сучасних дослідженнях можна спостерігати широку градацію детективу: психологічний, історичний, іронічний, фантастичний, політичний, шпигунський, поліцейський, гостросюжетний, кримінальний.

В останні десятиріччя особливо активно розробляється ще один жанровий різновид – інтелектуальний детектив. Що є характерною рисою подібних творів? У них поєдналися захоплюючий детективний сюжет і елементи історії, філософії, містики, релігії. Також необхідно наголосити на своєрідності проблематики. О. Фрімен наполягає, що «справжні поціновувачі детективу люблять його за те, що він дає можливість їм долучитися до інтелектуальної гімнастики розуму, а задоволення від читання тим сильніше, чим повніше задовольняються запити відповідної читацької аудиторії» [23, с. 32]. На користь своєрідності інтелектуального детективу можна навести і такі слова: «Немає жанру популярнішого за детектив <...> Адже цілком очевидно, що жанр, який привернув увагу людей культури та інтелекту, не може містити у собі нічого первісно поганого» [23, с. 29]. Інакше кажучи, читач не тільки слідкує за розгортанням інтриги, а й збагачується знаннями з різних галузей людського життя, особливо це стосується культурологічного аспекту.

Отже, звернемося до інтелектуального детективу. Об'єктом таємниці у подібних детективних історіях часто стають твори різних видів мистецтва. Тому необхідно підкреслити роль візуальності у сприйнятті змісту твору. В основу цієї візуальності найчастіше покладено екфрасис. Літературознавці екфрасис визначають як

словесний опис твору мистецтва, який існує реально або є вигадкою. Функція подібного опису – створити «у читача візуальний образ якогось дво- або тримірного художнього предмета» [19, с. 17]. Найчастіше йдеться про живописні, скульптурні, архітектурні твори мистецтва, неординарні предметні деталі, описані в літературі. Це доводить, що зміст літературного твору (на прикладі романів А. Переса-Реверте, П. Акройда, Є. Прюдом) може сприйматися глибше і точніше, якщо розглядати його як синтез мов літератури і живопису або інших творів мистецтва.

Як різновид інтелектуального роману можна розглядати артефакт-детективи. Їх відрізняє вишукана інтрига, історичний антураж, вигадливі сюжети. Головним персонажем стає артефакт – предмет мистецтва. Саме з ним і пов'язаний злочин, який відбувся інколи задовго до сучасних подій, але викриття злочинця все-таки настає.

Якщо говорити про поняття «інтелектуальний» відносно різних літературних жанрів, то інтелектуальний роман (ІР), наприклад, характеризується низкою особливостей. У праці Т.Л. Гуріної «Деякі передумови дослідження авторської позиції в інтелектуальному романі ХХ сторіччя» виокремлюються три складові подібних творів: 1) наявність висловлювань теоретичного порядку. Оповідь неможлива без філософських суперечок, розмірковувань героїв щодо сенсу життя; 2) особлива функція сюжету і принципи побудови образів героїв; 3) «підтримуючі елементи» теорії – історичні та географічні відомості, відкриття в галузі мистецтва і культури тощо, – які насправді стають структурною частиною роману [7, с. 200 – 202].

Спробуємо довести, що в рамках даного дослідження це дійсно так, на прикладі роману А. Переса-Реверте «Фламандська дошка». Як основну теоретичну тезу роману можна розглядати таку: життя – прекрасне. Наповнене красивими людьми і речами, але несправедливе. Перш за все в цьому світі страждає беззахисна краса, і те, що загрожує їй, має бути покараним. Караючою рукою може бути будь-яка протилежна цьому насиллю сила – навіть інше насилля. З точки зору Роспопіна, «детективи іспанського письменника Артуро Переса-Реверте (народ. у 1951 р.) надпопулярні в усьому світі, майже всі екранізовані, однак вони вирізняються, на мою думку, перевагами не стільки карколомно закрученого сюжету, скільки власне літературними, а саме: вишуканим стилем, тонким психологічним

проробленням характерів персонажів, котрі населяють оригінальний, тобто схожий на реальний і в той же час очевидно створений уявою автора художній світ антикварів, букіністів, шахістів і колекціонерів різного роду творів мистецтва» [18]. Герої роману розмірковують про сенс життя. Так, Хулія, реставруючи картину, подумки відтворює життя зображених героїв, поступово приходячи до висновку, що дошка розповідає про злочин. Одним з головних персонажів є Сесар – антиквар, естет, людина великого життєвого досвіду. Саме він є тим, хто озвучує більшість філософських сентенцій щодо сенсу життя, любові і зради, прекрасного і бридкого. Роман наповнений цими ідеями, і вони абсолютно не «перевантажують» сюжет, а навпаки, роблять його захоплюючим і пізнавальним. Отже, теоретична складова в романі, безумовно, присутня.

Вище наголошувалось, що інтелектуальний роман пізнавальний. І тут важлива роль відводиться «підтримуючим елементам». Читаючи «Фламандську дошку», хочеться заглянути до атласу і з'ясувати, де знаходилось Остенбурзьке герцогство; в історичну енциклопедію – і дізнатися про події в Європі того часу, порівняти дати. Головним розчаруванням буде, скоріше за все, той факт, що художника Пітера Гюйса, картина якого у центрі оповіді, не існувало. Але перед тим, як це з'ясується, буде вивчено великий пласт культури Нідерландів, знайдено точки зіткнення творчості художників, які дійсно існували, і П. Гюйса. Автор роману настільки переконливий у своїх містифікаціях і логічних побудовах, що читачеві складно змиритися з цією вигадкою.

Якщо говорити про своєрідність сюжетної організації інтелектуального роману, то в побудові детективу найчастіше це є обов'язковою умовою. У згадуваній роботі Я. Маркулан йдеться про «двофабульну попобудову» детективу. Вона являє собою «фабулу слідства і фабулу злочину, кожна з яких має свою композицію, свій зміст, свій комплекс героїв» [13, с.30].

Організація сюжету в романі «Фламандську дошка» складна, можна сказати, що це роман в романі, а можливо, і не один. На перший погляд, сюжет роману розвивається традиційно для детективного жанру: злочини (вбивства, викрадення картини, шахрайство), персонажі, котрі розслідують їх здійснення (Хулія, Сесар, шахіст Муньос), другорядні персонажі, але дуже вагомі для головних героїв (Альваро, подруга Хулії, власники картини). Автор ускладнює сюжет, створюючи детектив у детективі. Головною героїнею, сполучною

ланкою двох сюжетних ліній, є Хулія. Її роботу художника-реставратора можна порівняти з «дослідженням», «відкриттям таємниць». У контексті даного роману подібну діяльність можна порівняти з розслідуванням детектива. У дівчини, крім вирішення професійних завдань реставратора, декілька напрямів пошуку: з'ясування особистостей, зображених на картині, їхньої долі, що саме їх пов'язує, про який злочин йдеться і хто винний у смерті одного з героїв.

Щодо «зовнішньої» сюжетної лінії, то всі події – і життєві, і побутові, і злочинні – так чи інакше пов'язані з картиною Пітера ван Гюйса «Шахова партія». Хулія реставрує дошку<sup>1</sup> за дорученням подруги, власниці галереї Менчу Роч, для продажу на аукціоні «Клеймор». Відповідально ставлячись до своєї роботи, дівчина вивчає історію твору і намагається зрозуміти, чому творчість цього художника – Пітера ван Гюйса – варта уваги. Вона звертається за порадою до свого колишнього коханця і вчителя – мистецтвознавця Альваро. Свого часу вони розійшлися, але зберегли ділові стосунки. Однак, виконавши прохання Хулії – зібрати всю можливу інформацію про автора, епоху і людей, яких він зобразив, – Альваро помирає. Пізніше у своїй квартирі Хулія знаходить труп подруги. І врешті-решт, зникає картина (наголосимо, що її так і не знаходять). Усі ці події, на перший погляд, абсолютно не пов'язані, а загадковості їм додають два полюси другорядних персонажів. З одного боку – Сесар, хрещений Хулії, власник антикварного магазину, втілення розуму, витонченості, певною мірою тиха затока для бентежної душі дівчини, найближча для неї людина і радник. З іншого – родина Бельмонте: власник «Шахової партії» і його племінниця з чоловіком. Останні двоє – жадібні хижаки, котрі очікують смерті дядька, який залишить їм спадок. Хто з них винний у злочинах і чому, – загадка, яку і має розгадати Хулія. З появою на сторінках роману Муньоса стає очевидною важлива роль шахів у вирішенні головоломок – і сучасних, і тих, яким більше п'яти століть.

Основна інтрига «внутрішнього» детективу розвивається навколо змісту картини Пітера ван Гюйса. Якщо виходити з того, що детектив – це літературний твір, який описує процес розкриття певної загадки, то в ньому обов'язково має міститися таємниця. Про цю особливість подібних оповідей говорять всі дослідники. Так, Кьохстейї вважає наявність таємниці очевидною ознакою детективу і, більше того,

обов'язковою умовою. Він підкреслює, що це «відрізняє його і від епічного жанру «високого мистецтва», і від інших форм розважальної літератури. <...> Таємниця – обов'язковий відправний пункт сюжету. Без неї немає і не може бути розслідування. <...> Таємниця – генетичний код детективу» [9, с. 12]. У романі А. Перес-Реверте загадки виникають майже відразу: особистість самого художника, таємничий підпис, прихований від недосвідченого глядача, але віднайдений Хулією. Здавалося б, на дошці зображено мирну сцену гри у шахи двох чоловіків. Майстер, за словами автора, малює на картині найдрібніші деталі зі скрупульозністю хронікера, ніяк не розкриваючи суті того, що відбувається. Немає нічого загадкового, жодних натяків на злочин. (Навіть підлога у кімнаті повторює шахову дошку – це чорні і білі квадрати. І це теж підкреслює повну зосередженість персонажів, або одного з них, на грі.) Тим не менш, одна деталь все ставить на свої місце: внизу дошки є замальований автором або кимось іншим (скоріше за все – його сучасником) надпис: «Хто вбив лицаря». А це вже натяк на злочин. Приховані фарбою слова – це не запитання, тому можуть бути сприйняті як одна з назв картини. Але Хулія сумнівається і навіть впевнена, що це пряма вказівка на злочин, який мав місце багато сторіч тому. Ось її роздуми, коли на рентгенівському знімку вона побачила те, що не видно неозброєним оком: «<...> прихований напис готичними літерами, що виразно окреслився на дошці, вихоплений рентгенівським промінням із небуття через п'ять століть:

#### QUIS NECAVIT EQUITEM

Хулія знала латину достатньо, щоб перекласти це без словника: Quis – питальний займенник «хто». Necavit походить від песо, вбивати. А equitem – знахідний відмінок однини іменника eques, лицар. Отже, «хто вбив лицаря». Речення вочевидь питальне, оскільки тут є слово «quis», що надає йому певної загадковості: ХТО ВБИВ ЛИЦАРЯ? Це як мінімум бентежило» [15, с. 6]. Саме пошук відповіді на це питання і стане рушійною силою розвитку сюжету, а в основі всього знаходиться таємниця – необхідна складова будь-якого детективу.

Детективний роман, особливо інтелектуальний, ускладнюється в постмодерністський період розвитку мистецтва. Одним з таких елементів є використання міфу, а міфологічне спрямування художньої дійсності та інтерпретація міфологічних структур є характерною рисою такого твору. Цікавою є оцінка Ю. Лотмана, котрий підкреслював, що «міф та літературний твір є текстами культури, які взаємодіють між

собою і виконують комунікативну та змістоутворюючу функції [12, с. 80].

Сучасні українські літературознавці досить плідно досліджують питання міфопоетики у постмодерністській літературі (Н. Ліхоманова, Я. Поліщук та ін.). Так, Н. Ліхоманова зазначає: «Епоха постмодерністської свідомості відзначається персоніфікованим сприйняттям міфологічних образів та сюжетів, що відповідно переноситься у простір художнього мислення. Утворюючи єдиний універсальний інтертекст, постмодерністський роман подає безліч внутрішніх кодів міфологічної побудови світу. Міфвідтворення внутрішніх кодів виявляється в загубленій множині сторонніх впливів, архетипних образів інших культур, літературних спадщин, національних традицій» [11, с. 5]. Безумовно, це стосується і детективного твору. Йдеться про процеси міфологізації (реміфологізації, деміфологізації), тобто способи, якими міф засвоюється літературним твором. О.С. Колесник наголошує, що «деконструкція міфу передбачає не лише вільне перекомбінування окремих традиційних елементів, але й розкладання на складові частини цілісних, вже знайомих реципієнту сюжетів, та створення з них нового тексту, який нерідко заперечує сенс та цінності оригіналу. При цьому відбувається профанізація, якщо не профанація першоджерела. Така переробка міфу та епосу має місце як в масовій (на зразок серіалу «Геркулес», де від античного міфу залишається лише назва), так і в елітарній культурі («Уліс» Дж. Джойса, який, крім іншого, деконструє текст гомерівської «Одісеї»). Сутністю реміфологізації є створення власного нео-міфу за наявними зразками та у відповідності до загальних принципів міфопоетики. При цьому метою є не імітація архаїчних наративів сама по собі, а спроба прориву до трансісторичного» [10, с. 58].

Саме в цьому аспекті розглянемо романи Пітера Акройда «Щоденник Елізабет Крі» [1] і французької письменниці Єви Прюдом «Заповіт Тиціана» [17].

Пітер Акройд – письменник-постмодерніст. Відомо, що для постмодерністів реальність і вигадка дуже часто неподільні. О. Зверев наголошує, що для них «реальність не щось звичайне, а щонайменшою мірою проблематичне, якщо вона взагалі не міф» [8]. Можливо, саме це пояснює дещо вільне поводження Акройда з фактами (біографічними і творчими), що стосуються художників, згаданих ним. Зауважимо, що



Акройд в аналізованому романі досить широко використовує можливості візуалізації тексту завдяки використанню екфрасиса і оригінальних художніх деталей. Творчість письменника при відносній дослідженості в сучасній літературознавчій науці залишає простір для аналітичних пошуків у світлі міжвидових зв'язків, культурологічного зіставлення.

Так, О.В. Ушакова відзначає «смівість і свободу акройдівських інтерпретацій життя і творчості видатних особистостей. При цьому його характеристики не претендують на абсолютну істинність і залишають простір для читацького переосмислення» [цит. за: 24]. У романі з цієї точки зору можна розглядати художника Джеймса Макнейла Уістлера. У тексті читаємо: «Вбивства дали поштовх до створення «Лаймхаузьких ноктюрнів», відомої серії картин Джеймса Макнейла Уістлера, де похмурий настрій вулиць біля берега річки передано кольором – блакитно-зеленим, ультрамариновим, матово-білим, чорним. Уістлер також називав їх «Гармоніями на тему», хоча їх виникнення супроводжували досить дисгармонійні обставини: одного вечора, коли він блукав по Лаймхаусу і робив побіжні замальовки, його темний плащ і «закордонна» зовнішність викликали у декого підозру, що він і є Голем, і від переслідування численного натовпу він сховався в окружному відділку...» [1]. Що стосується Уістлера, то він дійсно в Лондоні писав свої картини, багато років мешкав у районі Челсі. Як відзначає Д. Самін, його приваблювала своєрідна чарівність цього міста: «ніхто не зрозумів і не відчув її краще, ніж він, ані Тьорнер, ані Констебль...» [20]. Наприкінці 50-х років ХІХ ст. художника зацікавила Темза: «Він ще датував свої офорти, – пише Самін, – і до цього року (1859 р. – І.Г.) можна віднести одинадцять дошок серії Темзи. Він бачив річку так, як ніхто до нього не бачив: то чорною від сажі, то блискучою на сонці зі своїм лісом щогл, безкінечним рядом шаланд, похмурими пакгаузами, величезними доками з маленькими харчевнями на березі. Він малював її такою, якою бачив, якою вона була тоді...» [20]. Але на цьому, можна сказати, і закінчується біографічна точність Акройда. Розпочнемо з того, що в момент подій (вересень 1880 р.), описаних автором, художник вимушено працював у Венеції і повернувся до Лондона тільки у листопаді того року.

Уістлер називав свої картини «Гармоніями кольору», а не «Гармоніями на тему». Наприклад: «Гармонія у зеленому і рожевому. Музичний салон», «Гармонія у сірому і зеленому. Мадемуазель Сесіль

Александр» та ін. Зацікавившись теорією «взаємного впливу», яка приписується Ш. Бодлеру, «Уїстлер намагається відкрити залежність, яка існує між живописом та іншими видами мистецтва. Саме в цей період він починає давати своїм картинам музичні назви: симфонія, композиція, гармонія» [2, 30]. Але найбільше задоволення приносило йому створення ноктюрнів, однак посилянь на цикл «Лаймхаузькі ноктюрни» нам знайти не вдалося. Він часто пише вечір, ніч – улюблений час доби художника: «Свою пристрасть до зображення ночі художник пояснював тим, що у сутінках «природа сама виділяє свої обриси», дозволяючи художнику передати лише настрої» [2, с. 14]. Це для Акройда, безумовно, важливо. Письменник створює свої Лаймхаузькі ноктюрни: «У кінці Скофілд-стріт... стояв газовий ліхтар, але ділянка ближче до річки була тепер абсолютно темною; будинок номер сім з коричневими дверима знаходився саме на межі світла і тіні» [1]. Описуючи будинок Соломона Вейля, Акройд завдяки використанню колоративів практично «пише» своє живописне полотно, яке створює настрої неспокою і небезпеки для будь-якого перехожого. Його кольорова гама майже повністю збігається з картиною Уїстлера «Ноктюрн у сірому і золоті: Сніг у Челсі». У композиції картини присутні тільки найважливіші з точки зору автора елементи і кольори: сніг, постать людини, невиразні коричневі фасади будинків і краєчок неба. Слід наголосити, що «Уїстлер використовує палітру, здатну створити абсолютне враження реальності: кольори, що переважають, – сірий і золотисто-жовтий (в Акройда – це може бути не означене кольором світло від газового ліхтаря. – І.Г.) – <...> передають настрої картини в цілому, запрошуючи глядача немов би увійти у картину, проникнути крізь туман, що обгорнув змальовану сцену. Більше того, з точки зору Уїстлера, глядач може, віддаючись власним почуттям і якимось власним спогадам, інтерпретувати картину згідно із своєю фантазією. Художник акцентує увагу не стільки на картині, що постає перед ним, скільки на враженні, яке вона справляє на глядача» [2, с. 21]. Саме цього прагне і Акройд, пропонуючи читачам «увімкнути» фантазію і інтерпретувати події за власним бажанням, переносячи дію на таємничі туманні вулиці найнеприємнішого району Лондона.

Роман «Заповіт Тиціана» в жанровому визначенні можна розглядати як арт-детектив, адже в центрі уваги весь час опиняється твір живопису. Існує думка, що арт-детектив має дві візитівки: перша –

98

наявність таємних товариств і їхніх знань, знаків, символів, які розкриває слідство; друга – цікаві факти про картину або інший витвір мистецтва, факти з біографії художника. Але, певною мірою, це може бути і інтелектуальний детектив. З нашої точки зору, найпоказовішою рисою інтелектуального детективу є інтертекстуальність. Вже наголошувалося, що, характеризуючи інтелектуальний детектив, важливо враховувати історико-культурологічну складову, у тканині якої розгортаються всі події роману. Так, у Венеції – епідемія чуми, тому все, що відбувається в романі, тісно пов'язане і часто визначається цією подією. Якщо не звертати уваги на історичну складову (або не розуміти її), залишиться тільки суто детективна, у класичному розумінні, лінія.

Поштовх до розгортання сюжету дала зустріч одного з головних героїв Вергілія Предома з Тиціаном. Геніальний художник доби Відродження народився у родині нотаріуса Грегоріо Вечелліо з П'євєді-Кадоре (інколи його так і називали – кадорець). З восьми-десяти років його життя було назавжди пов'язане з Венецією, а час, коли він створював свої геніальні полотна в історії залишається «добом Тиціана». Його творчість мала надзвичайний успіх і вплив на сучасників. Чому? Чим саме хвилювали роботи художника? Сомерсет Моєм, розмірковуючи над призначенням мистецтва, у своїх нотатках позначав таке: «Дехто бачить в мистецтві цінність, яка і є самовиправданням <...> На мій погляд, праві ті філософи, котрі вимірюють цінність мистецтва силою його впливу і з цього роблять висновок, що його цінність не у красі, а у позитивному впливі. Мистецтво, яке лише дає насолоду, навіть суто духовну, не може вважатися значущим: воно подібне до скульптур на капітелях колон, що підтримують міцне склепіння, – їхня вишуканість і своєрідність тішать око, але функціонального навантаження вони не несуть. Мистецтво, якщо воно не має позитивного впливу, всього лише опіум для інтелігенції» [14]. Отже, саме психологічний вплив, історичний, міфологічний або біблійний сюжет, який може бути пояснений реаліями, сучасними Тиціанові, і роблять його творчість настільки значущою. Сучасник і біограф художника Дольче у 1557 році писав: «У роботах Тиціана немає жодних особливих красот – якщо тільки не вважати такими незвичайне відчуття кольору, тонкий смак, м'якість обрисів і життєвість персонажів. Але той, хто вміє розгледіти всі ці достоїнства, вважає його картини геніальними» [3, с. 3].

Зустріч Вергілія Предома і художника відбулася, коли майстер вже майже йшов з життя. Художник зізнався, що на одному з останніх своїх полотен, він розповідає історію злочину, про що не в змозі мовчати: майстер став свідком здійснення жорстокого вбивства. До наступної зустрічі Тиціан не дожив і таємницю – про який саме злочин йдеться – не розкрив.

Розпочалися пошуки спочатку картини, а пізніше розкриття злочину. Герої роману – Вергілій Предом, його товариш П'єр, юна дочка Тінторетто Марієтта, учень Тиціана Пальма-молодший, дядько Вергілія Чезаре Песо-Мануцій – так чи інакше виступають як детективи, але в кожного з них своя роль. Марієтта, як і батько, художниця, тому є експертом з малярства, особливостей творчості Тиціана, архітектурних та історичних пам'яток Венеції. Вона підказує пошуковцям, що «декілька років тому Тиціан докорінно змінює техніку живопису. Він почав надавати зображуваному вигляд чогось дикого, неприборканого, писав пальцями, густо накладав фарби, інакше кажучи, влаштовував на полотні поле битви. Використовував він тільки три кольори: білий, червоний, чорний. Його полотна ставали все більш темними, суперечливими, починали світитися якимось замогильним світлом. Я навіть замислююся, чи не вбивство, свідком якого він був, спровокувало таку метаморфозу манери живопису?» [17]. Майже в такій самій іпостасі консультанта виступає і дядько Вергілія Чезаре Песо-Мануцій, книготорговець, людина, закохана в рідне місто. Саме завдяки йому, герої мають можливість відвідати найпотаємніші місця Венеції. Чезаре допомагає юнакам потрапити на острів-карантин (адже у місті епідемія чуми, і подібні місця були необхідні), де перебував син Тиціана Гораціо. Для П'єра, майбутнього лікаря, котрий двічі відвідав цей острів, це вже не тільки пошуки істини у їхній пошуковій справі, а й своєрідна практика, неоціненний досвід. Щодо Вергілія Предома, він майбутній правник. Можливо, тому саме йому «довірено» роль сповідника: як згадувалося, Тиціан, помираючи, розказав, що став свідком злочину, і відобразив його на одній з останніх своїх картин. Вергілій, розповідаючи про це, висловлюється дуже обережно, аби ні в чому не звинувачувати самого художника, припускаючи, що той чомусь не хотів розповідати про вбивство, «під час якого був присутній, і з тих же причин не міг відобразити його на полотні у натуральному <...> вигляді. <...> Він, зрозуміло, мав на увазі, що замаскував його у певній жанровій сцені

<...> на євангельський чи міфологічний сюжет» [17]. Юнак пропонує відшукати ті сцени, на яких зображена насильницька смерть, а тоді спробувати визначити, за якою з них прихований злочин.

Як і в будь-якому детективі, у цьому має бути персонаж, котрий періодично надає інформацію, яка корегує хід слідства. У романі «Заповіт Тиціана» це художник Пальма-молодший, історична особа, учень кодорця, художник, який закінчував останню картину великого майстра – «П'єта». Він, працюючи в майстерні художника, знаходить різні документи, листи, пропонує варіанти трактування символів, прихованих в них. Але безпосередньої участі в подіях Пальма не бере, його завдання (і це насправді так було, що й зафіксовано в історії живопису) – здійснити мрію вчителя, закінчити картину, яка мала б прикрасити місце його поховання у церкві Санта Марія Глоріоза деї Фрарі.

На першому етапі пошуків герої вирішують, про яку картину йдеться. Молоді люди відібрали полотна майстра, які відповідали темі й приблизному часу створення. Виявилось, що таких картин близько десяти. Згодом, розглядаючи картини Тиціана зі сценами насильницької смерті, шукачі доходять висновку, що це або біблійний, або міфологічний сюжети. Потрясіння, яке вони пережили, розглядаючи три з цих полотен («Святий Себастьян», «Коронування терновим вінком», «Тортури Марсія»), довго не проходило, «настільки пронизливою була недобра сила, що йшла від них. ...Всепоглинаюче полум'я... Жорстокість, яку неможливо описати... Гранично темні тони... Спотворені обличчя... Моторошні відчуття... Подих смерті...» [17]. І це далеко не всі емоції, які пережили пошуковці. Отже, вони розмірковують, який сюжет є саме тим, який їм потрібен, і висловлюють думку, що це не біблійні, пов'язані зі смертю Христа або святих, адже вирішили, що це було б блюзнірством. Щодо сюжетів про сімейні стосунки, то вони не цікаві (наприклад, «Гарквіній і Лукреція», про яку Вазарі писав: «Картина являє собою сцену насилля – таких з віком у Тиціана буде все більше» [3, с. 25]). Отже, залишилося полотно «Тортури Марсія»<sup>2</sup>. Слід наголосити, що назва цієї картини остаточно не атрибутована. Існує декілька варіантів: «Смерть Марсія», «Тортури Марсія», «Покарання Марсія», «Аполлон і Марсій» тощо. Але в кінці кінців пошуковці були змушені визнати, що можливі й інші варіанти. Підтвердженням їхніх сумнівів слугує думка, висловлена А. Гурдузом: «В міфопоетичній системі твору може домінувати одна легендарно-

міфологічна традиція, а можуть поєднуватись різні елементи одної або двох і більше легендарно-міфологічних традицій: наприклад, біблійної та античної, язичницької тощо, причому одна з них також може бути виразно домінуючою. Так сполучаються не лише однотипні, але й різнотипні за рівнем організації міфопоетичні системи» [6, с. 58]. Щодо роману можна говорити про подвійну реміфологізацію історії про трагедію Марсія – Тиціаном і письменницею у тканині літературного твору.

Тиціан – майстер інтерпретації міфологічних сюжетів, і в основу цієї картини він поклав історію змагання силена Марсія і бога мистецтв Аполлона. Сатир, засліплений гординою, викликав на змагання самого Аполлона, аби довести, що його гра на флейті краща, ніж Аполлонова на кіфарі. Музи і цар Мідас, які були у журі, віддали перевагу Марсію. Але сатир програв другу частину змагання: йому було запропоновано ще й співати у супроводі свого інструмента. Але він не міг одночасно грати на флейті й співати, тому й програв. Аполлон вирішив Марсія покарати за зухвальство і здер з нього живого шкіру [21]. Саме цей момент і зафіксував на своєму полотні Тиціан. Молодих пошуківців у романі Прюдом цікавлять перш за все персонажі, а точніше – персоналії з дійсності, які зображені на полотні в образах міфічних героїв, що саме їх пов'язує з подіями, на які натякає своєю картиною художник.

Отже, шукачі з'ясовують, що декілька років тому в майстра змінилася манера письма: кольори стали розмитими, використовувалися тільки три – чорний, білий і червоний, а працював майстер не тільки пензлями, але й пальцями, розтушовуючи фарбові шари. У подальшому вони знаходять відомості і про злочин, який мав на увазі художник. Було вбито куртизанку Атику і саме в такий спосіб, як і Марсія. Коли стає відомо, хто саме причетний до подій, які передували смерті жінки, розпочинаються пошуки вбивці.

Письменниця використовує цікавий прийом: герої не просто відштовхуються від сюжету міфу або картини, але в процесі розшуку всіх людей, пов'язаних з Атикою, вони поєднують їх у пари з персонажами картини. Так, зрозуміло, що пару Атиці складає сам Марсій. Інші пари – під сумнівом, і це потребує ретельних пошуків і аналізу. Насамперед були атрибутовані персонажі картини. Марієтта і Вергілій висловлюють свою точку зору, яка де в чому відрізняється. Підкреслимо, що вони оцінюють ситуацію відповідно до своїх цілей і

інколи трактують міфологічний сюжет не з традиційної для мистецтвознавців точки зору). Молодий чоловік наполягає, що на скрипці (або віолі), а зовсім не на античному інструменті, грає сам Аполлон, адже він бог мистецтв. У фригійському ковпаку зображений цар Мідас, оскільки він цар Фригійський.

А дівчина вважає, що Аполлон той, хто здирає шкіру з силена: він у золотому вінку, золотокосий. Мідас – старий у короні та рожевій тозі, котрий сидить праворуч від підвішеного тіла; він розгублений, адже симпатизує Марсію, за що і був покараний Аполлоном, котрий нагородив його вухами віслюка за впертість. На скрипці грає Євтерпа, муза, яка надихає музикантів. Під час другої частини змагання музи виступили проти силена Марсія, але Євтерпа йому, безумовно, співчуває. Пізніше молоді люди запідозрили, що маленький сатир-дитина це раб Атики – карлик Фаустіно.

Щодо «гри в пари» – з'ясування відповідності героїв картини і персонажів роману – слід зауважити, що до неї шукачі повертаються постійно, вносячи необхідні правки. У текст навіть уведений візуальний аспект – показано схему цих відповідностей. Отже, у першому варіанті окреслено такі пари: Марсій – Атика, відома венеційська куртизанка, жінка освічена, гарна, багата. Євтерпа – Олімпія, подруга Атики, її повне ім'я Олімпія да Зара, вона єдина жінка серед присутніх на зібранні, крім Атики. Мідас – Кара Мустафа, незліченно багатий купець зі Стамбула; Аполлон – Ліонелло Зен, багатий знаний патрицій, збирач предметів античного мистецтва, любить і жінок, і чоловіків, як бог Аполлон. Сатири – Рібейра і Бонфілі. Бонфілі гарний фехтувальник, має запальний характер, був поранений у руку в битві при Лепанто, з цієї причини не може рухати пальцями. Оскільки у сатира з відром помітні проблеми з рукою, відповідність очевидна. Крім того, його родич був захисником венеційської фортеці Фамагуста, турки після її захоплення, жорстоко розправилися з населенням, а коменданта покарали так, як і Марсія (хоча насправді його четвертували). Вважаючи Атику шпигункою на користь Порти, Бонфілі виступає у ролі месника. Тому другий сатир, у ковпаку, це Жоао Ель Рібейра, не венецієць, єврей з Португалії, котрий ще у Лісабоні прийняв християнство. Пізніше колишніх юдеїв було виселено з країни. У Венеції вихрестів приймали як християн, якщо вони таємно не сповідували юдейство. Юдеї мали жити у гетто і все життя носити жовтий ковпак; маленький сатир – карлик Фаустіно, його

роль спочатку не зрозуміла, як і присутність малюка на картині Тиціана.

Сюжет розгортається, відповідаючи на запитання, які прямо стосуються і міфу. Але щодо міфу, все вже відомо, а в романі ще слід з'ясувати. Ось ці запитання: 1. Чому вбили і чому так жорстоко? 2. Якою таємницею (або чимось іншим) володіла? 3. Що збиралася робити з цим, яких цілей досягти? 4. Хто вбив?

Поступово герої знаходять відповіді, зрозуміло, шляхом помилок і пошуку нового рішення. Першою була відповідь на друге питання. Під час зустрічі з майбутнім королем Франції Генріхом III Атика, у знак вдячності за допомогу в налагодженні зв'язків Франції і Португалії, отримала кабалістичного змісту документ, лист французького Ніколя Фламеля про те, як знайти філософський камінь. Стає зрозуміло, що її вбили саме через цей лист. А так жорстоко, тому що мали отримати відповідь. Крім того, це була кара за самовпевненість куртизанки: вона вважала, що будімо має право на володіння цією інформацією і хотіла скористатися нею у власних цілях для свого звеличення (хоча і так була найвродливішою і найбагатшою жінкою Венеції).

Оскільки роман Єви Прюдом має багато ознак постмодерністського роману, «гра з читачем» є обов'язковою, наслідком чого є те, що постійно змінюються напрями пошуку. Виникають нові версії, незважаючи на те, що читач вже повірив у попередню. Так, після дослідження картини «П'єта», друзі знаходять лист-сповідь майстра і переоцінюють співвідносність персонажів. На цій картині зображені сам художник і його син Гораціо, вони моляться Божій Матері і з відстані спостерігають момент прощання близьких з Христом після зняття з хреста. За Фаустіно зберігається роль таємничої дитини. Рібейра постає в іпостасі Мойсея, законодавця народу ізраїлева. Олімпія уособлює Магдаліну, оскільки теж повія. Мустафа постає у ролі Никодим, обидва походять з Малої Азії. Ця друга версія «гри в пари» менш обґрунтована, тому з нею важко погодитись.

Так сталося, що герої змушені шукати філософський камінь, про який йшлося в документі, котрий отримала Атика. Він являє собою, за листом Фламеля, смарагдову скрижаль (камінь, що впав з чола Люцефера в момент його падіння, адже він падший янгол). Ці пошуки перетворюються на своєрідний квест, наприкінці кожного етапу якого герої очікують один з п'яти каменів, необхідних для пошуку скрижалі. У своїх пошуках вони спиралися на символи, що містилися у листі



кабаліста, саме вони підказували місце пошуків у Венеції. Під час кожного етапу гинув один з членів гуртка, що збиралися на вечірці Атики. У результаті – залишилися тільки сам Тиціан і його син.

Чому саме художника обирає авторка для ролі вбивці? У кінці кінців, це художній твір, і автор має право створювати свою дійсність. Тиціан прожив дуже довге життя, сповнене таємницями, тим самим і він і його життя багато в чому перетворилося на міф. Якщо його прихильність до алхімії і вчення Кабали вважати дійсною, то він міг скоїти цей злочин з метою вберегти людство від необережних вчинків, адже не використав камінь сам, а заховав лист під полотном «П'єти», картини, яку заповідав розмістити в узголів'ї після смерті. Отже, можна вважати, що заповітом є саме «П'єта», а «Тортури Марсія» – сповіддю.

Повертаючись до роману, можемо сказати, що Тиціан своєю картиною залишив послання нащадкам: людська гордовитість і зверхність дуже часто карається вищими силами. Це своєрідна притча про гордощі і зарозумілість.

Якщо в романі Єви Прюдом використання міфу можна вважати процесом засвоєння міфу з елементами реміфологізації, то приклад деміфологізації зустрічаємо в романі Пітера Акройда «Процес Елізабет Крі».

Отже, інтермедіальність оповіді суттєво увиразнює образність і підсилює художній вплив на читача. У межах аналізованих романів обов'язково присутні артефакти, легенди, міфи, що ілюструють цю думку. Показовим є приклад, у центрі уваги якого – голем, так званий лаймхаузський вбивця з роману «Щоденник Елізабет Крі» П. Акройда.

Часто письменник інтерпретує факти на користь реалізації ідеї та розвитку сюжету твору, і в цьому сенсі історія, пов'язана з одним з головних «персонажів» роману големом, показова. Таємничі й жорстокі вбивства які приголомшили Лаймхаус і весь Лондон, вимагали хоч якихось пояснень, тому в тексті з'являється документ – стаття, надрукована в одній зі столичних газет. Для більшої візуальності Акройд використовує екфрасис, ретельно вимальовуючи у цьому дописі гравюру-портрет потаємної істоти. Чи існувала ця гравюра в такому вигляді насправді – не суттєво, головне, що подібне зображення зустрічається на багатьох полотнах і гравюрах різних художників. А саме: Корнеліс Пітерс Бега «Раббі бен Бецалель оживлює Голема», XVI ст. У подальшому цю традицію продовжили

художники пізнішого часу: Хуго Штайнер-Праг «Голем передає Пернату книгу Ібур», а також інші ілюстрації до першого видання роману Г. Майрінка «Голем», 1914 р.; зовнішність голема у фільмі Пауля Вегенера «Голем, як він прийшов у світ»; Рівка Беларьова «Голем»; Ктура Манор «Час війни/час миру (Голем)» тощо. У романі читаємо: «Газета «Морнінг адвертайзер» від 3 жовтня 1880 року розмістила на першій сторінці таке:

“Аби задовольнити цікавість читачів, ми наводимо тут зображення голема, яке друкується з гравюри, що належить містерові Еврі, відомому холборнському книгопродавцю. Просимо вас звернути увагу на розмір істоти порівняно з розміром жертви і на її очі, які горять, немов сигнальні ліхтарі. Готичний напис під зображенням оповіщає нас про те, що потвору зроблено з червоної глини, але ми дозволимо собі взяти це під сумнів. Істота, котра тероризує наше місто, напевне виготовлена з якогось більш міцного матеріалу, інакше вона не могла б розправлятися зі своїми жертвами так, як це відбувається”» [1].

У даному випадку функція екфрасису очевидна. У метафоричній формі автор статті намагається донести до читачів, як може (і це припущення) виглядати злочинець. Адже насправді його ніхто не бачив. Тим не менше, наведений опис голема відповідає традиційним уявленням щодо його зовнішності: перш за все підкреслюється його величезний зріст, очі, що горять, і матеріал, з якого його зроблено. Читач отримав опис, а далі фантазія, підсилена страхом і жахом перед невідомим, «домалює» все інше.

Раніше у тексті роману зустрічаємо опис голема, наведений Соломоном Вейлем у розмові з Карлом Марксом, коли він у кінці кінців порівнює штучну істоту зі всією земною кулею і висловлює думку про те, що люди завжди бачать те, що бажають. «Наші предки уявляли голема якимось гомункулусом, матеріальною істотою, створеною за допомогою магії, шматком червоної глини, яка отримала життя у лабораторії чудотворця» [1]. Як дізнаємося пізніше, Вейль став однією з наступних жертв лаймхаузького вбивці. Учений посилається на слова з давньої книги (скоріше за все з алхімії), говорячи про те, що голем живиться душами інших людей. Більш цікавим є опис гравюри з цієї старовинної книги. Це велика гравюра, яка «зображує ляльку чи маріонетку з дірками замість очей і рота» [1]. У той же час старий книжник не вірить у голема буквально. Він каже: «... я сприймаю їх алегорично і вважаю голема символом *клінпот*<sup>3</sup>, цієї шкаралупи

матерії, що занепала. <...> Ми даємо йому життя за нашим образом і подобою» [1]. В даному описі немає нічого жахливого: у багатьох культурах з дерева, глини, каменю або кістки робилися такі ляльки, які віддалено нагадують людину, і часто це були обереги. Порівняння з маріонеткою говорить про керованість, нездатність істоти до самостійних дій, віддзеркалюючи традиційну легенду про голема-робітника.

За даними довідкової літератури, слово *голем* означає таке: персонаж єврейської міфології (івр. גולם). Крім того, це людина з неживої матерії (перш за все – глини, хоча можливий камінь, метал, дерево тощо), оживлений кабалістами за допомогою таємних знань. Очевидна аналогія з Адамом, якого Бог створив з глини.

Згідно з однією із гіпотез, *голем* походить від слова *гелем* (івр. גלם), що означає «необроблений, сирий матеріал» або просто глина. Корінь ГЛМ зустрічається у Танаху (Пс. 138:16) у слові *галмі* (івр. גלמי), яке означає «моя необроблена форма». Але ще у ранньому ідиші слово *гойлем* набуло переносного значення «бовдур», «дурна і неповоротка людина», «бовван», що перейшло у сучасний іврит [5].

Місто створює легенди, моторошного характеру історії. Легенди ці в романі Акройда не збігаються з класичними варіантами (їх декілька: історії, в основу яких покладено тексти Талмуду і Біблії; народна легенда, створена в єврейському гетто у Празі на початку XVI сторіччя). Наприклад, історія про штучну людину (голема), яка виникла у Празі, завжди була надзвичайно популярною. Величезного розміру істота, створена з глини, мала виконувати різну важку роботу, важливі доручення, які мали значення для єврейської громади. Але головне його призначення – запобігання кривавому наклепу завдяки завчасному втручанню і викриттю<sup>4</sup>. Крім того, голем мав охороняти єврейський народ від нападу іновірців на гетто. Виконавши своє призначення, голем перетворювався на порох (тривалість його «життя» була 33 роки, але в подальшому його могли відродити). Однією з причин «вмирання» велетня в даному випадку була обіцянка імператора Рудольфа II, що християни не будуть нападати на євреїв, тому існування легендарного доглядача ставало зайвим<sup>5</sup>. Підкреслимо, що у всіх легендах голем – досить мирна істота. Хоча в деяких більш сучасних інтерпретаціях він є носієм певного зла. Велетень суперечить своєму творцю, перебільшує свої повноваження, роблячи те, що за

релігійним законом непристойно і навіть злочинно для справжньої людини.

Перетворюючи голема на жорстокого вбивцю і насильника, на чудовисько, що вбиває, незважаючи на те, хто перед ним – жінка-матір, повія, чоловік, дитина, Акройд кардинально змінює трактовку «глиняного велетня». Зрештою, власне бачення тієї істоти було у багатьох письменників, але загальним є той жах, який викликає голем у душах людей<sup>6</sup>. Мешканці міста, «коли чули або говорили слово *golem* <...>, інтуїтивно відчували сліпий жах штучного життя і бездушної форми <...>. Голем став символом міста, що їх оточує, і пошуки загадкової істоти, що цікаво, перетворилися на пошуки секрету самого Лондона» [1]. Лаймхаус був районом міста, в якому зосередилося наприкінці ХІХ сторіччя все зло як наслідок надзвичайних злиднів населення: опіумні кубла, проституція, царина злодіїв, насилля тощо. Міська влада не один раз пропонувала варіанти перебудови району, навіть повне його знищення. Але ж що робити з мешканцями Лаймхаусу на період їхнього розселення, адже громадськість цілком щиро звинувачувала їх у створенні Голема. Отже, Лаймхаус сприймався лондонцями як своєрідне гетто. Звідси думка про неможливість розселення мешканців району для його перебудови: «... раптом вони рознесуть цю заразу – Голема – по всьому Лондону. Отже, їх краще не чіпати, а залишити жити і далі у злиднях і руїні нетрів» [1]. У чому автор, безумовно, правий, так у висновку, який формулює устами газетярів: «пошкребіть краще сучасного лондонця, і ви знайдете переляканого середньовічного селяка» [1], котрий вірить у міфи і відчуває перед ними важко пояснюване благоговіння.

Ідея голема, як істоти, створеної штучно для виконання робіт, передуює ідеї робототехніки. При цьому факт прояву големом мислення, не передбачуваного творцем, пізніше широко використовується в сюжетах «повстання машин». У романі, з точки зору Акройда, аналітична машина, створена у 1830 році, передбачила появу сучасного комп'ютера: її завдання – обробка статистичних даних та інформації, щоб вирахувати розміри злиднів і нещастя в будь-якому визначеному районі і передбачити їх можливе розповсюдження. Результат технічних пошуків і наукової думки – дітище Чарльза Беббіджа – нехай в уяві лише одного Гассінга, молодого журналіста і письменника, змученого поліцейськими допитами, асоціюється з големом, зі злим технічним генієм, котрий очікує можливості напасти (повстати проти влади

людини, що його створила?). Коли письменник напередодні побачив аналітичну машину, цю «споруду зі стрижнів, колес і пластин <...>, він раптом захотів впасти на коліна і вознести молитву цьому дивному божеству» [1]. Гассінг розмірковує, запрошуючи читача замислитися над його думками: «Можливо, творення Чарльза Беббіджа і є справжній Голем з Лаймхауса, що висмоктує життя і душу з кожного, хто до нього наближається. Можливо, циферки, які в ньому цокають, – це маленькі душі, що ледь чутно нарікають, навіки спіймані залізними тенетами машини, тенетами, що є нічим іншим, як тенета самої смерті. В якого ж монстра здатна ще вирости ця механічна істота! Те, що розпочалося у Лаймхаусі, може розповсюдитися на весь світ» [1]. У даному прикладі поштовхом до роздумів про жахливу істоту слугувала речова деталь, яка нещодавно викликала захоплення Гассінга як вінець наукових досягнень людства і навіть деякою мірою витвір мистецтва. Раніше він вже описував цю машину дещо в романтичному стилі, називаючи «громіздким вавилонським ідолом», котрий «споглядає з висоти на невиразні маси». Вочевидь мається на увазі Молох, що приймає людські жертви, тобто асоціація з големом могла виникнути в нього вже тоді.

Підсумовуючи сказане, підкреслимо, що класичний детектив, за задумом автора, наближає подієву складову до дійсності, а в інтелектуальному детективі використовується, у першу чергу, принцип вражальності, письменник у ньому пропонує своє бачення світу і більш вільний у створенні його моделі. У цю модель органічно вписуються і теоретичні положення, і розлогі історичні та культурологічні відступи, і сюжет, що розвивається нестандартно, адже достовірність цього сюжету стає другорядною, а образи героїв визначаються логікою розвитку філософської ідеї. Всі ці особливості знаходимо у проаналізованих романах.

### **Примітки**

1. Дошка – основа під живопис та іконопис, яка широко застосовувалася до початку використання полотна в основному у середні віки і в мистецтві Доби Відродження. Прикладом можуть слугувати російські ікони XII – XVII сторіч, роботи італійських, голландських, німецьких майстрів, а також художників інших країн. Наприклад: «Трійця» Андрія Рубльова, триптих Рогира ван дер Вейдена «Зняття з хреста». Навіть майстри Високого Відродження Італії писали на дощі: Леонардо да Вінчі «Благовіщення»,

«Джоконда» тощо, Рафаель Санті «Мадонна з книгою (Мадонна Конастабіле)». Останню переведено з дерева на полотно наприкінці XIX сторіччя, як і багато інших творів старих майстрів, написаних на дощі.

2. В основі картини «Покарання Марсія» – міф про сатира, який насмілювався викликати Аполлона на музичне змагання. Марсій грав на подвійній флейті, а Аполлон на кифарі. Коли судді – цар Мідас, нимфи – не змогли обрати переможця, хоча симпатизували Марсієві, Аполлон запропонував позмагатися ще й у вокальному мистецтві. Граючи на флейті, сатир не міг перемогти і програв. Погоджуючись на змагання, Аполлон висунув умову: покарання обирає той, хто виграє. Отже, він вирішив здерти шкіру з живого сатира. У центрі картини, поділеної на дві частини, фігура Марсія, підвішана за ноги до дерева. Кругом нього розташувалися свідки і виконавці страшного покарання. Ліворуч від тіла Марсія зображені люди, котрі у захопленні від того, що відбувається (припускають, що це сам Аполлон; сатир у ковпаку, що нагадує фрігійський; гравець на віолі). Праворуч ті, кого засмучують страждання Марсія (старий, можливо, Мідас, а можливо, сам Тиціан; маленький хлопчик; сатир з відром; собаки). Обличчя самого Марсія зберігає достоїнство перед неминучою смертю. Мистецтвознавці вважають, що сюжети останніх картин Тиціана – це прощання з ідеалами гуманізму, в яких він розчарувався

3. Кліппот (івр. קליפות, шкарлупи) – у Кабалі: богопротивні демонічні сили або навіть цілі світи (пекла), які розсіюють божественне світло і живлять буття матеріального світу. Згідно з книгою Зогар, кліппот з'явилися після гріхопадіння Адама. Єврейське слово “qliphoth” має нумерологічне значення 626 і буквально може бути перекладене як «шкарлупи», «лушпиння» (а також – вилущувати, очищувати від шкарлупи).

4. Кривавий наклеп на євреїв – звинувачення євреїв у вбивстві людей інших віросповідань (головним чином християн) для використання їхньої крові у ритуальних цілях. В основі кривавого наклепу лежить фольклорний сюжет, за яким євреї щорічно приносять у жертву християнську дитину і використовують її кров у своїх релігійних обрядах.

5. Докладніше про Празьку легенду можна прочитати на сайті <http://prahafx.ru/josefov/golem2.htm>

6. У західноєвропейську літературу мотив голема вводять романтики (Арнім «Ізабелла Єгипетська»; ремінісценції цього мотиву можна помітити у Мері Шеллі, Гофмана, Гейне). Для них голем – екзотичний (німецькі романтики дуже гостро сприймають екзотику гетто) варіант улюбленого ними мотиву двійництва. У новітній літературі найвідомішими є два значних твори на цю тему: у німецькій – роман письменника австрійського походження, представника Празької школи Густава Майрінка («Голем», 1915 р.), у єврейській – драматична поема Лейвика («Комедія звільнення. Голем мріє», 1934 р.). «Голем» Майрінка по суті – соціальна сатира на месіанізм. Він – символ масової душі, котра в кожному поколінні охоплена якоюсь «психічною епідемією», – хворобливо пристрасною і невизначеною жадобою визволення. Голем збуджує народну масу своєю трагічною появою: вона (маса) періодично рушає до незрозумілої цілі, але, як і голем, перетворюється на глиняного боввана, стає жертвою своїх поривань. «Голем» – це книга, у якій отримують зловісну реальність давні кабалістичні образи і містичне підґрунтя буденного життя. Людина, за Майрінком, все більше і більше механізується жорстокою боротьбою за існування, всіма наслідками капіталістичного устрою, і вона така ж приречена, як і голем. Цей глибоко песимістичний твір слід розглядати як художню реакцію на «визвольні ідеї» імперіалістичної бойні з боку середньої і дрібної буржуазії. Крім згаданих творів, наведемо ще декілька: у 1908 році вийшла друком п'єса Артура Холічера «Голем». Легенду про глиняне чудовисько, створене у Празі наприкінці XIV ст., переказав для дітей Нобелівський лауреат Ісаак Башевіс-Зінгер. Станіслав Лем у 1973 році написав оповідання «Голем XIV».

### Література

1. Акройд П. Процесс Элизабет Кри. Текст. URL: [http://royallib.com/book/akroyd\\_piter/protsess\\_elizabet\\_kri.html](http://royallib.com/book/akroyd_piter/protsess_elizabet_kri.html) (Дата звернення 15.01.2015)

2. Великие художники, их жизнь, вдохновение и творчество. Джеймс Макнейл Уистлер. Часть 12. Киев : ООО «Иглмосс Юкрейн», 2003. 32 с.

3. Великие художники, их жизнь, вдохновение и творчество. Тициан. Часть 50. Киев : ООО «Иглмосс Юкрейн», 2003. 32 с.

4. Георгинова Н. Ю. Детективный жанр: причины популярности. *Научный диалог*. 2013. № 5 (17) : Филология. С. 173–186.
5. Голлем. URL: <https://ru.wikipedia.org/wiki/%C3%EE%EB%E5%EC> (Дата звернення 24.02.2018).
6. Гурдуз А. Міфопоетика літературного твору та міфологічна парадигма: теоретичний аспект . *Зарубіжна література у школах України*. 2006. № 6. С. 57–59.
7. Гурина Т.Л. Некоторые предпосылки изучения авторской позиции в интеллектуальном романе XX века. // Проблема автора в художественной литературе. Вып.1. Ижевск, 1974. С. 200–209.
8. Зверев А. Черепаха Квази: что же такое постмодернизм? *Вопросы литературы*. 1997. № 3. С. 3–23.
9. Кестхейи Т. Характерология // Анатомия детектива. Будапешт : Corvina, 1989. С. 125–234.
10. Колесник О.С. Основні форми художньої інтерпретації міфу в культурі XX – початку XXI ст. *Міжнародний вісник. Культурологія. Філологія. Музикознавство*. Вип. II (3), 2014. С. 56–61.
11. Ліхоманова Н. Постмодерністська рецепція міфу (на матеріалі європейського романного досвіду XX ст.) : автореф. дис. на здобуття наук. ступ. к.ф.н. : 10.01.06 «Теорія літератури». Київ, НАН України, Інститут літератури ім. Т. Шевченка. 2001. 20 с.
12. Лотман Ю.М. К современному понятию текста // Статьи по семиотике культуры и искусства. Санкт-Петербург : Академический проект, 2002. С. 79–83.
13. Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. Ленинград : Искусство, 1975. 168 с.
14. Моэм Уильям Сомерсет. Записные книжки. URL: <http://fit4brain.com/10576?fbclid=IwAR3OpboRFo0gAMcltTfUI PB3C7FP ru5wJqMXz3DfUtAbcNJ0TGQBPZrhmE> (Дата звернення 20.09.2020).
15. Перес-Реверте А. Фламандська дошка [пер. з ісп. С.Ю. Борщевського]. Харків : Фоліо, 2012. 442 с.
16. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поезиці модернізму. *Слово і час*. 2001. №2. С. 35–45.
17. Прюдом Е. Завещание Тициана. URL: <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%9F/pryudom-eva/zaveschanie-ticiansa> (Дата звернення 20.02.2017).



18. Распопин В.Н. «Фламандская доска»: рецензия. URL: <http://www.kniga.websib.ru/article.htm?no=50> (Дата звернення 22.04.2017).

19. Рубинс М. Пластическая радость красоты: Экфрасис в творчестве акмеистов и европейская традиция. Санкт-Петербург : Академический проект, 2003. 354 с.

20. Самин Д.К. Джеймс Уистлер / Д.К. Самин // Сто великих художников URL: <http://www.bibliotekar.ru/100hudozh/64.htm> (Дата звернення 20.03.2015).

21. Словник античної міфології [упоряд. І. Козовик, О. Пономарів]. Тернопіль, 2006. 312 с.

22. Струков В.В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда (к проблеме британского постмодернизма). Воронеж : Полиграф, 2000. 182 с.

23. Фримен Р. О. Искусство детектива // Как сделать детектив; [пер. с англ., франц., нем., исп.; сост. А. Строев; ред. Н. Португимова]. Москва : Радуга, 1990. С. 28–37.

24. Шубина А.В. Проблема биографического жанра в творчестве Питера Акройда: дисс. ... канд. филол. наук: 10.01.03. Санкт-Петербург, 2009. 183 с. URL: [info@lib.ua-ru.net](mailto:info@lib.ua-ru.net) (Дата звернення 20.03.2015).

## ДО ПИТАННЯ ЩОДО ВИЗНАЧЕННЯ ЖАНРУ РОМАНУ УМБЕРТО ЕКО «ПРАЗЬКИЙ ЦВИНТАР»

Роман італійського медієвіста, семіотика, спеціаліста із середньовічної естетики, філософа, літературного критика, публіциста і письменника Умберто Еко (1932 – 2016) «Празький цвинтар», який вийшов з друку 2010 року (російськомовний переклад Олени Костюкович з'явився у 2011 р., а згодом, того ж року, харківське видавництво «Фоліо» випустило роман у перекладі Юлії Григоренко [3]) практично не досліджений літературознавцями. Так, Л.О. Єрохіна у своїй дисертації «Категорія автора у творчості Умберто Еко», захищеній 2012 року, прямо вказує на те, що роман не було залучено до розгляду і аналізу через те, що «письменник висуває творчі завдання іншого плану: в першу чергу, це завдання створення інтерактивної книги, що є точкою дотику усіх культурних явищ» [4]. Дисертація філософа Н.Ю. Проніної «Умберто Еко: знак і реальність» (2012) звертається до аналізу роману, але епізодично, розкриваючи «феномен семіотичного простору і його роль у конституюванні буття особистості» [8]. Її робота присвячена компаративістському аналізу семіотичного і онтологічного розуміння мови у європейській і російській філософській традиції. Безумовно, заслуговують на увагу статі Д. Ребеккіні, В.В. Корнєва, А.В. Мачужак, Д.В. Спірідонова та інші. Але вони, як і інші дисертації, а також відома монографія А.Р. Усманової «Умберто Еко: парадокси інтерпретації» [11] побачили світ до написання роману і його публікації. В.Б. Жадан справедливо зауважує, що «аналізу наукової творчості і філософських поглядів Еко, крім статей і нарисів, присвячено понад тридцять дисертаційних робіт <...> Найчастіше за все увагу дослідників привертають праці Еко з семіотики <...> Дещо пізніше творчість Умберто Еко привернула увагу культурологів, мистецтвознавців, філософів, футурологів <...> Предметом аналізу дослідників стають не лише наукові тексти Умберто Еко, а й його інтерв'ю, відкриті лекції, статті в газетах. Ці «малі форми» дозволяють зрозуміти погляди італійського мислителя» [5].

Справедливості ради слід зауважити, що останнім часом з'являються поодинокі статті і згадки про цей твір. Інтерес до цього

роману обумовлений насамперед його темою – створення фальшивки, що впливає на розум людей і стає керівництвом до дії. І за рамки цієї теми обговорення роману вирватися поки що не може. Списи ламаються переважно через те, чи визнавати роман Еко спрямованим проти антисемітизму чи вважати прихованою апологією цьому явищу соціального і політичного життя. Не дарма О. Костюкович зауважує, що «автор вибудовує розповідь настільки складно, що інколи його звинувачують у недостатності політ коректності» [6, с. 16]. Не будемо перераховувати усіх прибічників цих точок зору, лише відзначимо, що О. Костюкович вважає, попутно визначаючи жанр «Празького цвинтаря» як «роман-фейлетон» [6, с. 24], що Еко засобами художньої літератури бореться, не боючись бути перекручено зрозумілим, з «психопатичним забобоном» [6, с. 8] щодо євреїв, у той час як головний равін Риму Рікардо Ді Сеньї жаліється, що «смісл книги незрозумілий», що читач, у кінцевому підсумку, може «і повірити цим наклепам» [цит. за: 6, с. 16]. Ми же, у свою чергу, вважаємо, що зводити зміст роману лише до антисемітизму і створенню літературної містифікації – «Протоколів сіонських мудреців» – докорінно неправильно, адже власне «Протоколам» з 633 сторінок відведено лише 44, та опосередковано – ще сторінок 20. Еко, здається, створюючи свій антиконспірологічний детектив, викриваючи «теорії змови» тамплієрів, масонів, єзуїтів, світового єврейства, насправді стверджує, що таємна влада існує. Але існує не в обличчі напівміфічних організацій. Світом правлять секретні служби, які плетуть павутиння закатів, створюють міфи, які усілякими можливими способами вкладаються у свідомість людей, влаштовують провокації, перевороти, розв'язують війни задля досягнення своїх цілей, які часто не мають нічого спільного з тими, що декларуються і нібито лежать на поверхні. І антисемітизм – лише частина цієї стратегії. Так, чтворюючи своєрідну пародію на конспірологічний детектив, Еко пропонує нам антиконспірологічний роман, спрямований проти спецслужб. Втім, наше дослідження стосується суцубо літературознавчого аспекту.

Перш ніж розпочати аналіз роману «Празький цвинтар» і з'ясування його жанрової природи, ми повинні досить чітко визначити особливості, характерні саме для цього літературного жанру. Літературознавчий словник подає таке визначення: «Детектив (англ. detective – агент розшуку) – різновид пригодницької літератури,

передусім прозові твори, в яких розкривається певна таємниця, пов'язана зі злочином» [7, с. 188]. Отже, основною ознакою, яка відрізняє детектив від інших жанрів, – обов'язкова наявність у ньому загадки. Однак головним достоїнством детективу є саме наявність у ньому нової, ще не використаної іншими авторами, досить складної і захоплюючої загадки, розкриття якої і є рушійною силою сюжету твору. Що стосується конспірологічного роману, то, як зауважує Д.О. Слесарева, «поняття «конспірологічний роман» ще не має прописаного визначення. Воно використовувалося рецензентами у якості характеристики романів, у яких застосовувалися елементи теорії змови. Здебільшого вони стосувалися художнього твору: наявність таємної організації, що керує історією, семіотичне розслідування, альянзи на сучасні конспірологічні ідеї» [10]. Отже, головною тут виступає загадка, що і зближує ці два жанри.

Робота вченого схожа на роботу детектива-нишпорки: потрібно розв'язати складну задачу і отримати відповідь на питання. Це вимагає застосовувати логіку, витончене аналітичне мислення. Подолання усіх перепон на цьому шляху і є завданням вченого. Слід мислити неупереджено, нічого не приймаючи на віру. Такий тип мислення необхідний як науковцю, так і слідчому, і судді, адже встановлення істини – це і є наукова праця. «Тема детективної літератури – демонстрація необмежених можливостей неупередженого логічного мислення, що розв'язує складну проблему» [2, с. 297-298].

Не дивно, що у ХХ ст. два професора створили нові жанри: Джон Толкієн став батьком сучасного фентезі, а Умберто Еко – інтелектуального історичного детективу. «Еко об'єднав два великих жанра, які були подаровані світові англійською літературою – детектив і вальтерскоттівський історичний роман. Еко взяв детективне розслідування і рушив його в історію, для розкриття її загадок і виявлення смислів. Найвищі художніх висот він досяг у «Імені Рози» [12].

То який же жанр цього роману? Що це? Бульварний роман? Конспірологічний чи антиконспірологічний? Детективний? Може, й усе разом. Можливо, це бульварний конспірологічний детектив, тим більше що й сам автор цього не заперечував, «адже у «Празькому цвинтарі» є змови, підземелля, повні трупів, кораблі, що злітають у повітря посеред виверження вулкану, вбиті абати, що воскресають кілька разів, нотаріуси з накладними бородами, сатаністки-істерички,

які відправляють чорні меси, карбонарії й паризькі комунари, масони, фальшиві «Протоколи сіонських мудреців», і так далі і таке інше» [3, с.2]. Сам Еко говорив: «Коли у тебе народжується задум роману, ти розслаблюєшся і дозволяєш тексту вести тебе за собою. Роман сам обирає свій жанр і сам говорить тобі – робота добігає кінця ... Я ніколи не обираю жанр спочатку. Зазвичай відштовхуюся від візуального образу» [13].

Роман «Празький цвинтар» лише в Італії розійшовся нечуваним накладом – 200 000 примірників. Дія розпочинається у Парижі в березні 1897 року. Головний герой твору, капітан Сімоніні, – авантюрист і фальшивомонетник – працює на таємні поліції країн Європи і готує заколоти і замаху: «Еко розмістив події в Європі у столітті, що настало після крупних політичних революцій. І саме осмислюючи досвід сильної перетряски – Французької революції – і побоюючись її повторення, буржуазна культура знову взялася витлумачувати історичну катастрофу як підступи закулісного агента, що навмисно переводить стрілки історії. Ворога створили за тим принципом, що він явно або чаклун, або таємний заколотник. В одних версіях окультне регулювання історії виступало основним механізмом, а в інших другорядним. Але вірили: ніщо саме не робиться, за всім щонебудь таємне та й приховане» [6, с. 15].

Еко вже зупинявся у своїх попередніх працях на долі деяких містифікацій, наприклад, підробленого Костянтинського дару, листа священника Джанні (XII ст.) чи сфальсифікованих «Протоколів сіонських мудреців» у романі «Маятник Фуко». Заколоти, успішні містифікації і зв'язок з історією – центральні теми есе «Сила фальшивого». Важливо підкреслити, що у «Силі фальшивого» Еко ще раз рішуче і різко заперечує сучасну реконструкцію. Дослідник відкрито виступає проти деконструктивістської спокуси звільнити історію від перевірки на істинність, сховавшись за аксіомою «історія – це розповідь». Той факт, що будь-яка історіографічна праця побудована на основі розповіді аналогічно літературному твору, не свідчить про те, що вона позбавлена від наукових критеріїв перевірки, яким не повинні підлягати літературні творіння. У своїй боротьбі проти реконструкції Еко знаходиться у хорошій компанії. Достатньо навести у якості прикладу Карло Гінзбурга, який у 2000 році присвятив цій темі збірку статей «Історія, риторика і доказ» [15], де цілком у дусі Еко розглядається зв'язок між риторикою і історією. Ціла низка таємничих і

страшних подій XIX століття, таких як загадкова смерть Іпполіто Ньєво, справа Дрейфуса, поява сфальшованих «Протоколів сіонських мудреців», діяльність масонських і єзуїтських організацій, провокації з боку таємних служб усіх країн, автентичність яких залишається під сумнівом, покладена у сюжетну канву роману. Однією з ліній твору є підробка сумнозвісних «Протоколів», які у XX ст. відгукнуться жахливою катастрофою – голокостом. Еко відзначав: «Мені вдалося довести: знаменитий антисемітський «Протокол сіонських мудреців» надихався – у тому числі – «Жозефом Бальзамо» Олександра Дюма-батька і «Паризькими таємницями» Ежена Сю. В романі головний герой Сімоніні – квінтесенція усіх таємних служб у світі. Дивовижно, але логіка спецслужб не змінюється упродовж століть. У мене виникло враження, що я описав історію Wikileaks ... У книзі віддзеркалено багато історичних подій, таких як справа Дрейфуса, Паризька комуна, війни, революції, заклоти, інтриги і замаху. Усі герої «Паризького цвинтаря» існували насправді, крім головного героя. Я прагнув зробити капітана Сімоніні самим відштовхуючим циніком світової літератури» [13].

Еко використовує систему нараторів, які експліцитно представлені у творі. Роман відкривається вступним словом автора, яке приводить у дію цілком традиційний прийом літературної містифікації. Ми знаємо, що основний текст твору належить не перу автора, а такому собі лахмітнику, літньому господарю крамниці на вулиці д'Амбуаз, якого і зустрічаємо за роботою – писанням щоденника. Тут же автор вводить у розповідь фігуру Оповідача, який постійно стоїть за плечем автора щоденника і спостерігає за усіма перипетіями, час від часу стисло переказуючи написане. Використовуючи форму щоденника, Еко робить недовіру до тексту навряд чи можливою. Для постмодернізму взагалі неважливо, справжня чи вигадана історія взята за основу. Головне – ефект біографічності. Біографія – як жест або, якщо хочете, ексгібіціонізм – обіцяє відчуття справжності. Разом з тим, читач одразу ж втягнутий у певну гру. Сам автор щоденника не в змозі ідентифікувати себе: «*Chi amo?*» – запитує він («*Хто це – я?*») [14]. Зясовується, що щоденник ведуть одночасно дві людини – Сімоніні і абат Далла Піккола. І обидва намагаються прояснити свою особу. Далла Піккола, як і Сімоніні, запитує: «*E chi sono io, a questo punto?*» («*І доречі, хто такий я?*») [14]. Голоси нараторів тісно переплетені один з одним. Еко використовує прийом *mise-en-abyme*

(«оповідання в оповіданні»). Розгортання оповіді утворює два нарративних кільця, що мають спільну точку дотику: спроба «прояснити» свою особу, відтворивши хід подій; реставруючи те, що відбулося, у прагненні усвідомити, хто ж ти є насправді, з'ясувати, що призвело до втрати пам'яті. Щоденника дає можливість виражати приховані і недоступні іншому почуття і думки героя-наратора, відкриває шлях різноманітним формам самоспостереження і рефлексії персонажа. Акцент зроблено на самому факті розповідання, адже і Сімоніні, і Далла Піккола він же Сімоніні, але не усвідомлює цього) підкреслюють, кому (відповідно, абатові чи капітану на пенсії), для чого (для з'ясування обставин і, врешті решт, особи), коли і де вони здійснюють акт на рації. Таке нарративне багатоголосся потрібне авторові для усунення недовіри до тексту і втягнення читача у стан постійної інтелектуальної суперечки з персонажем. О. Костюкович зауважує, що вибудовуючи книгу як монолог від першої особи, Еко висуває перед собою складне завдання «викликати у читача по відношенню до героя виразний блювотний рефлекс» [6, с. 10]. Сімоніні з дитинства одержимий ідеєю ненависті. Він ненавидить усіх: італійців і французів, німців і євреїв, масонів і комуністів, єзуїтів і жінок... Він створює собі ворога, проти якого повстає з усією пристрасстю і жаром. Особливо коли за це платять гроші. Дорікаючи французам у жадібності, сам трясеться над кожним грошем; звинувачуючи німців в обжерливості – сам є ласуном; тавруючи масонів клеймом заколотників – плете інтриги і здійснює злочини; викриваючи підступність і зраду єзуїтів, він підступно зраджує всіх і вся; ненавидячи євреїв за підробки, Сімоніні заробляє на життя, видаючи себе за нотаріуса і фабрикаючи липові документи і фальшивки... Агент спецслужб Сімоніні інтуїтивно намацує головну пружину, що приводить у дію суспільство – образ ворога. Сам Еко неодноразово висловлював думку про те, що «для об'єднання має потрібний не спільний ідеал, а спільний ворог» [цит. за: 6, с. 12]. Навіть збірка публіцистики письменника має промовисту назву: «Створи собі ворога». Завдяки автодієгетичній нарації, читачеві пропонується небезпека прийняття на віру міфів і уявлень, слідування психопатичним забобонам, що заводять у царину фальшивих смислів і призводять до руйнування психіки.

Слід визнати, що автор пройшов торованим, шаблонним шляхом у зображенні головного героя. Еко орієнтується на неофрейдистський

варіант тлумачення «теорії змови». Нагадаємо, що такий підхід робить акцент на патологічних змінах у свідомості авторів «теорії змови». Найбільш клішованим варіантом слугує реалізація, сублімація через маніфестацію внутрішніх побоювань суб'єкта, породжених сексуальними перверсіями і невротами. Сімоніні відчуває страх перед жінками, його сексуальне життя обмежується мастурбацією, він відчуває нездорову любов до їжі, Багато сторінок роману присвячені описам «лукуллових бенкетів», гастрономічні витребеньки стають формою сублімації лібідо героя. Підсумком «ненормальності» Сімоніні виступає класична шизофренія, в результаті розвитку якої він здійснює вбивство. Не менш патологічними є інші персонажі, що причетні до темного світу конспірології. Сімоніні знайомиться з більшістю відомих конспірологів ХІХ століття, кожен з яких служить «ілюстрацією» неофрейдистського підходу.

Головний герой роману Сімоніні, який працює на спецслужби різних держав, для виконання таємних завдань примірює на себе різні ролі, вдягає різні маски. Поступово вигадана личина стає реальністю. «Я» Сімоніні роздвоюється. Відбувається шизофренізація особистості, яка об'єднується з шизофренізацією суспільства, обдуреного пропагандою і міфами про загрозу з боку «таємних урядів» масонів, ілюмінатів, єзуїтів і реалізації «всесвітньої єврейської змови» (термін «шизофренізація» вперше було введено польським філософом і одним з найбільших психіатрів ХХ ст. Антонієм Кемпінським). Провал у пам'яті настає через потрясіння, пережите внаслідок накладання кількох складових: участь у сатанинській месі, втрата цноти, зізнання Діани, що по матері вона єврейка, вбивство Діани і Буллана з подальшим приховуванням слідів злочину.

І лише крок за кроком викладаючи події, користуючись методом доктора Фрейда «*E se questo diario dove va servire anche a me, come a voi per trovare l'origine del mio attuale smarrimento, non é accadute nulla*» («Щоденник мав був послужити мені, а рівно і вам, для знаходження причини моєї загубленості») [14]. Сімоніні повертає собі пам'ять: «*Eol ecco che proprio ora, raccontando, ho riscoperto, con ansiosa memoria, quanto era avvenuto un istante prima che la perdessi*» («Ну, ось я і відновив у ході розповіді, ось я і розкопав у понівеченій пам'яті досконально усе, що відбулося зі мною за хвилину до того, як я втратив здатність пам'ятати») [14]. Така форма відсилає нас до



головної інтриги роману, яка пов'язана зі спробою Сімоніні-Далла Піккола розкрити психопатологічну основу дивної амнезії.

Кожна іпостась героя живе у своєму просторі. Ці простори знаходяться у складному взаємозв'язку, об'єднані єдиним простором і часом, в яких знаходиться Оповідач, який вибудовує з записок Сімоніні і Далла Піккола єдину історію. Ці простори – своєрідний лабіринт. Автор навмисно влаштовує цю плутанину, примушуючи читача прямувати у «літературній ліс». Він влаштовує літературні ігри і в інтертекстуальній сфері (відсилки до Е. Сю, О. Дюма-батька, Г. Гьодше і т.д.) І саме Оповідачеві автор делегує розкриття моменту істини: «*Guarendo cariva, e sapeva di essera una cosa sola con Dalla Piccola*» («З'ясувалося. Це одна особа – він (Сімоніні. – А.Л.) і Далла Піккола») [14].

За Оповідачем, у свою чергу, стоїть «зразковий автор». Стратегія «зразкового автора» розповсюджується на сферу організації хронотопу. Простір квартири Сімоніні-Далла Піккола змодельовано таким чином, що паралельно повторює хитросплетіння мерзенних діянь головного героя. Використовуючи прийоми прискорення і уповільнення, Еко регулює швидкість читання роману.

Розповідь ведеться від першої і третьої особи і уявляє собою два різних типи дискурсу. Еко легко переходить від одного до іншого навіть у межах однієї глави, що дозволяє йому надавати зображуваному об'єкту і вирішувати завдання різноманітності просторових точок зору. Монтаж стає і формою виразності, і способом побудови розповіді. Незважаючи на всю строкатість і внутрішні суперечності постмодернізму, одним із загальних його положень є теза про скасування моноцентричного розуміння історії. Згідно з постмодерністською установкою, буття неможливо уявити у вигляді єдиного вірного концепту або наративного простору. Неможливо навіть ранжирування явищ світу за ступенем їх фальшивості або істинності. Абсолютність, неохоплюваність історії, культури перетворюють ніби «найнеправильніше» на те, що стає реальним при певній зміні погляду. При цьому «істинність історії» сприймається лише як згода суб'єкта приєднатися до конформістської більшості.

Ханжі та обивателі сахаються детективної літератури, вважаючи її шкідливою для читача, мовляв, описи злочинів, вбивств і таке інше – це ознака поганого смаку, забуваючи, що розвиток детективного жанру в наш час певною мірою має ті самі причини, що і розвиток наукової

фантастики – посилення цікавості до психології вчинку, до інтелектуальної гри. Після блискучої плеяди «батьків» детективу – Е. Аллана По, сера Конан Дойла, Агати Крісті, Жоржа Сіменона, які створили неперевершені зразки детективної новели і роману і яскраві образи нишпорок і слідчих – детективний жанр дещо здав позиції, перетворившись на читиво з метою вбити час. Заслугою Умберто Еко стало те, що він створив інтелектуальний детектив, на багато років визначивши обличчя жанру і влучивши точно у ціль: читач з високими запитами почав соромитися визнавати, що «грішить» читанням детективів. Еко підніс самооцінку читача, долучивши його до історії, літературознавства (у центрі романів Еко – текст, книга), психології, езотерики тощо, не лише апелюючи до його ерудиції, а й примушуючи перевіряти подані факти, звірятися з енциклопедіями, цікавитися іншими джерелами. Прийоми Еко більш-менш талановито почнуть експлуатувати й інші письменники, від Дена Брауна до Артуро Перес-Реверте. Але, як слушно зауважує В. Бабицька, «на своєму «Працькому цвинтарі» він (Еко. – А.Л.) поховав жанр, який сам же і породив, а інші заялозили» [1].

### Література

1. Бабицькая В. Умберто Эко. «Пражское кладбище» : рецензия. URL : <http://os.colta.ru/literature/events/details/32441/?expand=yes#expand>
2. Волькенштейн М.В. Перекрёстки науки. Москва : Наука, 1972. 336 с.
3. Еко У. Працький цвинтар / Пер. Ю. Григоренко. Харків : Фоліо, 2011. 633 с.
4. Ерохина Л.А. Категория автора в творчестве Умберто Эко : автореферат диссертации ... канд. филол. наук, спец. 10.01.03. – Москва, 2012. 18 с. URL : <https://www.dissercat.com/content/kategoriya-avtora-v-tvorchestve-umberto-eko>
5. Жадан В.Б. Вопросы эстетики в творчестве Умберто Эко. Гуманитарний часопис. 2018. № 1. URL : <https://journals.indexcopernicus.com/api/file/viewByFileId/567027.pdf>
6. Костюкович Е. От переводчика. Эко У. Пражское кладбище. – Москва : Астрель : CORPUS, 2012. С. 7-24.
7. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р.Т. Гром'яка, Ю.І. Коваліва, В.І. Теремка. – Київ : ВЦ «Академія», 2007. 752 с.

8. Пронина Н.Ю. Умберто Эко: знак и реальность : автореферат диссертации ... канд.филос.наук. Саратов, 2013. 16 с. URL : <https://www.dissercat.com/content/umberto-eko-znak-i-realnost>

9. Слесарева Д.О. Генезис конспирологического романа. Историческая и социально-образовательная мысль. 2013. № 6 (22). URL : <https://cyberleninka.ru/article/n/genezis-konspirologicheskogo-romana>

10. Слесарева Д.О. Поэтика конспирологического романа : автореферат диссертации ... канд. филол. наук, спец. 10.01.08. – Самара, 2014. 18 с. URL : <http://cheloveknauka.com/poetika-konspirologicheskogo-romana>

11. Усманова А.Р. Умберто Эко: парадоксы интерпретации. Минск : Изд-во ЕГУ «Пропилеи», 2000. 200 с.

12. Эйдельман Д. На «Пражском кладбище» Эко похоронил жанр исторического детектива. URL : <https://davidaidelman.livejournal.com/1390351.html>

13. Эко У. Я – молодой писатель, но старый профессор : интервью интернет-изданию «Кто главный». URL : <https://kg-rostov.ru/person/guest/umberto-eko-ya-molodoy-pisatel-no-staryy-professor/>

14. Eco U. Il cimitero di Praga. Milano : Bompiani, 2010. 521 p. URL : <https://www.yumpu.com/it/document/read/14946602/il-cimitero-di-praga-umberto-ecopdf>

15. Ginzburg C. History, Rhetoric and Proof. Jerusalem : Brandeis – Historical Society of Israe, 1999. 135 p.

## НОВІТНІЙ НІМЕЦЬКОМОВНИЙ ДЕТЕКТИВ: СЕБАСТЬЯН ФІТЦЕК «ТЕРАПІЯ»

Таємниче та загадкове завжди викликало особливий інтерес у людини. Тому мотив загадковості проникає і в мистецтво, зокрема і в літературу, чим і можна пояснити таку велику популярність детективного жанру.

Детектив – це літературний феномен, який зазнавав як докладного аналізу, так і нищівної критики. Парадоксальним є те, що саме детектив є одним із найпоширеніших жанрів «несерйозної літератури». Власне питання «легковажності» детектива не є зараз таким актуальним.

У наш час детектив – це визнаний літературний жанр, що досягнув вершини своєї популярності. Напевне, саме завдяки такій популярності у другій половині ХХ століття виникають різні жанрові модифікації, зокрема нові форми детективного роману: політичні, шпигунські історії, трилери, фантастичні детективи, кримінальні історії, жіночі детективи, та змішані жанрові форми: пародійний, іронічний, гротесковий, дитячий детектив.

Потенційні можливості детектива надзвичайно великі. Оскільки, крім пригоди, змагання (інтелектуального та емоційного), гри, детектив відображає сучасні реалії. Тобто це створює основу, фон, які конструюються із елементів реальності. І хоча основною метою цього жанру не є реалістичний аналіз соціального життя, або його ґрунтовний аналіз, проте він створює свого роду соціокультурний «зріз» часу та дійсності. Різні періоди історії розвитку людства, політичні обставини, особливості національного мислення формують різні орієнтири для читацького та письменницького кола, що і зумовлює певний попит на тип героя детективного жанру.

Перші дослідження з теорії детектива з'явилися на початку ХХ століття. Вони ґрунтуються на основі аналізу літературних творів Е. По, Г. Честертона, А. Конан-Дойла, У. Коллінза, А.К. Грін, Е. Уоллеса, Е. Габорио, С. Ван-Дайна, Д. Хеммета, Дж. Чейза.

Проблемам визначення жанру детектива, його літературного статусу присвячується стаття «Мистецтво детектива» Р.О. Фрімена, що спрямована на те, щоб довести, що детектив «може бути хорошою

літературою» [1, с. 32]. Наприкінці 20-х років з'являються роботи американського журналіста, мистецтвознавця і письменника У. Райта «Великі детективи» (1927) і «Двадцять правил для написання детективних романів» (1928), в яких автор намагається відповісти на питання, чому професори, державні діячі, вчені, філософи вибирають в якості розваги детектив, повністю ігноруючи інші типи популярних романів, та робить спробу сформулювати закони жанру. Р. Нокс написав іронічну статтю «Десять заповідей детективістики» [1, с. 78], де зазначає, що жанр детектива потребує, з одного боку, в оновлення, а з іншого – повернення до першооснов. Серед інших досліджень потрібно відзначити опубліковану в 1931 р. статтю чеського письменника К. Чапека «Холмсiana, або Про детективні романи». У ній він міркує та виділяє основні характеристики, які можна виявити в хорошому детективі [3, с. 327].

У післявоєнний період У. Оден в есе «Злочин у будинку вікарія» намагається пояснити привабливість цього жанру для інтелігентних читачів [5, с. 19]. Він робить спробу дати визначення детектива, підкреслюючи, що мова йде про історії, які дійсно захоплюють читача, описує обов'язкові складові сюжету цього літературного жанру (місце дії, жертва, вбивця, підозрювані) і називає найбільш відомих авторів і персонажів класичного детектива: Шерлок Холмс (Конан Дойл), інспектор Френч (Фріман Віллс Крофтс), Патер Браун (Г. Честертон).

Відомими є також дослідження Р. Чандлера «Просте мистецтво вбивати» (1950) Ж. Барзаха «Детективне розслідування і літературне мистецтво» (1961), П. Буало і Т. Нарсежака «Естетика детектива» (1947), «Детективний роман» (1964), Д. Сейерса «Англійська детективний роман» (1944) У. Моема «Занепад і руйнування детектива» (1952). Автори цих робіт розмірковують про природу детектива як жанру літератури, про історію його становлення та розвитку, про жанрові різновиди детективних романів, про їх національні особливості.

Протягом другої половини ХХ століття спостерігається підвищений інтерес критиків до детективів національних літератур. Зокрема, дослідження Дж. Фаулза, Р. Барнарда присвячені аналізу творчості авторів-майстрів детектива Конан Дойла, Агати Крісті, Уїлки Коллінза та ін.

Ці дослідження в основному мають літературознавчий характер та розглядають питання історії розвитку детектива, його структури

(Т. Кестхейі), можливість підрозділу детектива на різні типи (субжанри) (Ц. Тодоров), причини часткового занепаду жанру (Х. Борхес), причини інтересу читачів до детективних творів (У. Еко) [4, с. 52].

Питання детективного жанру розглядалися з позицій літературознавства, лінгвістики, культурології та філософії, що дозволяє нам зробити висновок, що вивчення особливостей детективного жанру має міждисциплінарний характер: до вивчення детективів зверталися не лише літературознавці, але й письменники: М. Шагінян «Про детективи» (1975), брати Вайнери «Детектив – серйозна гра» (1980), А. Адамов «Мій улюблений жанр – детектив» (1980), Н. Ільїна «Що таке детектив?» (1983); вчені-мистецтвознавці: Я. Маркулан «Детектив. Що це таке? Морфологія жанру» (1975), А.С. Трошин «Детектив: техніка та матеріал» (1980), В.П. Шестаков «Популярні жанри і «масова культура»: детективний роман» (1988); і, звичайно ж, вчені-філологи: А.Ф. Брітіков «Детективна повість в контексті пригодницьких жанрів» (1976), А. Вулис «Поетика детектива» (1978), Ю.М. Лотман «Про детективи і детективне літературознавстві» (1984), Ю.В. Ковальов «Детективні розповіді» (1984).

Філологічні дослідження учених 70-80 рр. здебільшого були присвячені поетиці жанру детектива (А. Вулис), його національним різновидам (Ю.В. Ковальов), відповідності і невідповідності сучасного детектива класичним зразкам (В.П. Шестаков, Ю.В. Ковальов), прагматичним аспектам текстів детектива (В.П. Шестаков, Ю.М. Лотман), його місцю серед інших гостросюжетних жанрів літератури (А.Ф. Брітіков, А. Вулис), його проникненню і впливу на наукову літературу (Ю.М. Лотман).

У 90-ті роки ХХ століття в україністиці спостерігається підвищений інтерес до літератури детективного жанру. З'являється дуже багато нових авторів, детектив стає модним і популярним жанром і серед письменників, і серед читачів. До історії виникнення детектива як жанру звертається С. Бавин у «Передмові до популярної бібліографічної енциклопедії «Зарубіжний детектив ХХ століття» (1991), А. Горянин «Про «Скарбничку» і про детективи» (1992), М. Тугушева «Поговоримо про детективи» (1991) М. Славинський «Детектив: анатомія жанру», 1997 г.). Аналіз окремих творів західних майстрів простежується у Ю.К. Щеглова «До опису структури

детективної новели» (1992), А.А. Пірузян «Детективи Агати Крісті і світ шекспірівських трагедій» (1999).

Науковці у численних статтях характеризують новий детектив по-різному (А. Василевський «Макулатура «як література» (1997), К. Шахова «Дивні манери надпопулярного жанру» (1998). Численні дослідники розмірковують про нові різновиди детектива: жіночий, авантюрний, стилізований, кримінальний (Н. Під'яблонський «Як виникають жіночі романи» (1998), А. Оксенчук «Детектив очима жінки ...» (1999), Н. Смирнова «Жіночий детектив» (1999), Н. Гладких «Якби його не було, його слід було б вигадати» (1998).

Після 2000 року знову з'являються цікаві і ґрунтовні роботи західних авторів. Перш за все, вони пов'язані з питаннями вдосконалення правил написання детектива. З одного боку, автори вважають, що сучасний детектив занадто відійшов від канонів класичного детектива, а з іншого – говорять про необхідність оновлення цих канонів відповідно до вимог часу. Так, в роботі італійської письменниці Ріни Юстес сформульовані «Двадцять правил для тих, хто пише детективи. У сучасній редакції» (2006). Американський літературознавець і педагог, номінант на премію Едгара По, Джеймс Фрей створює навчальний посібник «Як написати геніальний детектив» (2005), де він ділиться секретами швидкої, продуктивної, захоплюючої роботи над детективом: «Ніяких титанічних зусиль, ніякого «кривавого поту» – лише велика пригода в компанії вбивць, сищиків, жертв, підозрюваних і свідків» [2, с. 226].

На початку століття аспекти дослідження детектива стають все більш різноманітними. У 2001 р була опублікована робота англійця Річарда Хо «Крізь збільшувальне скло: роль науки в детективній літературі ХІХ ст.». У статті білоруського дослідника Б.М. Лепешко «Формальна логіка і детективний жанр: єдність евристичної достовірності» (2003) і у книзі російського вченого-психолога М.М. Вольського «Загадкова логіка. Детектив як модель діалектичного мислення» (2006) зроблена спроба проаналізувати взаємозв'язок формально-логічних теорій з практикою детективного жанру в літературі і з'ясувати роль діалектичної логіки в побудові детективного сюжету.

Зважаючи на таку чисельність та різноманіття публікацій, присвячених детективу, німецький дослідник П. Нуссер робить спробу виокремити основні напрямки дослідження детективного жанру [7, с.

14-19]: дослідження, присвячені становленню та розвитку жанру, аналізу термінологічного апарату, визначення місця жанру серед інших літературних жанрів; жанрово-поетологічний напрямок вивчає техніку створення детективного роману, аналізує його внутрішню та зовнішню композиції; літературно-соціологічний напрямок досліджує зображення суспільства в детективному романі та його вплив на читача; напрацювання дидактичного напрямку присвячені можливостям вивчення літературно-соціологічних, критичних і естетичних аспектів детективного роману на практичних заняттях з літератури та інтерпретації тексту.

Національна специфіка жанру – один із найцікавіших аспектів дослідження детектива як феномена, який апелює до масової свідомості. Формальні жанрові ознаки залишаються досить стабільними, а національне і історичне середовище розширюють можливості для оригінальності.

На сьогоднішній день існують і, безперечно, визнаються три основні самостійні національні типи детектива: англійський, французький (континентальний, європейський) і американський. Саме американці задали тон інтелектуальній грі, естетизували її, супроводили кодексом джентльменства, обмежили простір і коло дійових осіб, створили сімейний характер кримінальних історій, мотив «закритої кімнати», зробили обов'язковою сцену загальних зборів всіх підозрюваних для «розбору» і доказу провини, моралізаторство.

За всю історію існування жанру детектива практично жодний німецький письменник не фігурує в списку видатних послідовників жанру. Виняток можуть становити Е.Т.А. Гофман з новелою «Мадемуазель де Скюдери» і Ф. Дюрренматт, у творах якого завжди присутні елементи детективу.

У деяких сучасних критичних джерелах висловлюється думка, що швейцарська література в останні роки має схильність до детективного жанру. Німецький дослідник Пауль Отт вважає, що швейцарському стилю властива здатність переробляти буденні дрібниці в захоплюючі історії.

Загальноновизнаним є факт, що структура детективного твору є сталою – події пов'язані завжди зі злочином і його розкриттям. Виходячи з тематичного забарвлення подій, предмету, головного персонажу та, особливо, місця розвитку сюжету, у сучасній німецькомовній літературі розрізняють поліцейський роман (*Polizeikrimi*), шпигунський (*Agenten- und Spionageroman*), історичний



(*historischer Krimi*), психологічний (*Psychothriller*), жіночий (*Frauenkrimi*), регіональний (*Regionalkrimi*), політичний (*politischer Krimi*), роман-загадка (*Rätselkrimi*), жорсткий (*Noir Krimi*), молодіжний (*Jugendkrimi*) і, навіть, шкільний (*Schulkrimi*) детективи. Ці назви є безпосередньою проекцією змісту художніх творів. Серед творів сучасних авторів, що пишуть німецькою мовою детективний жанр посідає також провідне місце. Про популярність детективної літератури свідчить той факт, що у Німеччині з 1985 р. запроваджена щорічна премія за кращий детективний роман («*Der deutsche Krimipreis*»).

Німецька традиція ХХ століття вводить термін (*Kriminalroman*) як різновид детективу. Для нього в німецькому трактуванні першорядним стає побудова ситуації і аналіз проблеми злочину. В останні десятиліття ХХ століття в німецькомовних країнах попит на цей вид літератури зростає. Серед найцікавіших кримінальних романів сьогодні – твори Інгрід Нолль (Німеччина) і Вольфа Хааса (Австрія). Цікавим є також той факт, що існують різні німецькі об'єднання авторів кримінальних історій («Союз німецькомовних авторів кримінальних романів», «Міжнародне об'єднання жінок – авторів детективів»).

Для більшості детективів характерною є офіційна фігура сищика-комісара у центрі події, що працює часто «в команді». Подібний вибір є красномовним свідченням констант законослухняної німецької свідомості, що апелює обов'язково до державної системи, судової справедливості і компетентності слуг закону. Герой-детектив у німецькому *Krimi* – це слуга закону, що працює на совість і вважає своїм професійним обов'язком дотримання поліцейського кодексу. Він виконує свою роботу, хоча дозволяє собі покритикувати її недоліки. Це дисциплінований державний чиновник. Німецький детектив багато в чому слідує французької моделі, іноді наслідуючи Сименона.

Німецький «детектив» сильно орієнтований на європейську традицію «поліцейської історії». Часто історія зі злочином і розслідуванням служить лише фоном для соціально-політичних і психологічних спостережень. Процес викриття злочинця має більш важливий сенс, ніж судове покарання.

Важливим є не торжество букви закону, а торжество совісті. Часто відбивається переконання: якщо закон безсилий, людина змушена сама творити суд. Цей спосіб може бути ефективний, але не завжди моральний.

Сучасний німецькомовний кримінальний роман спрямований на зображення власне німецьких життєвих обставин, німецької літературної традиції, німецької ідентичності. До плеяди сучасних німецьких письменників жанру детективу належить Себастьян Фітцек. Його перша книга «Терапія» вийшла в 2006-му у видавництві «*Droemer Knaur Verlag*», а в 2007 році була номінована на премію «*Friedrich-Glauser-Preis*».

Твори Себастьяна Фітцека перекладені на 24 мови, публікуються в багатьох країнах світу. Себастьян Фітцек є лауреатом Європейської премії за літературу детективного жанру 2016/2017. У 2017 році його книга «Ніч поза законом» на першому місці за кількістю проданих екземплярів у Німеччині. Декілька творів Фітцека екранізовані.

Автор полюбляє експерименти і часто влаштовує незвичні читання своїх книг – у студентському гуртожитку, в хоспісі, навіть у стоматологічній клініці.

У своєму детективі «Терапія» автор розповідає про таємниче зникнення дванадцятирічної дочки відомого берлінського психіатра Віктора Ларенца. Чотири роки пошуків не увінчалися успіхом. Батько продає свою клініку і приїжджає з собакою Сіндбадом у свій будиночок на острові, щоб у спокійній обстановці написати інтерв'ю про зникнення Жозефіни.

Та раптом спокій цей порушує молода особа Анна Ротків, яку мучать марення. Вона представляється відомою в Японії дитячою письменницею, що страждає шизофренією та за порадою колеги Віктора звертається до нього за допомогою. Віктор спочатку відмовляється допомагати Анні, проте, дізнавшись, що у її мареннях є дівчинка, яка безслідно зникла, як колись його дочка, Віктор розпочинає терапію, намагаючись в'яяснити певні подробиці. Анна детально описує його заміський будинок, де вони постійно бували з дочкою, описує симптоми хвороби Жозефіни, ліки, які вона приймала. Терапія ця все більше нагадує драматичний допит, проте бажання дізнатися про те, що сталося із його дочкою переважає професійну етику. Сюжет розвивається у формі спіралі.

Фітцек використовує прийом сну, або марення, який досить часто зустрічається у творах сучасних письменників. Він служить для найрізноманітніших цілей формальної побудови і художньої композиції усього твору і його складових частин, психологічної характеристики дійових осіб та демонстрації поглядів самого автора.

Сон у цьому детективі може розглядатися як форма для розвитку основного сюжету. Цей прийом допомагає читачеві перейти від дійсності до естетичного споглядання; уві сні автор гіперболізовано зображає те, що для нього є особливо важливим, значимим.

Автор майстерно грає зі свідомістю читача: ми ставимо під сумнів свої судження про героїв у кожному окремому розділі. Ця книга є емоційно виразною та змушує певною мірою співчувати усім персонажам. Кожен сюжетний поворот відкриває для нас нову грань подій, міняє все. Вже з перших сторінок книги постає відчуття катастрофи, апокаліпсису, який настав (*Ja. Aber mich interessieren die Einzelheiten. Ich will alles noch einmal ganz genau von Ihnen hören. Besonders, wie es am Ende dazu kommen konnte*). *Zu der Katastrophe (Тут і далі переклад авторів див. у Примітках)*<sup>1</sup> [6, с. 62]).

Детективна розповідь переплітається із містичними моментами, відчуттям приреченості та жаху, які переповнені таємними знаками (*Hätte er bei der ersten Begegnung nur etwas aufmerksamer zugehört und die Zeichen richtig gedeutet, dann wäre ihm bereits viel früher die Erkenntnis gekommen, dass etwas nicht stimmte. Ganz und gar nicht stimmte. Aber wahrscheinlich wäre die Katastrophe dann nur viel schneller eingetreten*)<sup>2</sup> [6, с. 71]). Простір оповідача обрамлюється мотивом лікарняного ув'язнення.

Іншим типовим мотивом для сучасної літератури є мотив острова як закритого простору або як засобу для вираження утопічних ідей. Автор проводить паралель між островом, зимою та смертю (*Es war Ende November, und der Winter beeilte sich, mit seinen Freunden Schnee und Kälte auf die Insel zu kommen. Wie der Tod, dachte Viktor*)<sup>3</sup> [6, с. 83]).

Незвичну детективну пару утворюють Віктор Ларенц та Анна Ротків. Спочатку читач не може ідентифікувати, хто з них є жертвою, а хто – злочинцем. Тим несподіванішим є закінчення твору та злиття героїв в одну особистість (Фітцек використовує прийом гри слів, так званої «шаради»: *Viktor – Rotkiv*, дзеркальне відображення імені головного героя твору (дзеркало).

Образ дочки Віктора пов'язується із казковою Білосніжкою (це і маленька дівчинка, і хижка у лісі, і відчуття небезпеки). Історія про Жозі – це історія про ініціацію, про дорослішання, про «символічну смерть» (в уяві Віктора переплітаються Жозі та Шарлота, казкова принцеса: *Charlotte war ein kleiner Schatz. Jeder, der sie sah, schloss sie sofort ins Herz. Sie lebte als einzige Königstochter in einem kleinen Schloss*

*auf einer Insel*<sup>4</sup> [6, с. 107]; *Und was die Königstochter angeht, Isabell nannte ... also sie nennt Josy häufig «Prinzessin», auch hier hätten wir eine Parallele*<sup>5</sup> [6, с. 168]). Автор вибудовує градацію: *Anna, Charlotte, Josy, Das Blut*<sup>6</sup> [6, с. 123].

Фітцек дає своє тлумачення поняття надії: *Hoffnung ist wie eine Glasscherbe im Fuß. Solange sie im Fleisch steckt, tut es weh bei jedem Schritt, den man geht. Doch wenn sie herausgezogen wird, blutet es zwar für eine kurze Zeit, und es dauert eine Weile, bis alles verheilt ist, aber schließlich kann man weiterlaufen. Diesen Prozess nennt man auch Trauer*<sup>7</sup> [6, с. 98]. Показовим є епізод із собакою із символічним іменем «*Sindbad*», дивна смерть якої наближає нас до розуміння кінцівки.

Демонструє добровільну втечу головного героя в уявний світ, втечу від себе, від своєї хвороби, від страху: *warum Larenz trotzdem in seine Traumwelt zurückwollte. Obwohl er jetzt doch wusste, dass seine Tochter noch am Leben war. Doch dann war ihm sehr schnell klar geworden, dass Larenz Angst hatte. Unermessliche Angst. Vor sich selbst. Er hatte seine Tochter schon einmal verletzt. Fast umgebracht. Und da er als Psychiater am besten wusste, wie gering seine Heilungschancen waren, wählte er für sich den einzigen Ort auf der Welt, an dem Josy für immer vor ihm sicher war. Parkum*<sup>8</sup> [6, с. 331]. І ця втеча є близькою і зрозумілою для більшості сучасників автора.

Автор занурив читача у світ божевілля, шизофренії. Він показав читачу «зворотний бік» людської свідомості, її руйнівну силу і зачарував непередбачуваністю. Себастьян Фітцек дав можливість своїм прихильникам побачити світ очима божевільного, спробувати зрозуміти логіку його суджень і пережити ілюзію «божевільного» життя. «Терапія» – це історія психолого-психіатричного змісту. Детектив пронизаний відчуттям ірреальності, нелогічності, фантастичності того, що відбувається. Сюжет простий, але в той же час геніальний. У книзі все описано досить чітко, лаконічно, немає непотрібних описів, автор уникає складних синтаксичних конструкцій.

### Примітки

1. «Так. Але мене цікавлять подробиці. Я хочу все це ще раз дуже точно від Вас почути. Особливо те, до чого все це може призвести в кінці.» До катастрофи.
2. Якби він при першій зустрічі слухав усе уважніше і правильно розтлумачив би усі знаки, тоді він би зрозумів набагато раніше, що

щось тут не так. Щось було не зовсім правильно. Але тоді катастрофа могла б статися лише набагато швидше.

3. Це був кінець листопада і зима поспішала із своїми друзями – снігом та холодом – прийти на острів. Як і смерть, думав Віктор.

4. Шарлотта була маленьким чудом. У кожного, хто бачив її, вона назавжди залишалася у серці. Вона була єдиною дочкою короля у маленькому палаці на острові.

5. А щодо королівської дочки, Ізабель називала... вона часто називає Жозі «принцесою», отже, і тут прослідковується певна паралель.

6. Анна, Шарлотта, Жозі, кров!

7. Надія – це як осколок скла у стопі. Поки він там, то кожен ваш крок приносить біль. Проте, якщо його витягти, то рана певний час ще буде кровоточити, а згодом ще потрібен час, щоб усе зажило, і тоді можна продовжувати ходити, уже не відчуваючи ніякої болі. Цей процес ще називають трауром.

8. Чому Ларенц все-таки хотів повернутися у світ своїх мрій. Адже тепер він знав, що його дочка жива. Але потім він (лікар Рот) дуже швидко зрозумів, що Ларенц боїться. Це був безмежний страх. Раніше він завдав шкоди своїй дочці. Майже вбив її. І оскільки, будучи психіатром, він дуже добре розумів, наскільки малі його шанси на одужання, він обрав єдине місце у світі, де Джозі назавжди буде в безпеці від нього. Паркум.

### Література

1. Как сделать детектив / [сост., пер. Г. Анджапаридзе]. М., 1990. 320 с.
2. Фрэй Дж. Как написать гениальный детектив [пер. с англ. Н. Буля]. СПб. : Амфора, 2005. 239 с.
3. Чапек К. Собрание сочинений в семи томах: Т. 7. Статьи, очерки, юморески. М. : Художественная литература, 1977. С. 318–334.
4. Эко У. Заметки на полях «Имени розы»: Метафизика детектива. СПб.: Симпозиум, 2005. 96 с.
5. Detective Fiction. *A Collection of Critical Essays* [ed. R.I. Winks]. [перевод А.А. Бруссов] New Jersey: Prentice-Hall Englewood Cliffs, 1980. P. 15-24.
6. Fitzek S. Therapie. München: Th. Knauer Nachf. GmbH&Co. KG, 2006. 336 S.
7. Nusser P. Der Kriminalroman. Stuttgart: Metzler, 1992. 187 с.

## ІЗРАЇЛЬСЬКА ВЕРСІЯ СУЧАСНОГО ДЕТЕКТИВА В РОМАНАХ БАТЬЇ ГУР

Детектив як жанр відносно недавно (останні десятиліття ХХ століття) заявив про себе як про частину ізраїльської літератури. Але хоча ізраїльські детективи перекладаються іншими мовами і користуються певною популярністю як в Ізраїлі, так і за кордоном, вони не стають об'єктом наукового дослідження. Причин цьому, на нашу думку, декілька: по-перше, політичний аспект світогляду, що склався в світовій спільноті, коли до всього ізраїльського відносяться з певним упередженням; по-друге, ізраїльський детектив, на відміну від інших національних літератур (наприклад, англійської, американської та ін.), не має багатих традицій і часто використовує лекала, схеми, засоби, прийоми, що вже існують в детективній літературі; по-третє, слово *ізраїльський* відразу налаштовує читача на однозначне сприйняття, яке спрямоване на «долгожданный и обещанный колорит Земли Обетованной» з прогнозованим арабо-ізраїльським конфліктом, міжнародним і внутрішнім тероризмом і тому подібне, що здатне відволікти дослідника від літературних проблем. Але в той же час саме вказані причини розширюють можливості розвитку ізраїльського детектива, для якого політичний аспект перетворюється на чинник, що підсилює його прагнення інтегруватися з іншими національними літературами, існуючі традиції складають основу для експериментів, а сам Ізраїль сприймається як «подлинный кладезь» [11] сюжетів.

Серед майстрів ізраїльського детектива в першу чергу називають Батью Гур, до якої, як стверджують «в израильской литературе этот жанр был почти неизвестен» [19]. Незважаючи на популярність (особливо в 80-і роки ХХ ст.) у ізраїльських читачів («королева детектива» [12], «ізраїльська Агата Крісті») і інтерес зарубіжних любителів детектива (її романи перекладені на англійську, французьку, німецьку, італійську, голландську, іспанську, російську мови), літературна критика не завжди прихильна і об'єктивна в оцінці її творчості. Як стверджує іспанський критик Федеріко Хіменес Лосантос у статті «Мимолетная звезда

черного роману» [13]: «Акцент на політике лишає її заслуженого сопоставлення з Великою Літературою, якою вона любила» [цит. за 12]. Залишається разом з Федеріко Хіменес Лосантосом шкодувати, що «антисионістська пропаганда ... перетворює велику письменницю, якою була Батья Гур, в звичайну воюючу ліву активістку» [цит. за 12].

Разом з тим треба зазначити, що у цієї «пропаганди» є певні підстави. Про політичні погляди письменниці, «лівої інтелектуалки, представительниці радикального крила Партії праці, публічно визнаної палестинцями» [12], добре відомо в Європі. Її прагнення «викрити і компенсувати соціальну несправедливість ізраїльської держави» чітко проступає в циклі романів про Міхаеля Охайона. Образ головного героя, привабливого успішного слідчого з університетським ступенем, – виклик ізраїльському суспільству, яке, на думку лівих радикалів, дискримінує східних євреїв: «Он – сефард, родом з Марокко, приїхав в Ізраїль в віці трьох років. В Ізраїлі марокканці вважаються «другим Ізраїлем», вони найбільш незахищені» (з інтерв'ю Батьї Гур 2003 р.) [цит. за 12]

Напруженість між сефардами і ашкеназами, ворожнеча між євреями і арабами, корупційні скандали, тінь міжнародного тероризму – все це є в романах письменниці. І це не дивно для *ізраїльської* письменниці. Вона, як і Цруїя Шалев могла б виголосити: «Мне здається, що Ізраїль супроводжує мене, як тінь, де б я ні опинилася» [9]. Але хоча Батья Гур на відміну від Шалев не «біжить від політики», можна з упевненістю сказати, що політичні уподобання письменниці (політична складова посилюється в її останніх романах) не зменшують популярність її романів, які услід за Миколою Александровим («Эхо Москвы») можна назвати «неожиданим варіантом детектива» [1]. І цей варіант вимагає серйозного дослідження, оскільки розширює уявлення про сучасний детектив і розкриває особливості його ізраїльської версії.

Вітчизняному читачеві доступні лише три романи з циклу про Міхаеля Охайона, які перекладені російською (українських перекладів, на жаль, немає) – «Убийство в субботу утром» [5], «Убийство на кафедре литературы» [6], «Убийство в киббуце» [4]. Необхідно звернути увагу на те, що прямим перекладом з івриту є тільки роман

«Вбивство на кафедрі літератури». Видавці двох інших романів, зазначивши, що це переклади, не вказали, з якої мови вони зроблені. Можемо припустити, що це переклади з англійської.

Відповідь на запитання: *Як «зроблені» детективи Батї Гур?* – позбавлена однозначності. У тому, що дія кожного роману відбувається в специфічному, навіть в якійсь мірі закритому, колективі зі своїми правилами, законами, традиціями, дозволяють одним побачити в них вплив британського детектива, іншим – кальку з радянського «виробничого» роману [2]. У класичному британському детективі (наприклад, у Агати Крісті) відтворюються «обставини і пристрасті замкнутого суспільства англійської провінції» [8]. Роман «Вбивство в кібуці» викликає аналогії з зображенням в радянському романі специфічного життя колгоспного колективу [2].) Перші розглядають твори письменниці з точки зору законів детективного жанру, інші відзначають порушення цих законів. І ті, і інші опиняються в полоні оціночних стереотипів, а іноді стають заручниками неякісних перекладів.

Зовнішня структура романів витримана в традиціях детективного жанру. В них присутні певні ознаки цього жанру, що складають за А. Вулісом традиційну схему з обов'язковими узловими моментами: «Открывая детектив, мы нисколько не сомневаемся в том, что на второй, третьей или двенадцатой странице нам расскажут о преступлении, на сто восьмидесятой назовут истинного преступника, а в промежутке между этими вехами заставят подозревать во всех смертных грехах более или менее честных людей» [3, с. 249].

Детективна природа романів заявлена вже в назвах, де присутні слова *вбивство* (רצח), *смерть* (מוות), а там, де їх немає, письменниця додає підзаголовок. Точний переклад зробити складно, так як в назвах деяких творів є поняття, відомі тільки ізраїльському читачеві. Наприклад, у назві роману

«לינה משותפת: רצח בקיבוץ», який відомий як «Вбивство в кібуці», вживається вираз *לשיתוף*. Її дослівний переклад *загальна ночівля* нічого не скаже звичайному читачеві. Цей вислів відображає реалії специфічного для Ізраїлю колективу – кібуца. У назві втілено одне з правил кібуца: діти повинні були жити окремо від батьків в інтернаті і навіть ночувати там. У більшості досліджень частіше використовують англійський переклад назв, де на першому плані – їх детективна природа.



Назва на івриті	Переклад (підрядковий)	Переклад з англійських назв романів
רצח בשבת בבוקר : רומאן בלשי [18]	Вбивство в суботу (шабат) ранком: детективний роман	The Saturday morning murder: a psychoanalytic case – Вбивство в субботу ранком: психоаналітична справа: критичний випадок
מוות בחוג לספרות : רומן בלשי [16] 7	Смерть на кафедрі літератури: детективний роман	Literary murder: a critical case – Вбивство на кафедрі літератури
לינה משותפת : רצח בקיבוץ : רומן בלשי [15]	Загальна ночівля: вбивство в кібуці: детективний роман	Murder on a kibbutz: a communal case – Вбивство в кібуці: комірна справа
המרחק הנכון : רצח מוסיקלי [14]	Вірна відстань: музичне вбивство	Murder duet: a musical case – Вбивство дуета: музична справа ело
רצח בדרך בית-לחם [17]	Вбивство по дорозі у Віфлієм	Bethlehem Road murder: A Michael Ohayon mystery – Вбивство по дорозі у Віфлієм: тайна Михаеля Охайона
רצח, מצלמים [19]	Вбивство, знімають фільм (фотографують)	Murder in Jerusalem: A Michael Ohayon Mystery – Вбивство в Єрусалимі

Але спроба дослідити романи Бат'ї Гур тільки як детективи не дає можливості оцінити їх по достоїнству, тому письменниці часто дорікають за монотонність оповіді, відсутність у ній динамізму: «экскурсы в интимные переживания героев делают повествование несколько неповоротливым» [10]. І все тому, що твори виходять за рамки звичайного детектива. Дослідники, які стверджують це, пропонують варіанти їх жанрового позначення: «психологічний детектив», «інтелектуальний детектив».

Щоб розкрити злочин, необхідно зрозуміти його мотив. Щоб визначити особливості детективів Бат'ї Гур, треба зрозуміти їхню мету. Звернемося до роману «Вбивство на кафедрі літератури». Вибір роману обумовлено тим, що це єдиний роман Бат'ї Гур, який переведений прямо з оригіналу, і тим, що, філолог за професією,

письменниця добре знає середовище, яке описує, і через це «полегшує» роботу слідчого Міхаеля Охайона, надає йому можливість, надовго не відволікаючись разом з автором на вивчення життя колективу, зосередитися на з'ясуванні життєвого кредо кожного з «фігурантів справи». До речі, багато хто з дослідників, серед яких і вже згадуваний Федеріко Хіменес Лосантос, вважають, що Охайон – це Баття Гур. Вона сама підкреслювала: «Он говорит за меня и в какой-то степени меня дополняет» [цит. за 12].

Назва цього роману (у назві на івриті: не вбивство, а смерть) наводить на думку, що детектив може бути тільки формою, за допомогою якої письменниця прагне сказати щось важливе. У ньому, як і в інших, дія відбувається в специфічному колективі, який живе за своїми правилами і законами. Перед нами один з варіантів «університетського роману»: «здесь воссоздается атмосфера университетской кафедры, кафедры литературы Иерусалимского университета, с хорошо узнаваемыми деталями и персонажами» [12], тут присутні реалії університетського життя: його розпорядок, семінари, лекції, стажування, складні відносини між співробітниками. В університетському колективі є ті, кого встановлений порядок в загальному влаштовує, і вони, іноді за інерцією, живуть за ним, є фанати створеного статуту, є і такі, у кого внутрішнє його неприйняття переростає в зовнішні дії. І відбувається вбивство, в основі якого, як майже завжди в творах Батті Гур, лежить ідея. Цим її герої нагадують героїв Достоевського, на що іронічно вказує в романах сама письменниця.

Один із дослідників назвав свою, м'яко кажучи, не зовсім втішну статтю про роман – «Суто літературне вбивство» [10]. Але перед нами дійсно «суто літературне вбивство». І тому, що дія відбувається на кафедрі літератури, і тому, що причиною є літературна творчість, і тому, що мотиви і розгадку одного з двох злочинів підказують літературні твори.

Детективна лінія розвивається за чітким і майже передбачуваним планом. Роман починається з наукового семінару, після якого одне за одним йдуть вбивства двох його учасників: вчителя (завідувача кафедри Тіроша) і учня (аспіранта Ідо), дослідників івритської поезії, між якими під час дискусії спалахує несподіване для інших протистояння. Спочатку при загадкових обставинах гине в Ейлаті під час підводного плавання в Червоному морі аспірант Ідо. Хтось

підмінив у балоні акваланга кисень на вуглекислий газ. Потім в своєму кабінеті знайдено вбитим, точніше забитим бронзовою статуеткою, завідувача кафедри літератури Єрусалимського університету. Слідчому доведеться багато попрацювати, щоб, зіставивши факти, зрозуміти причини протистояння Тіроша і його учня і на основі цього об'єднати дві смерті в одну справу.

Пошуки вбивці завідувача кафедри починаються відразу після виявлення трупа. Слідчий Міхаель переймається насамперед мотивом, що штовхає на злочин. Для цього він повинен створити психологічний портрет як злочинця, так і жертви, що заслужила таке покарання. Іноді здається, що він занадто захоплюється цим заняттям, забуваючи про злочин, і головне завдання детективного сюжету – знайти вбивцю – опиняється на периферії. Так чи інакше під підозру потрапляють всі, адже мотив міг бути у кожного: зіпсована кар'єра, розбите серце, загублене життя, принижена гідність. Відомий поет, літературознавець, викладач, впливова особистість, не дуже обтяжував себе моральними зобов'язаннями по відношенню до оточуючих, так як вважав себе вищим за інших, «право имеючим» (Достоевський), право, яке він сам собі надав ще давно, привласнивши вірші закатованого в ГУЛАГу талановитого поета. Тому несподівано звучать для слідчого слова д-ра Тувьє: «Шауль Тірош був поза добра і зла» [6, с.158]. Це саме той Шауль Тірош, який видає чужі видатні поезії під своїм ім'ям, а щоб хоч якось згладити свою провину і виконати обіцянку, видає під ім'ям загиблого поета свої слабкі поетичні спроби, і саме цей Шауль Тірош стає першим вбивцею.

Психологічна мотивація вбивства аспіранта зрозуміла. Його мета занадто низька і егоїстична – уникнути покарання за плагіат. Щоб приховати свої попередні злочини, що «зробили йому ім'я», кумир суспільства вбиває свого улюбленого учня, який несподівано розкрив історію з підміною віршів. Цинізм і безпринципність злочинця підкреслює ретельна підготовка до вбивства: любовний зв'язок з дружиною майбутньої жертви, підміна газу в балоні акваланга в її будинку, махінації з придбанням вуглекислого газу і т.д.

А ось спроба розгадати психологію другого вбивства, що має багато мотивів і підозрюваних, заводить слідчого в глухий кут. І тоді письменниця підкидає Михаелю підказки.

У «літературному» вбивстві – літературні підказки. Теорія Раскольнікова отримує несподіване трактування в лекції Шая Тувьє,

відданого вбитому метру друга, колеги, який обожнює його настільки, що, визначивши собі місце «твари дрожащей» (Достоевський), він надає завідувачу навіть право на любовний зв'язок з власною дружиною.

Мова на лекції-семінарі йде зовсім не про роман Достоевського, а про біблійні алюзії у поезії сучасного ізраїльського поета Натана Заха «Самсонове волосся» (За відсутністю українського перекладу текст подається російською):

### **САМСОНОВЫ ВОЛОСЫ**

Самсоновы волосы никогда не были мне понятны:  
их огромная сила, аскетизм охраняемой тайны,  
запрет (да не осудят его) проговориться случайно,  
вечное опасенье лишиться кос,  
паника всякий раз,  
когда Далила проводит рукою по глади волос.

Я хорошо понимаю, однако, волосы Авессалома.  
Понятно, что он красив, как солнце полного дня,  
как месяц багровый мести.  
Запах, что от него исходит, слаще сладости женских духов,  
Ахитофель, холодный и злой, принуждён отводить глаза.

Когда он видит перед собою причину любви Давида.  
Эти чудные волосы, лучшие в царстве, явно могут  
всяческий бунт оправдать, а потом – и дуб [7].

За допомогою біблійних текстів незрозумілий для студентів зв'язок між Самсоном і Авессаломом Тувьє пояснює їх загальною приналежністю до Надлюдської Краси, Краси з великої літери: «С большой буквы <...> – и потому ей невозможно сопротивляться. <...> Перед красотой...моральные ценности не могут устоять» [6, с.201-202]. І далі, інтепретуючи образ Авесалома у трактуванні Натана Заха, викладач підкреслює: «Бунт против царя-отца представлен в стихах как неотвратимое следствие красоты Авессалома. Сублимация его красоты – за пределами человеческих ценностей. Человеком начинают овладевать нечеловеческие силы» [6, 202]. Тувьє представляє варіант теорії Раскольнікова у відношенні до мистецтва.

Психологічний портрет літературознавця, який запропонував цей варіант, ніяк не дається слідчому. Байдужий, нічим не примітний, замкнутий, він перетворюється на лекції на повну силу, рішучу натхненну людину. Інтуїція (і Батья Гур) підказує Михаелю Охайону, що не тільки для Тувьє, але і для нього в тексті, що аналізується на лекції, приховане щось важливе. Однак, захопившись особистістю лектора, слідчий викреслює його зі списку підозрюваних. Але факти вперта річ, а якщо до них додати результати детектора брехні і розгадку першого вбивства, стає зрозумілим, хто вбив завідувача кафедри літератури. Тільки, як і раніше, залишаються загадкою для слідчого мотив злочину і характер вбивці, яким виявилася людина, що принесла своє життя в жертву фальшивому кумиру, – Шай Тувьє.

Останній допит і сповідь Тувьє все ставить на свої місця: «И не важно, был Тирош хорошим человеком или плохим. Любил я его или нет – это совершенно не важно и не имеет никакого отношения к делу. <...> И даже Ницше согласился бы с тем, что Тирош – гений, а для гения нужно создать особое условия. Но когда выяснилось, что он – не гений, а посредственный сочинитель, я обязан был восстановить правильный ход вещей. ...Я должен был уничтожить того, кто нарушил, оболгал святыню» [6, с. 354]. І далі: «... он жил за счет искусства, созданного другим, – он потерял право на существование. Он извлекал личные выгоды из высшей ценности – искусства, ничего не давая взамен. Вы ничего не понимаете! Он поставил на передний план себя, а не искусство. <...> Понимаете, у меня нет никаких угрызений совести или чувства вины» [6, с. 355]. Викресливши Тіроша з розряду «права имеющих», Тувьє сам привласнив собі це право. «Давайте залишимо мораль», – говорить він Михаелю на останньому допиті. І слідчий розуміє, що перед ним людина, яка серйозно сприймає тільки свої власні принципи та ідеї, які для нього вище за людське життя і, в кінцевому рахунку, навіть вище мистецтва, слугою якого він себе позиціонує.

З теорією Раскольнікова, трансформованою в текст роману ізраїльської письменниці, відбуваються значні метаморфози, залишається незмінним одне – її антигуманний зміст. Якась прихована іронія полягає в тому, що проповідує її в творі людина, яка добре знає біблійні тексти. І якщо герою Достоевського Біблія допомагає зрозуміти антилюдську сутність його колишніх переконань і покаятися, герой Батьї Гур використовує її для виправдання своїх принципів.

Літературні тексти стають причиною злочинів, їх мотивуванням і їх розгадкою, але головне – вони дозволяють зрозуміти мету твору, де на перший план виходять морально-етичні проблеми, а детектив перетворюється на форму, завдяки якій письменниця прагне розкрити свою позицію гуманіста. У цьому полягає мета і інших романів циклу. Помістивши героїв своїх творів в замкнутий простір специфічного колективу з його «негласними законами, амбіциозністю и проблематичной моралью» [8, с. 355], що спотворюють свідомість, формують комплекси, здатні перетворювати одних в безпринципних злочинців, а інших – в неадекватних фанатиків, письменниця за допомогою детективної інтриги намагається зруйнувати цей світ, переконати тих, хто живе в ньому, що «відставити мораль не можна», як не можна опинитися за межами людських цінностей. Інакше – смерть, навіть не вбивство, а смерть і фізична, і духовна, як в уже згаданому романі. Ці думки приховує Батья Гур під маскою детектива, яку читач має право або зірвати або залишити.

### Література

1. Александров Николай. **Книжечки**: Батья Гур. Убийство в кибуце. [Электронный ресурс] / Николай Александров. – Режим доступа: <http://echo.msk.ru/programs/books/605253-echo/>
2. Арбитман Роман. Драма из колхозной жизни [Электронный ресурс] / Роман Арбитман // Лехаим. – Декабрь, 2009 – Кислев, 5770. – № 12(212). – Режим доступа: <http://www.lechaim.ru/ARHIV/212/novinki.htm>.
3. Вулис А.В. Поэтика детектива /А.В. Вулис // Новый мир. – 1978. – № 1. – С. 244-258.
4. Гур Батья. Убийство в кибуце / Батья Гур; пер. К. Лукьяненко. — М. : Текст, 2009. — 415, [3] с.
5. Гур Батья.. Убийство в субботу утром / Батья Гур; пер. О. Поборцевой. — М. : Текст, 2007. — 301, [3] с.
6. Гур Батья.. Убийство на кафедре литературы / Батья Гур; пер. с ивр. Марьян Беленький. — Иерусалим : Гешарим, 5763 – М. : Мосты культуры, 2003. — 368 с.
7. Зах Натан. Самсоновы волосы [Электронный ресурс] / Натан Зах // Иерусалимский журнал. – № 12. – 2002. Режим доступа: <http://www.antho.net/jr/12.2002/07.html>

8. Копельман Зоя. Страсть к убийству [Электронный ресурс] /Зоя Копельман. – Режим доступа: <http://booknik.ru/today/all/strast-k-ubiyistvu/>
9. Нуткевич Лика. «Каждая ссора в романе воспринимается как арабо-израильский конфликт» [Электронный ресурс] / Лика Нуткевич. – Режим доступа: <http://booknik.ru/today/faces/kajdaya-suprujeskaya-ssora-v-romane-izrailskogo-pisatelya-tut-je-interpretiruetsya-kak-arabo-izrails/>
10. Прокофьев Дмитрий. Чисто литературное убийство. *Лехаим*. Октябрь, 2003–Тишрей, 5764. № 10 (138). URL : <http://www.lechaim.ru/ARCHIV/138/n2.htm>.
11. Сапгир Кира. Израиль – кладезь для детективщиков. URL : <http://booknik.ru/today/reports/izrail-kladez-dlya-detektivshchikov/>
12. Шульман Нелли. Наш Михаэль [Электронный ресурс] /Нелли Шульман. – Режим доступа: <http://booknik.ru/today/all/nash-mihayel/>
13. Losantos Federico Jiménez. La estrella fugaz de la novela negra. URL : <http://www.libertaddigital.com/opinion/libros/la-strellafugaz-de-la-novela-negra-1276230453.Html> mujeres que cuentan crímenes: Batya Gur 2005- 07-14.
14. גור בתיה. המרחק הנכון : רצח מוסיקלי / בתיה גור. – ירושלים : כתר, 1996–361 עמ.
15. גור בתיה. לינה משותפת : רצח בקיבוץ : רומן בלשי / בתיה גור. – ירושלים : כתר, 1991–258 עמ.
16. גור בתיה. מוות בחוג לספרות : רומן בלשי / בתיה גור. – ירושלים : כתר, 1989–248 עמ.
17. גור בתיה. רצח בדרך בית-לחם / בתיה גור. – ירושלים : כתר, 2001–310 עמ.
18. גור בתיה. רצח בשבת בבוקר : רומאן בלשי / בתיה גור. – ירושלים : כתר, 1989–204 עמ.
19. גור בתיה. רצח, מצלמים / בתיה גור. – ירושלים : כתר, 2004–374 עמ.

### III. ДЕТЕКТИВНИЙ СКЛАДНИК У ЖАНРОВІЙ ПАРАДИГМІ СУЧАСНОЇ ПРОЗИ

Беата Кушка

#### ЗЛОЧИН ТА ЙОГО ХУДОЖНЯ МОТИВАЦІЯ В РОМАНАХ I. МАК'ЮЕНА

##### ВСТУП

Ієн Рассел Мак'юен (Ian Russell McEwan, 1948 р. н.) – на сьогодні один із найбільш авторитетних англійських письменників. Він є автором 15 романів, драматургічних творів, кіносценаріїв, книжок для дітей тощо. Мак'юен – лауреат різних літературних премій, зокрема Премії Сомерсета Моєма (1976, за книжку оповідань "Перше кохання, останні обряди"), Вітбредівської Премії (1987, за роман "Дитя у часі"), Букерівської премії (1998, за роман "Амстердам", Єрусалимської премії за свободу індивіда в суспільстві (2011). "The Times" у 2008 році включив письменника до списку 50-ти найбільш видатних британських авторів, починаючи з 1945 року.

Твори Мак'юєна щороку стають подіями у літературному житті Британії, їх активно перекладають різними мовами (українською видано чотири романи: "Спокута", "Субота", "Амстердам", "Горіхова шкарлупа"), екранізують. Біографія письменника позначена неординарними подіями і могла б стати сюжетом для гостросюжетного роману: непросте дитинство в родині батька військового, потаємне життя матері (про народженого нею у першому шлюбі сина Ієн Мак'юєн дізнався лише 2002 р.), перший власний шлюб із екстраординарною жінкою, яка була астрологом і практикувала так званий альтернативний духовний досвід, звинувачення в плагіаті тощо.

Книги Мак'юєна часто є провокаційними за своїми сюжетами та персонажами, відтак постійно викликають дискусії: одні літературні критики схвально оцінюють його літературні провокації й спроби новаторського художнього осмислення маргінальних сфер людського життя, інші гостро критикують письменника за надмір насилля і сексуальних крайнощів, зловживання штампами і потурання ницим смакам публіки, вказують на стилістичні огріхи в його творах [див. : 1]. Орієнтація Мак'юєна на використання елементів кримінально-



детективних жанрів загалом підтверджує відзначену критиками контрверсійність його творчості, однак водночас вона демонструє продуктивну тенденцію сучасної літератури до синтезу жанрів. Саме це зумовлює актуальність пропонованої розвідки, метою якої є встановлення місця і функціонального значення ролі кримінально-детективних елементів у жанровій структурі романів письменника.

### **1. Містично-кримінальні сюжети в ранній творчості письменника**

Уже перші опубліковані твори Ієна Мак'юена – збірки оповідань "First Love, Last Rites" ("Перше кохання, останні ритуали", 1975) і "In Between the Sheets" ("Між рядками", 1978) і романи "The Cement Garden" ("Цементний сад", 1978) та "The Comfort of Strangers" ("Притулок чужинців", 1981) принесли письменнику сумнівну славу автора "жахливих" творів, за що він отримав літературний нікнейм "Ian Macabre", тобто "Ієн жахливий". Вони були своєрідним переписуванням на сучасний лад готичних чи декадансних сюжетів, що відбувалися в ізольованих від зовнішнього світу закритих приміщеннях (традиція готичного роману, таємничі події якого розгортаються в середньовічному замку), з персонажами девіантної поведінки, схильними до жорстокості, неконтрольованого потягу до збоченого сексу, насилля, смерті.

Роман "Цементний сад" починається з того, що в родині, яка мешкає в окремому будинку із садом, помирає батько чотирьох дітей. Незабаром помирає і мати дітей. Щоб уникнути відправлення до дитячого притулку, діти приховують смерть матері від зовнішнього світу і заливають її труп цементом у погребі, вчиняючи таким чином кримінальний злочин. Потім діти намагаються жити самотійно, але постійно конфліктують і вдаються до неадекватних дій. Наратором у романі є чотирнадцятилітній Джек (у фіналі йому вже п'ятнадцять), у нього є дві сестри, сімнадцятилітня Джулі і тринадцятилітня Сью і молодший брат Том, якому шість років. Джек розповідає, як ще в малолітстві вони з Джулі грали "у лікаря" зі своєю молодшою сестрою, усвідомлюючи, що їхня версія гри час від часу порушувала межі загальноприйнятого для такої гри. Потім Джек згадує, як він хотів зробити те саме зі старшою сестрою, але вона цього не дозволила. Сексуальна напруга між Джеком та його старшою сестрою Джулі стає все очевиднішою, коли вони беруть на себе ролі "матері" та "батька". Роман має відкритий фінал, закінчуючись прибуттям до будинку

поліції в той момент, коли Джек і Джулі вдаються до інцесту.

Містично-таємнича атмосфера наповнює і наступний роман автора – "Притулок чужинців". Його події відбуваються у неназваному місті, хоча за багатьма зовнішніми ознаками воно легко ідентифікується як Венеція, місто краси, занепаду і смерті (читач у якийсь момент неминуче згадує знамениту новелу Томаса Манна "Смерть у Венеції"). Головні герої – англійська пара Мері і Колін. Вони приїжджають на відпочинок у це місто, явно намагаючись залагодити якісь неочевидні й непроговорені негаразди у стосунках. Мері від попереднього шлюбу має двох дітей; Колін, чоловіча краса якого з самого початку постійно підкреслюється, уже сім років має стосунки з Мері, й, хоча вони зазвичай не живуть разом, їхні відносини глибокі, пристрасні та інтимні, але останнім часом набули відтінку одноманітності.

Одного вечора Мері і Колін втратили орієнтацію серед каналів і познайомилися зі стильним місцевим чоловіком на ім'я Роберт, який привозить їх до свого будинку, де вони знайомляться з його дружиною Керолайн. Хоча спочатку гостям виказується велика гостинність, скоро стає зрозуміло, що господарі мають своєрідні стосунки один із одним, пов'язані з садо-мазохістськими схильностями. На початку наступної їхньої зустрічі Роберт відводить Коліна на довгу прогулянку містом, залишивши Мері з Керолайн. Під час прогулянки Роберт часто зустрічає знайомих, з якими розмовляє італійською мовою, якої Колін не розуміє, а пізніше Роберт заявляє, що представляв друзям Коліна як свого коханця. Тим часом Керолайн розповідає Мері історію своїх садо-мазохістських стосунків із Робертом, які власне й спричинили її теперішню інвалідність. Вона каже також, що зараз їй така жорстокість з боку чоловіка навіть подобається, і розповідає, що в них є така взаємна "фантазія", аби дійти під час сексу до смертовбивства, можливо когось третього. Побачивши згодом у спальні Роберта і Керолайн силу-силенну фотографій із Колін, Мері починає здогадуватися, що готується щось страшне. Врешті-решт саме це й відбувається. Спочатку Керолайн якимось препаратом паралізує Мері, а потім Роберт і Керолайн гвалтують Коліна і, порізавши йому вени, доводять до смерті, а потім зникають з міста. Поліція, до якої апелює Мері, стверджує, що такі злочини дуже поширені в цьому місті й до їх розкриття справа, як правило, не доходить.

Екстраординарна ситуація, описана в романі, свідчить про певну

епатажність цього твору. Основна його тема, пов'язана з садистською поведінкою Роберта і повним підпорядкування Керолайн чоловікові, розкриває, на думку автора, поширення у сучасному світі проявів жорстокої і переслідуючої людської сексуальності. По-друге, вчинки Роберта прочитуються в контексті його дитинства, підказуючи, що виховання в його родині з домінуючим, авторитарним батьком, покірною матір'ю та старшими, більш сильними і впливовими сестрами спричинило його збочену поведінку в дорослому віці.

Роман "Притулок чужинців" був майже однотайно високо оціненим літературними критиками у Великобританії й у Сполучених Штатах. У газеті "Нью-Йорк Таймс" оглядач Джон Леонард писав: "No reader will begin *The Comfort of Strangers* and fail to finish it; a black magician is at work". Леонард назвав Мак'юена "одним із небагатьох англійських письменників художньої літератури, хто пов'язує сьогодення з темною Європою; він - Семюел Беккет з якоюсь генітальною організацією" та "письменник величезного таланту" [Цит. за : 5].

Тема сексуального переслідування і злочину є основною і в романі "Enduring Love" (1997, "Нестерпне кохання", в інших можливих перекладах – "Вічне кохання", "Невмируще кохання", "Нескінчене кохання"). Це історія про вченого на ім'я Джо Роуз, у якого внаслідок надзвичайних обставин, викликаних невдалим запуском повітряної кулі і загибеллю одного з тих, хто намагався зупинити відрив куля від землі, нав'язливо закохався інший чоловік. Намагаючись звільнитися від переслідування і прагнучи віднайти якісь приховані причини того, що сталося, Джо Роуз поступово втрачає психологічну впевненість, аж до нервового розладу. Руйнується сталість його життя, нормальна професійна робота, стосунки з дружиною. Врешті-решт головний герой змушений з ножом у руках захищати себе від переслідувача.

Важливою проблемою роману є ставлення до гомофобії у сучасному суспільстві. З одного боку, Мак'юена можна назвати дещо радикальним, адже головним антагоністом твору автор робить одержимо-закоханого у іншого чоловіка Джеда Перрі, тим самим віддаляючи читача від усіх людей, що можуть якимось чином із ним асоціюватись. Та, після детальнішого огляду твору, стає зрозуміло, що Джек є не більше, ніж першопричиною усіх проблем та негативних рис самого Джо Роуза. Головний герой при цьому є і оповідачем, і власним "каторжником", адже Джо не може сховатися не тільки від

одержимого чоловіка, а від особистих думок. Насправді, Джо більше одержимий Джедом, ніж Джек одержимий Джо, тому що саме існування Пері являє собою загрозу його маскулінності, і він мусить позбутись Джеда, щоб знову повернутись до своїх норм чоловічності.

Роман "Enduring Love" є доволі складним в плані жанрової стратегії. Читацьке захоплення від цього твору полягає в його непередбачуваності та постійності змін. У ньому немає певного жанрового орієнтиру чи стрижня, від якого автор би відштовхувався, розповідаючи свою історію. Відсутність цього орієнтира одночасно відкриває безліч шляхів, якими цей роман може розвиватися, і додає йому певної невизначеності, фрагментарності й гібридності, що дає підстави для віднесення його до літератури постмодернізму. Це насамперед "роман ідей", оскільки кожний його персонаж втілює певну ідею розуміння і ставлення до життя. Так, Джек Пері у своїх діях демонструє, до яких наслідків може привести нерозділене, а від цього згубне кохання. Він сліпо вірить (згодом головний герой дізнається, що викликана ця "сліпота" психічним розладом, синдромом де Клерамбо) у свою особливість перед Джо, ігноруючи всі спроби аргументації Роуза проти цього. Автор таким чином показує свою зацікавленість в осмисленні ідеї "невмирущого кохання" у прямому й переносному значеннях, його інтерес полягає у розвідуванні меж, через які може переступити одержимість. Автор, із кожним новим кроком Перрі, поглиблює руйнування усталених соціальних норм, якими керується його герой. Та інтерес до цієї ідеї виявляється не тільки у переступанні меж, а й у почуттєвій невинності Джеда. Найкраще це зображено у другому додаткові до книги. Джек, попри все, що сталося, продовжує кохати Джо такою самою невинною закоханістю, як і раніше.

Елементи детективного і кримінального роману в "Enduring Love" не є абсолютно очевидними. Вони існують одночасно зі стратегіями психологічного, філософського, алегоричного та інших типів сучасного роману, створюючи специфічний синтез жанрів (колаж або пастиш, у постмодерністській термінології).

Відомо, що в кримінальному романі обов'язково має бути вчинений злочин, вмотивований певним вчинком, розслідування і покарання злочинця. Злочинцем у даному творі виступає одержимий Джек, який спочатку замовляє озброєний напад на Джо у ресторані, що виявився невдалим, а потім захоплює Кларису, використовуючи її як засіб шантажу і погроз. За ці дії Джеда засуджують до ув'язнення, але

оскільки він визнаний таким, що неспроможний відбути встановлений термін покарання, його спрямовують до психіатричної лікарні, де Джедові доведеться провести решту свого життя.

Також, згідно з правилами детективу, його протагоністом майже завжди виступає слідчий. Аналізований роман може бути розглянутий і в такому контексті, оскільки має складний, фрагментований сюжет, а своєрідним детективом у ньому є Джо, який відчуває потребу дослідити причини безпідставних, як він вважає, переслідувань з боку Джеда. Сцени насильства в романі також асоціюються з тим, що часто описується в кримінальних романах. Детективним сюжетом у творі є розслідування Джо смерті Логана, його власної участі у трагедії та можливої зради Джона його дружині. На перший план виходить розслідування на предмет з'ясування, чи то була його провина, що чоловіки не втримали кулю на землі. Детективна лінія ніби розділяється на дві: зовнішню (зрада Джона Логана), яку він може розслідувати відповідно до доказів, та внутрішню (провина Джо), яку можна дослідити, тільки занурившись у власні спогади.

В окремих частинах роману його подієвий розвиток нагадує сюжет пригодницького роману, особливо в тих місцях, коли конфлікт набуває високої динаміки. Наприклад, події під час трагедії з повітряною кулею розвиваються дуже швидко і несподівано, натомість герой пригадує обставини тієї події у надзвичайно повільному темпі). Так само описано події, пов'язані з купівлею Джо пістолета у наркоманів, і епізод, коли Джек тримає Кларису у заручниках, а також сцена, коли Джо погрожує Джедові зброєю. Пам'ятаючи, що "для пригодницького роману характерні мотиви викрадення й переслідування, атмосфера таємничості й загадковості, ситуації припущення й розгадування" [2], бачимо, що всі ці елементи наявні в романі "Нестерпне кохання".

Показово, що навіть любовна лінія роману просякнута детективно-кримінальною атмосферою. Так, у коханні Джо і Клариси внаслідок катастрофи з повітряною кулею, різко посилюється драматизм і непорозуміння. Мак'юен бере за мету розслідувати причини затухання цього почуття і дати їм можливе пояснення. Найточніше те, що відбувається між персонажами, визначає Клариса: "A stranger invaded our live, and the first thing that happened was that you became stranger to me..." [6].

На зміну бурхливій закоханості на початку стосунків приходять

розуміння недоліків кожного й слабких місць шлюбу. Джо не в змозі абстрагуватись від зовнішніх подій, і внаслідок цього сімейне життя і стосунки з найближчою людиною відходять для нього на другий план. Яскравим прикладом дистанції, що виникла між героями, є події дев'ятого розділу роману. У ньому Джо намагається відтворити події з точки зору Клариси, описуючи таким чином власне розуміння своєї нестерпності для неї. Він здатний уявити її почуття, але не здатний їх зрозуміти, а це руйнує взаємостосунки.

Поступове віддалення отримує свій розв'язок у епізоді, коли Джо нібито безпричинно, керуючись якимись своїми власними параноїдальними ідеями, влаштовує обшук робочого столу Клариси, думаючи, що вона його зраджує. Йому настільки важко зрозуміти, чому вона веде себе так холодно з ним, що його свідомість вигадує "традиційну" причину, аби тільки можна було пояснити все відповідно до логічних законів. І хоча Джо усвідомлює свою помилку, Клариса, дізнавшись про цей акт недовіри з боку чоловіка, покидає його.

Обірвана лінія стосунків Джо і Клариси, однак, знаходить продовження вже не в основному тексті твору, а у першому додаткові до нього. Втім, строго кажучи, додатки є також текстом твору, а їх структурне оформлення в такий спосіб є нічим іншим, як літературною грою. Опис психіатричної справи містить у собі згадку про возз'єднання Джо і Клариси після основних драматичних подій. Таким чином, любовний сюжет закінчується «щасливим фіналом під знаком запитання». Чи зможуть колись близькі люди знову знайти те, що втратили, і чи допоможе їм в цьому усиновлення дитини, залишається для читача невідомим.

Як бачимо, "Нестерпне кохання" – це не просто детективний роман, а постмодерністська суміш різних жанрів, так званий пастиш (pastiche). Застосовуючи прийом пастишу, автор створює тим самим інтертекстуальний багатоплановий художній простір. Цей роман поєднує в собі ознаки психологічного та детективного романів, метароману (завдяки особливостям наративу, коли наратор починає активно рефлексувати над тим, що і як він записує) та епістемологічного трилера (труднощі пізнання та розуміння світу).

## **2. "Злочин заради кохання" в романі "Невинний"**

Роман "Невинний" ("The Innocent", 1990) уже самою своєю назвою вказує на можливий злочин й авторську модальність

виправдання, хоча читач і не розуміє спочатку, кого і за що слід виправдати. Твір починається неквапливо, здається, що оповідь ось-ось упреться в глухий кут. Але коли головний герой Леонард Марнем, англійський військовий інженер у Берліні 1945-го року, знайомиться із місцевою мешканкою Марією, рух подій прискорюється. Подальший сюжет розгортається вкрай динамічно і непередбачувано. Так, у романі «Невинний» Мак'юен повертається в часі в середину 1950-х років, а у формі — до манери шпигунського трилера, обравши як центральний міф у творі реальну засекречену подію: спробу ЦРУ побудувати шпигунський тунель під Берлінською стіною.

Головний герой роману показаний "невинним" не так у сенсі вчиненого ним злочину (в юридичному відношенні, попри всі пом'якшувальні обставини він, безперечно, є злочинцем, оскільки взяв участь в убивстві й переховуванні трупа), а насамперед у своєму сприйнятті життя, сповненого складнощів і контроверсивних подій. Він викликає і співчуття, і здивування, і повагу. В силу своєї молодості і розгубленості, він не завжди приймає правильні рішення у тому, що відбувається навколо нього. Леонард Марнем працює на секретному об'єкті, але він не є професійним військовим і абсолютно нічого не розуміє в секретності, шпигунстві, добре знаючи лише свій фах, тому під час виконання завдання колеги навчають його і часом навіть глузують. Найпершим його вчителем та другом став американець Боб Глас. Хоча впродовж усього твору Леонард сумнівається у щирості намірів Боба і підозрює його у зраді та нещирості, що стає особливо очевидним у сценах допитів Марії.

На соціально-історичному тлі Мак'юен розповідає історію особистої ініціації – історію «невинного». Ініціації Леонарда сприяє німецька дівчина Марія, і його зростаюче сексуальне усвідомлення неприємним чином відкриває йому власний інстинкт домінування. Коли повертається Отто, чоловік Марії, історія добігає жорстокої і болючої кульмінації. Чоловіка вбивають, а його тіло розчленовують; обидві історії поєднуються, коли Леонард намагається заховати труп убитого в Берлінському тунелі.

"Невинний" Мак'юена важко піддається жанровим визначенням. Це і детектив, і психологічний трилер, і історична драма, і – що, мабуть, найголовніше – повість про справжнє кохання, яке може штовхнути людини до скоєння будь-якого вчинку і яке може зруйнуватися саме цим вчинком, який здійснено заради кохання.

Леонард і Марія скоїли те, чого їхнє кохання не змогло витримати. Складність й ірраціональна природа того, що сталося, відчуття невизначеності і нез'ясовності переміни, породжує в обох стан розгубленості і відчуття втрати того чистого й невинного, що складало від моменту знайомства сутність їхніх стосунків.

Автор на тлі реального післявоєнного Берліну й на матеріалі вигаданого сюжету зводить три культури – німецьку, британську і американську, які протистоять шпигунсько-підіривній політиці Радянського Союзу. І незважаючи на те, що британці і американці об'єдналися проти спільного ворога – Радянського Союзу, Мак'юен не може утриматися від іронічного змалювання протистояння англійськості американізму, знов піднімаючи в літературі проблему «інакшості». Письменник вдало наслідує жанрові стратегії, пов'язані з воєнно-документальною прозою, шпигунським романом, кримінальним романом, психологічним трилером тощо.

На перший погляд, твір може здатися досить простим, доки не зануримося в дивний світ Мак'юена, що водночас поєднує жагу до надмірної деталізації і разом з тим залишає широке поле для власне читацьких реконструкцій і здогадів. Така деталізація, а найчастіше це – змалювання сцен, що викликають відразу і шок, як, наприклад, вбивство та розчленування трупа, описи людських рештків виконує насамперед функцію загострення проблеми насилля й крихкості людського життя, оскільки сучасне суспільство, індустріально прогресуючи, морально деградує. Намагаючись вижити у сучасному надмірно цивілізованому суспільстві, зберегти певну рівновагу у нестабільному світі й досягнути певної мети, індивід часто вдається до "нецивілізованих" засобів, порушує морально-етичні норми людського буття.

Отже, "Невинний" Ієна Мак'юена є складним, багатоплановим романом; у ньому вигадливо поєдналися ознаки соціально-історичного, авантюрно-шпигунського і морально-філософського жанрів.

### **3. Роман "Спокута": моральний злочин і спроби фікційного спокутування провини.**

Роман "Спокута" ("Atonement", 2001), як і розглянуті вище твори Ієна Мак'юена, також безпосередньо не належить до детективного жанру. Загалом це твір про людські проблеми в реаліях життя західного суспільства ХХ століття. Він поєднує в собі любов та війну,



дитинство та зрілість, провину та спокуту, вигадливу наративну техніку та літературну провокацію.

Роман відразу після виходу в світ отримав схвальні відгуки багатьох критиків, а в 2007 році був екранізований і мав колосальний глядацький успіх. Твір став предметом обговорення та суперечок багатьох літературознавців та критиків, адже саме його вважають відправною точкою радикальних перемін у творчості письменника. Розповідь про дівчинку-підлітка, яка поклалася виключно на власну уяву та інтерпретацію реальних подій і фактично скоїла злочин, що безповоротно змінив життя двох близьких їй людей та її власну долю, викликала широкий літературно-критичний та суспільний інтерес.

Дослідники визнали майстерність композиції твору та словесної гри. Джонатан Ярдлі у «Washington Post» писав: «Це найкраща книга від письменника з надзвичайною майстерністю. [...] немає нікого в англійській художній літературі, хто зміг би перевершити Мак`юена, й, можливо, навіть зрівнятися з ним» [8]. Ця позитивна рецензія знайшла відгомін у відгуках багатьох інших критиків, що оцінили «*Atonement*» як "віртуозний" (Hitchings), "магістерський" (Caldwell), "Великий британський роман" (Merkin), "бездоганний, блискучий" новий роман (Wiegand).

Більшість студій роману присвячена таким його поетико-стильовим особливостям, як багатоскладова сюжетно-композиційна організація та вигадлива наративна структура. Роман акцентує на темах невинності, провини, спокутування, прощення, непорозуміння, війни, сім`ї, кохання, соціальної нерівності. Наратор значну увагу приділяє жінці, яка впродовж усього свого життя шукає можливостей спокутування злочину, що зруйнував три людських долі, який вона вчинила ще в дитинстві. В романі є багато невирішених питань, що стали предметом численних дискусій. Головне питання залишається відкритим в кінці роману: чи спокутує Брайоні свою провину, пишучи "благополучну" історію і дозволяючи закоханим вижити й бути разом?

Постмодерністська концепція не має у "Спокуті" домінантного значення, однак оприявнюється як схильність автора до синтезування різних жанрових різновидів роману, зокрема соціально-історичного, психологічного, морально-філософського, культурно-інтелектуального, любовного, детективного, а також роману-виховання і роману про митця. Мак`юен змішує постмодерністські техніки і класичні реалістичні прийоми щодо змісту та побудови твору, що обумовлює

складність у підході до визначення його жанру.

Різні жанрові перспективи твору тісно пов'язані з його унікальною структурою: перший розділ є комбінацією різних голосів із домінуванням голосу Брайоні, в той час як другий в основному звернений до свідомості Роббі, а третій розділ та епілог написані у наративній перспективі Брайоні. Мак'юен модусами змінної нарації вміло показує, як мова та інші чинники людської комунікації служать засобом встановлення контакту та водночас є причиною непорозуміння. Серед соціальних мотивів твору найбільш значущим є мотив класової нерівності; він особливо унаочнений у першій частині, в різних аспектах стосунків між персонажами.

"Спокута" цілком правомірно може бути інтерпретована як історичний роман, оскільки події твору охоплюють значний проміжок часу від літа 1935 року через трагічні сторінки Другої світової війни й аж до кінця ХХ століття. Історія кохання Роббі та Сесилії переплітається з Великою історією, власне з подіями Другої світової війни, роблячи твір своєрідним романтичним епосом сучасності.

У творі наявні дві паралельні сюжетні лінії, що поєднуються вчинком Брайоні: її напівсвідомо скоєний злочин і трагічне кохання Роббі та Сесилії взаємопов'язані. Перша лінія призводить до трагедії другої, в той час як друга змушує Брайоні присвятити своє життя спокутуванню. Друга і Третя частини роману втілюють в різних наративних перспективах одну й ту саму тему війни, формуючи паралельну композицію. Рух і розвиток художнього образу стає основою сюжету, колізій і композиції. В Першій частині ми зустрічаємо 13-річну дівчинку, яка живе в полоні своїх мрій і фантазій, в Другій і Третій – молоду дівчину, яка набралась мудрості й починає розуміти, що реальне життя зовсім не таке, як світ її художніх книжок. В епілозі ж перед нами постає досвідчена 77-річна письменниця, яка присвятила всю себе спокуті свого гріха і творчості як засобу її досягнення. Більш того, роман розпочинається з епіграфу, взятого з Остен, що слугує своєрідним ключем до розуміння ідейно-тематичної основи твору. Кожна з частин становить важливий період у житті героїні, в її фізичному і моральному розвитку, а також у житті Роббі та Сесилії.

Роман "Спокута" успішно поєднує традиційну реалістичну розповідь і сучасні експериментальні техніки; автор підриває традиції та впроваджує наративні інновації. Такі експериментальні методи, як

нашарування точок зору, монтаж і флешбеки, роблять наративну структуру роману унікальною та багатоплановою. У творі точки зору змінюються з розвитком сюжету, так само змінюється особа-наратор. В романі є «змішування» наративних технік, передусім на рівні фокалізації, або «точки зору» (Б. Успенський). Роман використовує техніку повторюваності і рефлексивності нарації.

Отже, роман "Спокута" вирізняється унікальною жанровою і поетико-стильовою парадигмою. Колоподібна композиція роману формує загальну структуру твору, закоріненого на паралелізмі й контрверзі двох сюжетних ліній та двох художніх стратегій: правдоподібності й фікційності. Автор доцільно оперує такими формальними прийомами, як алюзія, парадоксальність, іронія, метафікційність, орієнтація на імпліцитного читача. Все це забезпечує цілісність жанрової структури твору, дає підстави розглядати його як постмодерністський текст, в основі якого різні жанрові стратегії, в тому числі і стратегія детективного роману.

#### **4. Елементи кримінального дискурсу в романі "Амстердам"**

На обкладинці першого видання роману "Амстердам" було розміщено репродукцію картини ХІХ ст., на якій зображена сцена дуелі [3]. Очевидно, видавці книжки у такий спосіб хотіли показати читачеві, що сюжетом роману є ворожнеча персонажів, аж до спроби вбивства. Справді, в цьому творі є і дружба-ворожнеча, і приховане цькування людьми одне одного, і спроби шантажу, і замах на вбивства, і врешті-решт подвійне вбивство, яке здійснюють головні герої твору – Клайв Лінлі, відомий композитор сучасності (вигаданий автором), і Вернон Холідей, редактор впливової лондонської газети (так само вигаданий персонаж). Однак відсутність слідчого-детектива в цьому творі проблематизує його віднесення до жанру детективного роману. Тим не менше, ми вирішили включити даний роман до аналізу детективної складової сучасної англійської прози, оскільки в ньому є чимало інших показових для новітньої літератури ознак, що дають підстави розглядати "Амстердам" в контексті студійованої проблематики. Найсуттєвішим є те, що в цьому романі роль своєрідного психологічного детектива відведено читачеві, який мусить розкрити таємниці внутрішнього життя персонажів і мотиви скоєних ними злочинів.

Головне, чим перевіряються герої твору, і, можливо, описане в

ньому суспільство загалом, це ставлення до норми, – психічної, поведінкової, соціальної, юридичної. Протягом роману читачеві дається можливість спостерігати за тим, як герої виробляють для себе константу норму і намагаються привести у відповідність із нею навколишній світ, або, навпаки, підпорядкувати себе і своє життя під ті суспільно-етичні норми, які сформувалися останнім часом. Отож через особисте розуміння, переломлення поняття норми у свідомості, кожен герой піддається свого роду перевірці, експерименту, змодельованому автором.

Поза сумнівом, першим випробуванням на шляху головних героїв стала тривала хвороба Моллі Лейн, яка була їхньою спільною коханкою і смерть якої виявилася для них справжнім потрясінням. Під час похорону Моллі головні герої відчують себе втраченими в натовпі співчутливців, несвідомо повторюючи про себе і вголос «Poor Molly». Друзі ведуть розмову, за допомогою якої сподіваються впоратися з втратою, «that gave them rather more comfort than singing "Pilgrim"» [7; далі роман цитується за виданням згідно з цим покликанням].

Першою вказівкою на майбутні події роману служить непримітна на перший погляд, мимохідь кинута Верноном Холідеєм фраза про самогубство, яке могла б вчинити Моллі і тим самим уникнути жахить останнього періоду свого життя: «She would have killed herself rather than end up like that». Його друг, Клайв Лінлі, розділяє цю точку зору і навіть говорить про можливість убивства: «You know, I should have married her. When she started to go under, I would have killed her with a pillow or something and saved her from everyone's pity». У тому, як Вернон і Клайв у категоричних і навіть цинічних висловлюваннях описують трагічний фінал своєї коханої, і проявляється їхнє бачення перспектив життя "у хворобі". Моллі втрачає і фізичне, і психічне здоров'я: "a tingling in her arm – a sensation that never went away", "the loss of control of bodily function and with it all sense of humour", "fumbling for the names of things", "trailing off into vagueness interspersed with episodes of ineffectual violence and muffled shrieking". Такий стан фізичного і розумового занепаду, ставлення суспільства, викликане ним, не є нормальним, як уважають обидва персонажі. Вони впевнені, що могли б віднайти для неї кращий варіант завершення життя, Моллі з ними погодилася б.

Автор не дає нам можливості дізнатися, виконали б свої наміри головні герої по відношенню до коханої, чи ні, хоча читач і може

зробити припущення після закінчення читання роману. І, хоча сама Моллі, можливо, не була б задоволена тим, як вона пішла з життя, чи є підстави вважати, що вона хотіла іншого результату? Адже поки хвороба не торкнулася її свідомості, вона не робила жодних спроб змінити своє майбутнє.

Перебуваючи пізніше в ситуації подібного випробування, герої виробляють свою константу норму, яку вважають єдиним вірним варіантом і тому користуються нею. Характерна для героїв цього, та й інших творів Мак'юена нездатність бачити інше життя, нездатність до емпатії і виходу за межі власного "ego" врешті-решт приводять персонажів роману "Амстердам" до обопільного трагічного фіналу.

Ще одним істотним випробуванням для Вернона Холідея стало "викриття" Джуліана Гармоні, зображеного на фотографіях, зроблених колись Моллі Лейн, в жіночому одязі і відповідних позах. Незважаючи на те що, Вернон не розцінив би подібний вчинок з боку якоїсь іншої людини як щось протиприродне, він вважає поведінку Джуліана ненормальною, девіантною, пояснюючи це в розмові зі своїм другом наступним чином: «- Is not this the kind of sexual expression you're so keen to defend? What exactly is Garmony's crime that needs to be exposed? - His hypocrisy, Clive. This is the hanger and flogger, the family values man, the scourge of immigrants, asylum seekers, traveler's, marginal people». Вернон упевнений у своєму рішенні, він не тільки хоче викрити лицемірство старого ворога, але й врятувати країну від небезпеки у вигляді недалекоглядного, вузьколобого прем'єр-міністра, який не має жодних моральних принципів й управління якого неминуче приведе країну до бідності, злочинності, екологічної катастрофи. Заради цієї високої мети Вернон готовий вдатися навіть до допомоги ворога. Але хіба тільки це є його мотивом? «And who could tell, perhaps Vernon was in position to change the country's future for the better. And his paper's circulation». Прийом, використаний автором, свого роду зевгма, що розкриває контраст між високими поривами, які Вернон використовує, щоб мотивувати і, згодом, виправдати свій вчинок, і тими, цілком матеріальними інтересами, якими він насправді керується.

Це випробування не тільки для Вернона, але і для Клайва; воно проводить першу роздільну лінію між уявленнями про норму, сформованими у головних героїв: якщо з точки зору Вернона лицемірна поведінка Джуліана, його політика, економічна і соціальна ситуація в країні суперечать нормі, то, з точки зору Клайва,

ненормальним є бажання Вернона розголосити подробиці особистого характеру, які зруйнують не тільки кар'єру, а й особисте життя людини, нехай навіть такої нікчемної як Джуліан. Крім того, він вважає це зрадою по відношенню до загиблої Моллі: «He trusted her and she respected his trust. It was something private between them. <...> She would have hated what you're doing. Frankly, you're betraying her».

Наступною подією, яка розмежовує вироблені головними героями константні норми, є сцена злочину, спостерігачем якої стає Клайв, коли відправляється у пошуках натхнення до Озерного краю у північно-західній Англії. Дотримання накладеного на нього обов'язку, створення симфонії тисячоліття («the lamented century's ode to joy») здається йому подією, набагато більш значущою, ніж галаслива метушня, що відволікає його від творчого процесу, звуки і сцени боротьби, що відбувається на його очах. Втрутитися - означає втратити ключовий момент своєї кар'єри, свого творчого шляху. Тому відстороненість від того, що коїться на його очах, зосередження на своїй сповненій «краси і смутку» симфонії, не є для Клайва чимось аномальним, тим паче злочинним. Кожен має займатися своєю справою. «His fate, their fate, separate paths. It was not his business. This was his business, and it was not easy, and he was not asking for anyone's help». Клайв, з його точки зору, просто виконує свій обов'язок.

Натомість Вернон вважає поведінку Клайва аномальною, вона не тільки суперечить нормам суспільної моралі, але й опосередковано є причиною скоєння злочину щодо незнайомої жінки. Вернон звинувачує Клайва у злочинній бездіяльності, що й викликало смерть чергової жертви вбивці-маніяка. «But if you'd've gone to the police afterward, this other woman would not have copped it. <...> This is outrageous. Go to the police, Clive. It's your moral duty». Для Клайва такі звинувачення видаються абсурдними, оскільки Вернон сам не «невинний»: він намагається зруйнувати життя людини, якій довіряла і яку любила Моллі, він зрадив її пам'ять. З погляду Клайва, покарання, що спіткало Вернона як наслідок такої аморальної поведінки, виглядає цілком заслуженим.

Конфлікт між двома головними героями наростає, коли Вернон повідомляє в поліцію про те, що Клайв був свідком злочину. Це відбувається в той самий момент, коли Клайв перебуває в апогеї творчої роботи над симфонією, в якій убачає сенс усього свого життя. Вчинок вже колишнього приятеля здається Клайвові зрадницьким: «When he entered the studio now, the squalor oppressed him, and when he sat in front of his manuscript - the handwriting of a younger, more confident

and gifted man - he blamed Vernon for the fact that he could not work, and his anger redoubled <...> It was becoming clear that he had been denied his masterpiece, the summit of a life time's work».

Водночас, те ключове рішення про взаємний майбутній гіпотетичний суїцид-евтаназію, яке визначило долю головних героїв, представляється їм обом вірним, воно не виходить за рамки тієї норми, яку вони створили. Кожен із них вважає, що лише дотримується даної колись обіцянки. Кожен переконаний у правильності свого рішення, в тому, що саме поведінка його друга виходить за рамки норми: «For clearly Clive had lost his reason and something had to be done». Клайв навіть знаходить аргументи, що свідчать про неадекватність поведінки Вернона: «From his room he called his contact, the good doctor, to discuss arrangements and, for one last time, the symptoms: unpredictable, bizarre, and extremely antisocial behavior, a complete loss of reason. Destructive tendencies, delusions of omnipotence. A disintegrated personality». Такі симптоми цілком можуть свідчити про відхилення від норми, і Клайв, поставивши діагноз своєму другові, починає насправді вірити в це, незважаючи на усвідомлювану ним самим "звивисту щирість" ("tortuous sincerity").

Щодо позиції Вернона з викриття злочинної діяльності державного чиновника, якого він до того ж ненавидить із особистих причин, – це, як він стверджує, та неприємна робота, яку він зобов'язаний виконати як журналіст і громадянин. Але читач підозрює, що справжньою причиною рішення Вернона оприлюднити фотографії є намагання врятувати власну журналістську кар'єру, збільшити тираж своєї газети. Врешті-решт за свою моральну нестійкість Вернон і Клайв заслуговують гідного покарання: вони звільнені, зганьблені, висміяні і, врешті-решт, жертвами покидають цей світ.

Беручи до уваги особливості проблематики і поетики твору, з упевненістю можна сказати, що роман наділений жанровою варіативністю. З одного боку, його можна розглядати як психологічний, з іншого – як соціальний, і водночас кримінально-детективний. Текст фокусується на діапазоні дій і емоцій двох друзів, викликаних трагічними подіями і злочинами проти суспільства і окремої людини. Цей жанровий колаж виступає прямим підтвердженням, що "Amsterdam" є прикладом постмодерністського роману, який є достатньо пластичним, щоб вмістити велику кількість елементів інших жанрів, в тому числі детективного, зберігаючи при цьому свою цілісність і своєрідність.

## Висновки

Таким чином, романістика Ієна Мак'юена є вельми репрезентативною в контексті розробки сюжетів, в основу яких покладено кримінально-детективну історію. У багатьох книгах письменника наявні характерні для детективного жанру елементи, їхні сюжети організовано як розкриття втаємничених мотивів вчинення злочину або певної злочинної діяльності, що необов'язково підпадає під юридично-правове кримінальне провадження, але фактично є такою. Система персонажів і наративна структура романів Мак'юена, як правило, не містить власне детектива-фігуранта розповіді, натомість включає в себе імпліцитного читача, якого можна вважати детективом, скільки важливим завданням його стає ментальне розслідування мотивів злочину, необхідність розкривати нез'ясовані обставини подій, розгадувати таємниці і виявлювати приховане. Все це очевидно наближає твори Мак'юена до детективного жанру, хоча, враховуючи дослідження жанрових процесів у сучасній британській літературі, в якій спостерігається активне поєднання різноманітних жанрів і стилів в межах окремих творів, таке наближення слід визнати проявом загальної тенденції до жанрового синтезу.

## Література

1. Дроздовський Д. І. Ієн Мак'юен : між жахом мови й літературою жажів. *ЛітАкцент*. 06. 02. 2013. URL: <http://litakcent.com/2013/02/06/ien-makjuen-mizh-zhahom-movy-j-literaturoju-zhahiv/>
2. Пригодницький роман : Вікіпедія : Вільна енциклопедія. URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Пригодницький\\_роман](https://uk.wikipedia.org/wiki/Пригодницький_роман)
3. *Amsterdam* by Ian McEwan. URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/Amsterdam\\_\(novel\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Amsterdam_(novel))
4. Begley A. A Novel of Discrete Parts, Blessedly at One with Itself / Adam Begley // *New York Observer*. 2002. 18 March.
5. Leonard, John. The Comfort Of Strangers by **Ian McEwan**. URL : [https://en.wikipedia.org/wiki/The\\_Comfort\\_of\\_Strangers](https://en.wikipedia.org/wiki/The_Comfort_of_Strangers)
6. McEwan I. Enduring Love. URL : <https://epdf.pub/enduring-love3f7d6cad40b3eb6308aa66be562c774958302.html>
7. McEwan, Ian. Amsterdam. URL : // <http://flibusta.is/a/101213/>
8. Yardley J. The Wounds of Love: Rev. of Atonement, by Ian McEwan // *Washington Post*. 2002. 17 march BW1.



## РОМАН А.С. БАЙЄТТ "ОДЕРЖИМІСТЬ" ЯК АКАДЕМІЧНИЙ ДЕТЕКТИВ

Роман "Одержимість" входить до числа найбільш значних творів у творчій кар'єрі відомої сучасної англійської письменниці Антонії Сьюзан Байєтт (нар. 1936 р.). Оpubлікований 1990 року, він був віднесений самою авторкою до "романтичного" жанру (повна назва роману "Possession: A Romance"). Роман відразу, того ж 1990 року отримав дві престижних літературних премії: Букерівську (Booker Prize) і Міжнародну літературну премію ірландської газети "Таймс" (Irish Times International Fiction Prize), а також був визнаний кращою книжкою на Євразійських літературних теренах Британської співдружності (Commonwealth Writers Prize, Eurasia Région, Best Book) в 1991 році. 2008 року британська газета "The Times" внесла А. С. Байєтт до списку 50 найкращих британських письменників з 1945-го року.

Захоплюючий сюжет, що включає низку любовних інтриг, картини сучасного життя, насамперед академічного, і сюжети з вікторіанської епохи, що суголосять між собою, вмiла імітація взірців вікторіанської поезії і прози, – все це поєднується в творі з постановкою проблем творчості, літературознавчих досліджень, моральних і філософських основ людського буття. Хоча А.С. Байєтт не дотримується у художній структурі роману канонічних прийомів побудови детективного жанру, все ж твір набуває ознак детективу, оскільки головні герої твору, будучи професійними літературознавцями, згідно з сюжетною інтригою ведуть справжнє розслідування як щодо таємниць літературного життя ХІХ ст., так і щодо своїх професійних колег-суперників, які в процесі такого самого пошуку вдаються до кримінального злочину задля досягнення першості у розкритті таємниці й, по суті, привласнення об'єкта пошуку.

Роман "Одержимість" поки не отримав вичерпної критичної оцінки. Серед літературознавчих студій твору переважають статті, в яких автори торкаються окремих проблемно-тематичних аспектів роману. Такою є, наприклад, тема пам'яті. Особливості її репрезентації в романі розкриває Джон Су, який робить висновок, що "фантазії пам'яті" допомагають головним героям "Одержимості"

(літературознавцям-пошукивцям Роланду і Мод) усвідомити свої соціальні ролі, розібратися в своїх комплексах і, найголовніше, віднайти кохання [9, р. 710]. Марк Хеннеллі вказує на важливе структуротвірне і смислотвірне функціональне значення таких повторюваних "модельних" образів ("repeating patterns") у романі, як "сад", "троянда", "вежа", "волосся" та ін. [6].

Знаменно, однак, що деякі дослідники відзначають в "Одержимості" і те, що вважають ознаками своєрідного "філологічного", або "академічного" роману. Наприклад, присутність у тексті роману Байєтт осмислення різних літературознавчих теорій. Про це йдеться в дисертації шведського дослідника Бо Лундена "(Пере)виховання читача: Художня критика постструктуралізму в "Докторі Коперніку" Банвіля, "Фо" Кугсі і "Одержимості" Байєтт)". За Лунденом, в романі відбувається "охудожнення" (fictionalization) літературних теорій. Це "охудожнення", вважає дослідник, виражається приховано і явно (implicit and explicit). "Явне "охудожнення" проявляється в тому, що персонажами основного сюжету (main plot) виступають вчені-літературознавці різних напрямків. Читач знайомиться з різними підходами до вивчення творчості вікторіанських поетів, героїв "підсюжету" (subplot) [7, р. 91].

"Прихована" критика сучасної літературної думки виражена, за Лунденом, в тому, як Байєтт зображує персонажів, що належать ХХ століттю. Вони втратили здатності до емоцій; теорії в їхніх головах придушили життя тіла і серця, розумове стало головнішим за чуттєве [7, р. 118]. Автор дослідження також порівнює роман Байєтт із "Жінкою французького лейтенанта" Джона Фаулза, виявляючи їхню подібність в зіставленні вікторіанства і сучасності. Лунден зазначає, що в "Одержимості" авторська іронія спрямована не на ХІХ століття (як у Фаулза), а на теорію літератури століття ХХ-го. Хоча, як уточнює дослідник, деяка частка іронії має місце і в зображенні вікторіанського століття, оскільки Байєтт лише імітує його, намагається відтворити певні моделі суспільного й індивідуального існування людей того часу. Цьому завданню підпорядковані й вигадані твори поетів-вікторіанців, що рясно цитуються у романі. Але навіть якщо тут навіть і має місце іронія, вона не несе в собі висміювання ("without ridiculing") [7, р. 95].

Зарубіжні дослідники відзначають й інші "академічні" ознаки роману Байєтт. Це – наявність в "Одержимості" інших художніх текстів, що мають своє особисте звучання. Про "самостійні голоси"

("autonomous voices") роману пише, зокрема, Мер'я Полвінен у статті "Населені світи і літературні голоси: "Одержимість" А. С. Байетт як усвідомлений реалізм" [8], підкреслюючи таку властивість Байетт-романістики, як "усвідомлене світотворення" (selfconscious world-making) "населених світів" (habitable worlds). Мається на увазі наявність у романі особливого "світу" вікторіанської літератури. Роберт Хейлман відзначає своєрідне "джерело" персонажів і сюжету роману - це наукове середовище, дослідження в галузі англійської літератури [5, р. 605]. Узагальнюючи різні думки, В. Пестерев констатує, що "у творі Байетт виправдано відносять властивості епістолярного, готичного, історичного (в загальноприйнятому сенсі), університетського романів, детектива, трилера, есе..." [2, с. 58].

В основу сюжету роману "Одержимість" покладено розповідь про випадкову знахідку молодим літературознавцем Роландом Мітчеллом чернеток листа вигаданого вікторіанського поета Рандольфа Еша до "загадкової незнайомки". Пошук ученим адресата листа (ним виявляється поетеса XIX століття Кристабель Ла Мотт, також придумана Байетт), призводить до віднайдення всього листування поетів і з'ясування того факту, що у них були близькі стосунки. Власне розгадка таємниці листування і є головним імпульсом розвитку сюжету, оскільки досі невідомі факти життєвого шляху героїв (те, що у Еша, зразкового сім'янина, і Ла Мотт, яка вважалася "синьою панчохою", був любовний зв'язок) здатні змінити усталені літературознавчі уявлення про життя і творчість цих нібито добре відомих поетів вікторіанської доби.

Дія роману відбувається в двох часових планах: в 1850-1860-х рр., в рамках яких розгортається історія відносин Еша і Ла Мотт, і в 1986-1987-х рр., коли, власне, й відбувається "літературознавче розслідування" і виникає "детективна" ситуація. Цікаво, що в устами героїні роману Мод Бейлі авторка називає літературознавців "природженими детективами": "Ви ж знаєте, є така теорія, що класична детективна розповідь перегукується з класичними романами про подружню невірність: всім хотілося дізнатися про походження дитини, проникнути в таємницю його народження, з'ясувати ім'я батька".

Подібна ситуація, згідно зі спостереженнями російської дослідниці Я. Гребенчук [1], має місце і в інших романах представників сучасної британської літератури. Так, у романі Джуліана Барнса "Флоберова папуга" пошук опудала папуги, спроба проникнути в приховане "я"

Флобера перетворюється на осягнення фундаментальної соціально-філософської проблеми сенсу життя й істини. У романі Пітера Акройда "Чаттертон" головний персонаж Чарльз Вічвуд також намагається з'ясувати справжність портрета, щоденників, усієї творчості і долі "головного містифікатора англійської літератури" Томаса Чаттертона невизнаного генія XVIII ст.

У романі Байєтт пафос осягнення таємниці (листи, адресата) переростає в пафос осягнення самих особистостей героїв, їх творчих натур. Випадкова знахідка чернетки листа поета спричиняється до пошуків адресата й усієї кореспонденції двох поетів-вікторіанців, зміст якого має змінити усталене уявлення як про них самих, так і про їхню творчість. Цікавим є "дозований" спосіб повідомлення читачам листів та їх змісту. Як уже говорилося, на самому початку твору Роланд випадково виявляє чернетки першого листа Еша до невідомої жінки, далі, після довгих пригод і перешкод, учені знаходять у будинку нащадків Кристабель дві пачки листів, що підтверджує здогадку про те, хто саме був кореспондентом поета. Знаменно, що читачам, у першому розділі пропонують тільки "початок" і "кінець": тексти двох перших і двох останніх листів; повне ж знайомство з листуванням, тобто повне занурення в суть відносин героїв, що мали місце в минулому, їх почуттів і думок, "відкладається" до десятого розділу. Це надає розповіді напруженості. Ходом сюжету-розслідування і постійними затримками у повідомленні достеменної правди Байєтт підкреслює цінність самого пошуку, захопливість розкриття таємниць, пов'язаних із творчими особистостями, з обставинами їхнього життя і невідомими внутрішнім світом.

Сюжетна лінія, пов'язана з розвитком взаємин молодих літературознавців Роланда і Мод, займає особливе місце в творі і важлива для розуміння позиції автора і його трактування "філологічної" теми в романі.

Саме Роланд Мітчелл знаходить чернетку листа Еша до незнайомки і робить перші кроки до розкриття таємниці її особистості, що приводить його до знайомства з Мод Бейлі. З перших рядків очевидно є симпатія автора до цих персонажів. Правда, Роланд постає у своїх літературознавчих позиціях більш розкутим, більш широко мислячим, здатним до рішучих кроків - як саме літературознавець. У людському плані - при знайомстві з Мод і при зображенні їхніх перших спільних дій (дві поїздки в Сил-Корт,

відвідування будинку, де жили Ла Мотт і Бланш Гловер та ін.). Водночас, як людина, він довго залишається більш скутим, невпевненим у собі. Хоча розповідь у романі ведеться від третьої особи, саме Роланд у багатьох ситуаціях виступає суб'єктом свідомості, його очима ми дивимося на Мод та інших персонажів (так звана персональна розповідна ситуація [3, с. 88]).

Натомість Мод у сприйнятті Роланда спочатку постає холоднуватою, зарозумілою. Проникнувши далі в інших сценах у свідомість Мод, читач дізнається про її внутрішню закомплексованість. Байетт постійно підкреслює, що багаж теоретичних знань не зробив Мод ні переконаною феміністкою, ні просто щасливою людиною: вона самотня у житті, сповнена внутрішньої невпевненості, навіть її краса приносить їй більше проблем, ніж радості. Сфера наукових інтересів дослідниці знаходиться в суперечливих відносинах з її життєвим досвідом. Так, у розмові з Беатріс Нест вона висловлює таку думку: "Цілісність нашої науки - це цілісність думки ... ми ж ставимо під сумнів усе за винятком верховенства сексуальності. На жаль, фемінізм зосереджений тільки на цьому. Іноді я шкодую, що не подалася в геологію". "The whole of our scholarship - the whole of our thought we question everything except the centrality of sexuality - Unfortunately feminism can hardly avoid privileging such matters. I sometimes wish I had embarked on geology myself" [4].

Антонія Байетт населяє свій роман представниками інтелектуального, академічного середовища. Персонажами сучасної лінії є вчені-літературознавці, що належать до двох таборів: британського і американського. До першого належать вже згадувані Роланд Мітчелл і Мод Бейлі, Фергус Вулф, а також мешканці "Ешозаповідника" (Центру вивчення спадщини Еша): професор Джеймс Блеккедер (колишній науковий керівник Роланда; в російському перекладі Аспідс, що вочевидь, має натякати на демонічному сутність цього персонажа), Беатріс Нест ("спеціаліст" зі щоденників дружини Еша; в російському перекладі – Беатриса Пухова, що має вказувати на один із аспектів етимології її імені: "гніздо пташки, зроблене з її пуху"). Науку США, в свою чергу, представляють Мортімер Кропшер (в російському перекладі ім'я цього персонажа буквалізоване і має форму Собрайл – тобто той, хто збирає ужинок, яким є тексти досліджуваних ним авторів), який "збирає" спадщину Еша, і феміністка Леонора Стерн [1, с. 98].

Дві сюжетні лінії роману перетинаються в процесі розслідування, яке ведуть Роландом і Мод. Водночас між ними, з одного боку, і Ешем та Кристabelle - з іншого, явно проведена паралель. Мод і Кристabelle зовні і за способом життя подібні одна до одної. Вони обидві показана як "золотокосі принцеси", що живуть у своїх "скляних баштах", занурені у свою творчість. Це стає особливо очевидним, коли літературознавці ХХ століття проводять свого роду слідчий експеримент, повторюючи подорож поетів-вікторіанців по Бретані, зупиняючись у тому самому готелі, спостерігаючи ті самі пейзажі, читаючи ті самі тексти.

У ході мандрівки-експерименту ще більше підтверджується читацька гіпотеза про психологічні проблеми обох пар. Якщо над Еш і Ла Мотт тяжіють етичні установки, прийняті у вікторіанському суспільстві, то на Роланда і Мод впливають їхні індивідуальні комплекси. При цьому поети-вікторіанці, будучи залежними від соціальної ситуації, виявляються здатними до їх подолання і допомагають своєму взаємному почуттю. Натомість сучасні вчені-літературознавці як люди ХХ століття з його специфічним тиском на особистість, відкриваються назустріч одне одному далеко не відразу, довго й поступово звільняючи сферу почуттів від раціоналістичності й психологічної скутості, що, вочевидь, у художньому відношенні є цілком закономірним, й увесь цей процес виглядає вельми переконливим.

У зв'язку з цим цікаву думку висловлює Бо Лунден. Мод і Роланд тому не змогли спочатку досягнути таємниці особистостей Кристabelle і Еша, їхню людську індивідуальність, що вивчали минуле як текст і взагалі звикли до думки, що все може бути виражено (і замінено) текстом, теорією. Вони не розуміли "емоційно" тих, кого вивчають. Характерним є таке зауваження про обох сучасних літературознавців: "Вони втратили здатність до емоційного переживання пристрасі вікторіанців, тому що знання теорії привчило їх до думки, що секс в його різних проявах можна ре(конструювати) за допомогою мови" [7, р. 118]. Тим часом, розуміє Роланд, все набагато складніше. Герой згадує і про інший вплив, якого зазнав його розум дослідника: "He had been taught that language was essentially inadequate, that it could never speak what was there, that it only spoke itself..." [4] ("його вчили, що мова, по суті, безсила, не вміє передати реальності, висловлює лише себе саму..."; тут і далі текст роману українською мовою дається в

нашому перекладі. – Р.С.). У цих словах ученого відчувається натяк на лінгвістичну філософію Людвіга Вітгенштейна про обмеженість людського слова, про його нездатність відтворити багатство, складність і суперечливість буття, і особливо внутрішній світ людини. Але Роланда така позиція не задовольняє, тому він шукає інших шляхів віднайдення істини.

Скептично налаштований Роланд і по відношенню до наратології, особливо якщо мова йде про листи: "Letters ... are a form of narrative that envisages no outcome, no closure. His time was a time of the dominance of narrative theories. Letters tell no story, because they do not know, from line to line, where they are going ... Letters, finally, exclude not only the reader as co-writer, or predictor, or guesser, but they exclude the reader as reader, they are written, if they are true letters, for a reader" [4] ("Листи ... це така форма оповіді, де не буває розв'язки. Нинішня філологія зосередилася майже виключно на наратологічних теоріях. Листи не мають наперед заданої фабули, розповідь в них сама не знає, куди поверне на наступній сходинці ... Лист, нарешті, не призначений для читачів як співавторів або читачів як вгадуючої або пророкуючої інстанції - він взагалі не для читачів. Він - якщо це справжній лист - написаний для читача, одного, єдиного").

Листування Еша і Кристабель, позначене як "The Correspondence" і розміщене майже в середині тексту, є смисловим ядром усього роману. Але воно не ставить всіх крапок над "і", розслідування залишається незавершеним до останнього розділу роману, залишаючи як героїв, так і читача в ситуації подальшого розв'язування детективної інтриги. Вона остаточно розплутується тоді, коли відкриваються ще два листи: один від Еша й один, що замикає переписку, від Ла Мотт, знайдений у могилі поета, але ніколи ним не прочитаний.

Усвідомлюючи неоднозначність вікторіанської етики, Антонія Байетт показує психологічну складність феномену потаємних стосунків вікторіанців. З одного боку, вони підпорядковані заборонам, накладеним вимогами моралі: любовний роман поетів в основному протікав в ретельно приховуваному листуванні, таємною стала і єдина спільна подорож, в якій Еш видавав Ла Мотт за молоду дружину, таємними були вагітність і пологи Кристабель (прикметно, що дитина була в сім'ї сестри - звичайна для того часу практика). А з іншого боку, можна спостерігати деякий дисонанс у зображенні персонажів, певну непослідовність у розвитку відносин між Рандольфом і Кристабель,

метання героїв від однієї моделі поведінки до іншої. Цей дисонанс проявився у сильному почутті, заради якого герої пішли на особисті жертви, й водночас у свідомому припиненні стосунків і болісному розриві, в появі на світ дитини як символу взаємного кохання і трагічної неможливості відкриття таємниці. Довге мовчання Кристабель, ініціаторки розриву, виявилось довічним, а її спроба все пояснити останнім, прощальним листом, так і не реалізувалася, оскільки він для Рандольфа так і залишився недоступним.

Байєтт дала своєму твору підзаголовок "A romance", тобто "роман із часів лицарства", "романтичний роман". Риси "romance" проявляються в "Одержимості" у різний спосіб. Це і своєрідна романтика наукового дослідження (нескінченні "повзання" за рукописами, вглядування в текст, "полювання" за виносками), яке несподівано набуває характеру справжньої пригоди. Це і суперництво (своєрідна сучасна проекція лицарських поєдинків) між особистими і національними інтересами дослідників - представників англійської та американської літературознавчих корпорацій.

Мотиви "Romance" у сучасному вираженні переплітаються з детективними мотивами таємниці і розслідування: спочатку невідомий адресат несподівано знайденого чернетки листа Еша, потім йде з'ясування, чи було продовжене листування, чи збереглося воно і де місце його передбачуваного знаходження, далі йдуть нові загадки і пошуки шляхів їх вирішення. Ці ж мотиви проглядаються в епізодах мандрівки вчених слідами подорожі, здійсненої вікторіанськими поетами майже півтора століття назад. Далі детективна складова, на нашу думку, набуває дещо пародійного характеру, коли між дослідниками-представниками різних національних літературознавчих шкіл і різних методологічних підходів до вивчення літературних феноменів виникає справжня ворожнеча і переслідування, здійснюються крадіжки і обмани, що доходять кульмінації в сцені розкопування могили Рандольфа Еша на старому цвинтарі і викриття зловмисників.

Варто зазначити, що оригінальна назва роману – "Possession" – відбиває і подвійне значення слова ("одержимість" і "володіння"), і подвійну смислову природу бажань і прагнень різних персонажів. Обидва значення слова постійно обігруються в тексті. Як читачам, нам цікаво, хто ж в кінцевому підсумку буде володіти листами, знайденими дослідниками (пряме, буквально значення слова "possession"). Водночас слова Мод Бейлі про те що "всі вчені злегка одержимі",



акцентується їхнє дещо хворобливе зациклення на своїх студіях або індивідуальних проблемах: так, американець Мортімер Кроппер зациклений на прагненні зібрати у себе все, що стосується життя і творчості Рандольфа Еша, Леонора Стерн "зациклена" на фрейдистському психоаналізі, Роланд Мітчелл говорить про себе, що він "одержимий" проблемою інтимних стосунків, а Мод скаржиться йому, що жінки, подібні до неї, тобто такі, що вважаються класично красивими, часто перетворюються на об'єкт, яким хочуть володіти, "власністю" чи "ідолом". Врешті-решт, коли Роланд і Мод відкриваються у своїх почуттях, то інтерпретують їх за допомогою слів "obsession" і "possession", тобто як ману, нав'язливу ідею, те, чого неможливо позбутися.

Таким чином, роман А.С. Байетт "Одержимість" має характерні ознаки постмодерністського роману з його жанровим змішанням, постановкою глобальних проблем людської культури, а в міру звужування і конкретизації його жанрового змісту ще й риси "академічного" роману з елементами детективного розслідування.

Сюжетно-композиційну організацію тексту відрізняє хронологічна двоплановість (дія відбувається в XIX і XX століттях). При цьому минуле (XIX століття) постає як об'єкт дослідження з боку персонажів, що живуть на півтора століття пізніше. Роман насичений різноманітними текстами, в тому числі і художніми, створеними авторкою і вмонтованими у власний твір. Вони є засобами характеристики героїв, а також натякають на прототипів. У творі розглядаються проблеми літературознавчого, загальногуманітарного, філософського характеру: проблема пізнання (минулого, істини), проблема творчості, натхнення, ролі особистості й емоційно-чуттєвого начала в здійсненні наукового пошуку.

Усі ці особливості дозволяють говорити про жанрову синтетичність роману "Одержимість", яка оприявнюється в цілісному поєднанні у творі соціально-історичної, морально-етичної, культурно-філософської, академічно-філологічної проблематики та у відповідній для такої багатопланової проблематики поетико-стильовій своєрідності.

Пафос літературознавчого розслідування, яке ведуть герої, представники XX століття, посилюється завдяки використанню прийомів детектива: наявність таємниці, етапи її розгадки, позначені деталями-доказами, зіткнення протиборчих сторін у процесі викриття таємниці.

Розгадка таємниці, вирішення проблеми істини, самої можливості

пізнання, акцентованої в романі Байетт, відрізняється від постановки подібних проблем в інших творах британського постмодернізму, де персонажам, пов'язаним із літературознавчим пошуком (наприклад, у романах "Флоберова папуга" Дж. Барнса, "Чаттертон" П. Акройда) так і не вдається прояснити сутність питань, з якими вони стикаються на початку розвитку сюжету. Герої "Одержимості" розкривають таємницю поетів-вікторіанців, їхній літературознавчо-детективний пошук не тільки увінчався науковим успіхом і присоромленням тих учених, які у своїй професійних прагненнях діють на межі кримінального злочину, а й відкрив їм самих себе, збагатив колосальним емоційним досвідом, відкрив нові горизонти життя.

### Література

1. Гребенчук Я.С. Проблема филологического романа в английской литературе (Попугай Флобера Дж. Барнса, Чаттертон П. Акройда, Одержимость А. Байетт): Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук. Воронежский государственный университет, Воронеж, 2008. 141 с.
2. Пестерев В.А. "Логика" повествования в романе А.С. Байетт "Одержимость" // Вестник ВолГУ. Серия 8. Вып. 4. 2005. С. 54-64.
3. Шмид В. Нарратология. М. : Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
4. Byatt A.S. Possession : A Romance. URL :<http://flibusta.is/b/354762/read>
5. Heilman R. A. S. Byatt's Possession Observed // Sewanee Review. 103. Fall. 1995. P. 605-612.
6. Hennelly M. "Repeating Patterns" and Textual Pleasures: Reading (in) A.S. Byatt's Possession: A Romance // Contemporary Literature. XLIV. №3. Fall. vol. 44. Madison, University of Wisconsin, 2004. P. 442-471.
7. Lunden B. (Re)educating the Reader: Fictional Critique of Poststructuralism in Banville's Dr Copernicus, J. Coetzee's Foe, and Byatt's Possession. PhD (University of Göteborg, 1998). Studies in English. 73. Gothenburg: Acta Universitatis Gothoburgensis, 1999. 144 p.
8. Polvinen M. Habitable worlds and literary voices: A.S. Byatt's Possession as self-conscious realism // The Electronic Journal of the Department of English at the University of Helsinki. 138. 2004. Vol.3. URL : [http://www.eng.helsinki.fi/hes/Literature/habitable\\_worlds1.htm](http://www.eng.helsinki.fi/hes/Literature/habitable_worlds1.htm).
9. Su J. Fantasies of (Re)collection: Collecting and Imagination in A.S. Byatt Possession: A Romance // Contemporary Literature. XLV. №4. Winter. vol.45. Madison, University of Wisconsin, 2004. P. 684-712.

## ІСТОРІЯ, МІСТИКА, МИТЕЦЬ І ДЕТЕКТИВ У РОМАНІ П. АКРОЙДА "ХОКСМУР"

Пітер Акройд (Peter Ackroyd, 1949) – добре знаний у світі британський літератор, журналіст, автор численних мистецьких проєктів із популяризації класичної і новітньої літератури. З самого початку своєї письменницької кар'єри він рішуче виступав проти стандартизації художнього мислення, за оновлення існуючих жанрових і поетико-стильових конвенцій сучасної літератури. Думки Акройда про роман як літературну форму, в якій долаються будь-які жанрові межі, безпосередньо втілилися в його творах, які важко віднести до якогось одного жанру. Він звертається у своїх ідейно-естетичних пошуках до різноманітних жанрових моделей (готичного, біографічного, історичного, антиутопічного, детективного романів), кожна з яких переосмислюється і стає предметом новаторських художніх трансформацій.

Значне місце в більшості романів Акройда займає сюжетна інтрига, яка за своєю структурою наближається до детективної. У цій розвідці пропонується аналіз авторських способів включення компонентів детективного дискурсу в художню структуру роману "Хоксмур", написаного, на перший погляд, на традиційну тему митця в історії.

Дослідники творчості Акройда відзначали поєднання в даному романі раціоналістично-жорсткої організації жанру детективу зі специфічним раціоналізмом XVII – XVIII століття [1; 3; 4]. Однак лише цим вектором художнього синтезу роман не обмежується.

"Хоксмур" відразу після публікації у 1985 р. отримав майже одночасно три літературні премії – премію Гонкурів, нагороду Вайтбред і премію газети "Гардіан" за кращий літературний твір року). Поява роману знаменувала на той час пік розвитку постмодерністського мистецтва, і закономірним видається те, що він став одним із блискучих взірців літературної гри, на якій ґрунтується постмодерністська концепція. Не менш показовим є й те, що в центрі уваги автора є "витончене мистецтво" художника, до того ж представлене як розгорнута авторська саморефлексія, що

переплітається на поверхні тексту з з нібито традиційними детективно-кримінальними "формульними" патернами.

Як відзначає О. Астрахан, "Поєднання "формульних" жанрів, характерних для тієї чи іншої епохи, з такими ж характерними для неї типами проблематики (історичний, психологічний роман) і жанровою або культурною традицією доби (біографія, щоденник, театр) дає можливість створити складні й глибокі твори, де змістовні й формальні пошуки виявляються однаково значущими" [1, с. 197].

У романі «Хоксмур» класична схема детективного жанру корелює із моделлю так званого ньюгейтського роману, в якому фігура злочинця зазвичай стає більш масштабною та цікавою, ніж фігура детектива-нишпорки. В основу сюжету твору покладено фігуру та історію життя реального архітектора Ніколаса Дайєра. Водночас у романі «Хоксмур» автор створює міф про місто Лондон, і концептуальною ідеєю твору стає ідея міста-лабіринту, при цьому акцентується його правдавня, язичницька першооснова. Вдаючись до прийомів історичної міфотворчості, автор роману пояснює інфернальну природу британської столиці. Для цього міфу характерне уявлення про містичну сутність походження і розвитку людських поселень коло річок, що й робить Лондон містом-загадкою і містом – живим організмом.

Крім того, для Акройда вкрай суттєвим є дослідження психології «культурного злочинця», образ якого створюється на основі романтичного типу героя, який перебуває у конфлікті зі світом й відчуває у собі необхідність здійснити якусь таємну і «демонічну» місію. Як відомо, у детективній традиції загалом (що йде, зокрема, від Едгара Аллана По) такий персонаж характеризується амбівалентністю ставлення до світу і людей. Герой роману «Хоксмур» цілком відповідає цій традиції: Дайєр у сучасному Лондоні своєю діяльністю, з одного боку, створює зв'язок різних історичних епох, а з іншого – в його образі легко вгадується типовий образ злочинця детективно-містичного жанру доби романтизму і неоромантизму (згадаймо хоча б роман Р.Л. Стівенсона «Дивна історія доктора Джекілла і містера Гайда»).

Роман «Хоксмур» написаний у властивій для письменника манері часових переключень: матеріалом для його сюжету виступають твори митців різних країн і епох, як-от «Доктор Фаустус» Т. Манна, а для створення необхідного тла дії романіст органічно включає в текст факти з історії Англії і, зокрема, Лондона, точно відтворюючи

особливості історичної забудови британської столиці XVIII століття та спираючись на життєпис Ніколаса Хоксмур, реального архітектора того часу.

На думку авторитетного англійського літературного критика Ліліани Хамзі, «Хоксмур» належить до гібридного детективного жанру, в якому Пітер Акройд використовує лише основні його традиції, наприклад, дослідження історичних деталей, і поступово підриває цю традицію для того, щоб висвітлити постмодерністський світ плутанини, неоднозначності й невизначеності, в якому може ховатися більш складна сутність історичної правди чи людської особистості. Відтак прикидаючись, з першого погляду, детективом, роман «Хоксмур» насправді є своєрідним антидетективом, в якому історія та вимисел (художня проза) поєднуються так щільно, що читачеві наче навіюється скасування об'єктивного часу і простору, а відтак і самої людини [8, с. 81–84].

С. Коннор називає цей твір постмодерністським історичним романом, який заперечує можливість набуття істинного знання, становлення причинно-наслідкових зв'язків [3, с. 16] Ю. Шуба і М. Паршук вважають роман зразком історіографічної металітератури, де поряд з історичним та біографічним знанням залучаються риси детективного твору та готичні мотиви [5, с. 166]. Слушним є зауваження О. Бандровської, що готична й детективна лінії у цьому романі слугують для приваблення читача масової літератури. Хоча уявний споживач інтелектуальних детективів має відповідати високому теоретичному рівню твору [2, с. 133].

В есеї-коментарі, присвяченому романові, Акройд пише про невизначеність жанру цього твору: «What emerged was a story half-situated in the early eighteenth century and half-situated in the twentieth; it is concerned with the activities of a certain eighteenth-century architect, and the investigations of a contemporary detective who discovers that "time" is perhaps an ambiguous or uncertain dimension. As a result, I do not know if *Hawksmoor* is a contemporary novel set in the past or a historical novel set in the present...» [7, с. 379-381].

Як було сказано, прототипом двох головних героїв роману став архітектор XVIII століття Ніколас Хоксмур, у романі втілений в образі архітектора XVIII століття Ніколаса Дайера і в образі сучасного детектива Ніколаса Хоксмур. Церкви, збудовані Дайером, утворюють містичний простір, що зв'язує минуле і теперішнє в єдине ціле. Для

посилення відчуття повторюваності автор вводить в обидва пласти розповіді – історичний і сучасний – одного і того самого персонажа, божевільного і нещасного Неда. Нед стає першою жертвою Дайера, а в сучасній частині він постійно бігає по місту, повторюючи маршрути, пройдені ним ще у XVIII столітті. Він приречений на вічне повторення своєї історії в різних декораціях та інтерпретаціях, подібно до того, як капище друїдів приречене стати християнською церквою, оскільки саме це місце наказує людям будувати тут релігійну споруду.

«Хоксмур» складається з 12-ти розділів, частина яких (парні) присвячені зображенню подій сучасності (XX століття), а в іншій частині (непарні розділи) відтворюються події минулого (XVIII століття). Відтак ці частини в принципі припустимо читати як автономні завершені сюжети, але, насправді, вони пояснюють одну й ту саму ситуацію, тому загалом смисл роману може бути досягнутий тільки цілісно, у своїй метатекстуальній цілісній двоплановості.

Важливу роль у романі відіграє число 12, яке, згідно зі спостереженнями Ю. В. Шуби, відповідає новій системі музикальної мови – додекафонії, тобто композиції на основі дванадцяти співвіднесених між собою тонів, на яку спирається Томас Манн у своєму романі «Доктор Фаустус» [4, с. 51]. Симптоматично, що Ніколас Даср ще з часів дитинства часто іменував себе Фаустусом, провокуючи тим самим читацьку алузію до зіставлення сюжету роману з відомим сюжетом про чорнокнижника Фауста та його інтерпретацію, зокрема, Гете та Томасом Манном. Крім того, використання Акройдом значної кількості віршованих фрагментів, а також фольклорних пісенних вставок, у поєднанні з чергуванням частин про минуле і сьогодення, також надає текстові роману своєрідної музикальної ритмічності. Попри те, що твір архітектонічно поділений на нібито самостійні розділи, автор уміло поєднує ці частини між собою, вдаючись до постаті маскованого автора-наратора і критика, що споглядає події. При цьому цікаво, що він використовує різнорідну лексику: з одного боку, коли йдеться про події XVIII століття, це неологічна лексика, а з іншого – коли розповідь переключається в XX ст. – лексика стає архаїчною. Так, перший розділ книжки завершує фраза: «*I am in the Pitte, but I have gone so deep that I can see the brightness of the Starres at Noon*» і водночас вона є відправною точкою першого речення наступного розділу «*AT NOON they were approaching the church in Spitalfields*» [6].

В основі сюжету роману – творче завдання, яке актуалізує жанрову стратегію твору про митця. В Лондоні XVII століття архітекторові Крістоферу Рену доручено спорудити сім нових церков, але він передоручає будівництво своєму помічникові - Ніколасові Дайєру. Самі будівлі, за задумом уряду міста, повинні були виступати в якості «маяків» Просвітництва. Однак Дайєр дотримувався іншого, «темного» задуму, мріючи зробити свої будови вічними, для чого і здійснює вбивства, а тіла жертв поміщає в безпосередній близькості від своїх будівель. Через 250 років такі самі жахливі злочини відбуваються в сучасному мегаполісі Лондоні. Розслідування вбивств доручено детективу Ніколасу Хоксмуру, який поступово приходить до висновку про те, що не можна розгадати таємницю і викрити злочинця за допомогою раціонального пояснення того, що відбувається.

Важливо відзначити, що історія життя Ніколаса Даєра з роману Акройда багато у чому дублює історію реальної людини Ніколаса Хоксмура, прототипу персонажа. Так, із документальних джерел відомо, що Ніколаса Хоксмура ще у віці 18-ти років включив у свою групу архітекторів і будівельників королівський будівничий Крістофер Рен (1632–1723) й упродовж тривалого часу той працював у нього. Наприкінці XVII століття Ніколас Хоксмур виконав свої перші самостійні архітектурні проекти, а потім співпрацював із видатним англійським архітектором Джоном Ванброу (1664–1726). Це ім'я також згадується в романі Акройда, де він виступає в ролі конкурента Хоксмура. Ім'я останнього залишилося в історії культури і мистецтва Англії як успішного виконавця рішення Урядової Комісії, ухваленого в 1711 році, щодо зведення п'ятдесяти нових церков у тодішній англійській столиці.

Сам Акройд заявляв, що ніякого значення в заміну імені прототипа і персонажа не вкладав, а ім'я побачив на якомусь рекламному плакаті [9]. Однак В.В. Струков вбачає в цій заміні звернення до фігури другорядного поета XVIII ст. Джона Дайєра, з яким Хоксмура об'єднує любов до візуальної сторони мистецтва [3, с. 179].

У романі Акройда має місце очевидна антитеза між Ніколасом Даєром і Крістофером Реном. Вони контрастують не лише як учень і учитель, початківець і досвідчений митець, але і як різні типи митця. В образі Крістофера Рена втілюється ідея митця-новатора, натомість Ніколас Даєр виражає традиціоналістський тип митця, що й акцентується в самому тексті: *«the greatness of the Antients is infinitely*

*superior to the Moderns...*» [6]. Даєр старається будувати свої храми на місці стародавніх капищ, і цим сподівається відродити втрачений зв'язок між теперішнім і минулим. Церкви, які він побудував, залишилися в історії архітектури Лондона. Це – Церква Христа, Церква Святого Георгія, Церква Святої Мері Вулнос, Спайтелфілдс, Церква Святого Георгія-на-Сході, Церква Блумсбері, Церква Святої Анни, приходська церква Святого Елфіджа, Церква Лаймхаусу, Церква Грінвіч.

Російський дослідник В. Струков у цьому контексті робить висновок, що за ідеологічним і мистецьким протистоянням Крістофера Рена і Ніколаса Даєра приховується конфлікт усієї тодішньої епохи: Автор показує, що краса й багатство сусідять із брудом та бідністю, шляхетні ідеї щодо прогресу та вічності накладаються на песимістичні погляди, контрастують із Великою чумою і Великою Лондонською пожежею, що принесли страшні страждання простим людям, як освіта й інтелектуалізм самохизуються на тлі неосвіченості й темряви [3, с. 72–73].

Історія талановитого, дивакуватого і тому самотнього сироти отримує несподіваний поворот, коли він стає апологетом давнього вчення, яке ним формулюється в такий спосіб: «*He who made the World is also author of Death, nor can we but by doing Evil avoid the rage of evil Spirits*» («Той, Хто створив світ, є також і Творець смерті, і гніву злих Духів нам можливо уникнути, єдино здійснюючи зло») [6].

На противагу сучасному Ніколасові Хоксмуру, Ніколас Даєр вірить у сатанинські знання, і вбудовує людські жертви у фундамент своїх неокласичних церков. Даєр, будуючи християнські церкви, вкладав у них далеко не християнський смисл. Для нього ключовими концептами були смерть, темрява, диявольські сили, які він неодноразово підкреслював у розмовах із учнем, у суперечках зі своїм ідейним опонентом видатним архітектором Крістофером Реном, у розмовах із самим собою. На малюнку розміщення церков, який Пітер Акройд пропонує читачеві, чітко видно сатанинську зірку, що ще раз підтверджує факт продажу Ніколасом Даєром своєї душі дияволу.

Чиє уявлення про мистецтво в підсумку перемогло: містицизм Ніколаса Дайєра чи логіка Крістофера Рена? Спираючись на другу сюжетну лінію, автор дає зрозуміти, що уявлення Дайєра про глибоку внутрішню темряву, що є в кожній людині, і про повторення подій минулого в сучасності виявилися вірними, оскільки низка вбивств, що



відбуваються в сучасному Лондоні, є практично тінню того, що відбувалося в цих самих місцях в XVIII столітті. Більш того, детектив Хоксмур, чий голос, як зазначає Дж. К. Оутс, може бути ототожнений із голосом сучасного читача, підкоряється в кінцевому рахунку Дайєрові і стає його останньою жертвою. Погодимося і з В.В. Струковим: точна, математично розрахована й раціонально вивірена творчість Рена (оскільки він за своєю професією був в першу чергу вченим, математиком, який користувався останніми досягненнями науки для створення своїх будинків) програє «фантазійності» церков Дайєра [3, с. 73].

Як було сказано вище, події у творі розгортаються паралельно в двох вимірах: сучасність і XVII-XVIII століття. Отже, в романі присутні дві сюжетні лінії. Важливо підкреслити, що перша з них ґрунтується на спогадах архітектора Ніколаса Дайєра від самого дня його народження у 1654 році й аж до другого десятиліття XVIII століття, коли Дайєр зводить за наказом королеви Анни згадані вище лондонські церкви. Натомість друга лінія сюжету оповідає про дивні вбивства, що сталися в Лондоні, але вже в XX столітті, і про детектива Ніколаса Хоксмур, який веде розслідування вбивств, вчинених Ніколасом Дайєром у нібито далекому XVIII столітті.

Специфіка побудови сюжету роману пов'язана з тим, що злочин, що здійснюється в минулому, розслідується в сьогоденні. Основою паралелізму минулого і сьогодення стає система епізодів, в яких жертвопринесення, здійснене Ніколасом Дайєром у минулому, перегукується з серією смертей в сьогоденні. Об'єднуючим моментом тут стає єдність місця і схожість деяких обставин загибелі жертв. Наприклад, перше вбивство Ніколаса Дайєра, коли архітектор заманює хлопчика наверх і той падає з висоти, перегукується з історією, яка відбувається в сьогоденні: якась жінка з дитиною переселяються в район Лондона поруч із церквою. Матері не подобається місце, а хлопчикові містичним чином здається, що його веде якийсь таємничий голос, який кличе його в підвал, дитина не може звідти вийти і гине.

Хоксмур, детектив лондонської поліції, на сторінках роману з'являється в шостому розділі, вже після виявлення тіла дитини - Дена Ді, поруч із церквами в Спайтелфілдсі, Лайм-хаусі і Веспінзі. Це вже третя жертва невідомого злочинця. Розслідування вбивства ведеться детективом за всіма правилами, але огляд патологоанатомом тіла убитого не приносить слідству ніяких результатів: злочинець не

залишив на тілі жертви жодного доказу, не вдається точно встановити і час здійснення самого злочину (від шести годин до двох - трьох днів). Всі ці обставини суперечать традиційній раціональній логіці розкриття злочину класичного детектива, яка проголошує: «*It was now a matter of received knowledge in the police force that no human being could rest or move in any area without leaving some trace of his or her identity*» («Працюючи в поліції, я отримав досвід, що будь-яка людина не могла зупинитися або відправитися далі, не залишивши певного сліду свого місця розташування») [6].

Детектив навіть звертається до колег по роботі з лекцією про правила ведення розслідування: «*Only legitimate deductions can give any direction to our enquiry*» [6], але нові вбивства спростовують слова Хоксмур і переконують його в тому, що він зіткнувся з нетрадиційною ситуацією, з якої не може бути апробованого виходу.

У «сучасній» частині роману Пітер Акройд неначе наслідує всі формальні правила детективного жанру. Так, тут з'являється характерна для класичного детектива трійка персонажів: детектив-слідчий Хоксмур, його помічник Волтер Пейн і сусідка місіс Вест, що відсилає до образу конан-дойлівської домогосподарки; простежуються всі ознаки детективного розслідування: детектив записує свої спостереження на диктофон, допитує свідків, розказує про хід своїх думок. Таке традиційне розслідування раціональним шляхом, використання дедуктивних і індуктивних методів слідства ні до чого Хоксмур не приводить. Хоча у сищика і є висновки медекспертів, він кожен раз ретельно досліджує місце скоєння злочину, опитує свідків, стежить за бездомними і жителями кварталу, але все це парадоксальним чином нічого не розплутує, а лише ускладнює логіку слідства. Крім цього, Хоксмур як професіонал певними способами ведення розслідування і пошуку вбивці володіє і керується ними, як і будь-який слідчий. За твердженням Хоксмур, всі злочини відбуваються саме в тих місцях, в яких раніше вже щось подібне ставалося: «... *they were drawn to those places where murders had occurred before*» [6]. Як приклад детектив вдається до прецеденту й наводить аргументи про те, як кілька злочинів було скоєно саме в тому місці, де колись Джон Вільямс розправився з цілим сімейством Марр.

Другим правилом Хоксмур є переконання в тому, що злочинець і його жертва завжди прагнуть назустріч один одному, бо перший відчуває запах крові, а другий - наближення смерті: «... *both murderer*

*and victim were inclined towards their own destruction»* [6]. Врешті-решт і сам Хоксмур сумнівається в можливості покарання злочинця, оскільки у нього немає ні доказів, ні видимих мотивів вчинення злочинів. Він із самого початку висловлює здогад, що злочини здійснює саме місто, але далі цього детектив піти не може. Вже з моменту вчинення третього вбивства Хоксмур починає розуміти, що злочини скоюються не внаслідок якихось причинно-наслідкових зв'язків, а згідно з іншою логікою – логікою наперед визначеного, але неосяжного звичайною людиною.

У той же час сам детектив діє за якоюсь моделлю, зразком (веде слідство раціональним шляхом, при розслідуванні керується певними правилами, ретельно оглядає місце злочину, намагаючись знайти хоч якісь докази, що вказують на злочинця, допитує свідків та ін.). Тому образ архітектора-лиходія явно перевершує фігуру детектива, чия неспроможність, в принципі, демонструє і неспроможність раціоналістичної моделі класичного детективу як такої.

На підтвердження втіленої в романі ідеї взаємозв'язку й паралельності часів можна додати спостереження вище згаданої Ліліани Хамзі, яка зауважує, що слова з розповіді Ніколаса Даєра повторюються у фразах детектива сучасної сюжетної лінії Ніколаса Хоксмур. Тим самим створюється містичний взаємозв'язок між хронотопами роману і його героями [9, с. 82]. «Голоси минулого», що матеріалізуються у звуковій партитурі із відчутним соло Ніколаса Даєра, пробиваються у сучасність Хоксмур крізь далечинь часів: «*He heard a confused murmur of voices outside*» [6]. Наприкінці роману, у його 12-му розділі, описано зустріч Даєра і Хоксмур, коли останній стає черговою трагічною жертвою архітектора-сатаниста. Автор приводить їх до церкви Little St. Hugh (єдиної вигаданої із семи, описаних у романі), де вони стоять, уявляючи себе дітьми, як доповнення один одного: «Вони стояли обличчям до обличчя, але дивилися один повз одного на власні тіні, які відбивалися на камені; бо там, де є форма, є і відображення, і коли є світло, то є і тінь, і коли є звук, то є й відголос, і хто може сказати, де починається одне і закінчується інше?» [6].

Таким чином, фінал твору є відкритим, його незавершеність і загадковість логічно доповнюють смисловий лабіринт, утворений постійним перетинанням двох сюжетних ліній.

Увесь детективний сюжет роману «Хоксмур», на перший погляд, є класичним і традиційним. Оповідь будується за законами детективу як формульного жанру. Вона починається з опису перших двох вбивств хлопчика і волоцюги, що сприяє залученню читацького інтересу. Після цього з'являється сам сищик-детектив Хоксмур зі своїм помічником Волтером Пейном, саме їм належить розслідувати ланцюг загадкових вбивств. Подібно до розвитку дії в американському детективі, сищика усувають від ведення розслідування, мотивуючи таку дію втомою слідчого, і Хоксмур продовжує самостійно розслідувати злочини, і, поки офіційна поліція йде помилковим слідом, саме Хоксмур вдається знайти справжнього вбивцю. Детектив робить висновок про те, що всі злочини, вчинені в «теперішньому», є дзеркальними відображеннями вбивств «минулого». Зрештою Хоксмур розуміє, що наступне, сьоме, вбивство також має відбутися в церкві, побудованій Ніколасом Дайером.

Упродовж розслідування Хоксмур увесь час переживає відчуття, що злочини, які він змушений розплутувати, мають якусь невідповідність щодо сучасності: «...*he knew the seasons and the rules of death: stabbings and strangulations were popular in the late eighteenth century, for example, slashed throats and clubbings in the early nineteenth, poison and mutilation in the latter part of the last century. This was one reason why the recent cases of strangling, culminating in the third corpse at Wapping, seemed to him to be quite unusual – to be taking place at the wrong time*» [6]. Коли ж детектив отримує загадкову посилку з натяками на вбивства і лист із попередженням, він починає розуміти, що сліди розслідуваної ним справи слід шукати саме у XVIII столітті, злочинець, як би це не виглядало абсурдним, повернувся із минулого в сучасність.

Цікавим є спостереження В. Струкова: «Коли Ніколас Хоксмур убиває муху на лівій сторінці, її відбиток з'являється на правій. Це й символізує суть усього роману – вбивство в минулому відображається в теперішньому. А розділи про минуле і теперішнє можуть бути розташовані відповідно як ліва і права сторінка записної книжки. Те, що муха залишає чорну тінь на білій сторінці, символізує добро і зло, а сам вибір книжки в якості матриці для реальності легко співвідноситься з постмодерністською концепцією світу як тексту. Хоксмур перегортує сторінки і вбиває комаху, так і читач, коли перегортає сторінки роману, кожен раз знаходить труп нової жертви, тобто він бере участь у тому, що відбувається, а значить читання стає активним процесом» [3, с.87]. Це ще один знак переключення жанрового реєстру роману: з детективу – на роман про митця.

Відзначена паралель між Ніколасом Дайєром і Ніколасом Хоксмуром, окрім власне містично-детективної складової, має й інше значення, пов'язане саме з проблемою митця і мистецтва в романі. Акройд досліджує ситуацію, коли і митець, і детектив, з одного боку, працюють у безпосередньому контакті зі злом, а по-друге, неминуче доходять висновку про вичерпаність раціоналістичного світобачення загалом і раціоналістичної домінанти в творчому процесі.

Важливо підкреслити, що наративні перспективи обох частин роману уподібнені між собою: і Ніколас Дайєр, і Ніколас Хоксмур самі розповідають про своє життя, відтак першособова розповідь наближає читача до обох героїв і сприяє встановленню відповідності між ними. Крім того, обидва персонажі апелюють до читача (так званий імпліцитний читач у термінах сучасної наратології): *«I ought in method to have informed the Reader a few pages ago of my Life as a Street-Boy after my strange converse with Mirabilis, and so I shall go back a little here to where I left off. I will save you from Ruin, little Faustus he had said to me, and I have already imparted to you my Reasons for staying with his Assembly in Black Step Lane; for being a Boy pennyless and friendless as I then was, the Key to his Door burned a Hole in my Breeches (as they say) until I employed it»* [6].

Якщо образи Ніколаса Дайєра і Крістофера Рена є протилежними, контрастними один щодо одного, то Крістофер Рен і Ніколас Хоксмур, незважаючи на те, що живуть у різні епохи і займаються несхожими справами, є в певному сенсі двійниками. Саме тому сищик не здатний до кінця зрозуміти, що ховається за розслідуваними ним злочинами. Коли традиційне розслідування заходить у глухий кут, це приводить Хоксмур на межу божевілля, але саме такий стан дозволяє слідчому проникнути в задум Дайєра.

Злочин проектується з минулого в сьогодення, а розслідування, навпаки, проектується із сьогодення в минуле, оскільки поява детектива-сищика в сюжеті сучасності асоціативно пов'язана з появою персонажа Дайєра. Елемент розслідування в «історичній» частині роману відсутній, що, вочевидь, пов'язано з тим, що жанру детектива як такого в XVII столітті ще не існувало. Саме тому вплив жанрової стратегії детектива в «історичній» частині роману проявляється в зосередженні уваги автора на психології злочинця. Дана тенденція характерна для самого раннього етапу розвитку детективного жанру, ще до формування його сюжету і багатьох формальних ознак.

У зв'язку з цим можна говорити про можливий вплив на Акройда традиції так званого ньюгейтського роману початку XIX століття, в якому романтизувався образ злочинця і загалом сфера криміналу поставала у привабливому для читача вигляді. Ця традиція в романі Акройда проявляється в тому, що фігурі вбивці і злочинця приділяється набагато більше уваги, ніж фігурі детектива. Автор роману докладно зупиняється на життєвих етапах біографії Ніколаса Дайєра, підкреслює їхню соціальну значущість, щоб показати і пояснити читачеві причини його злодіянь. Саме зверненням до раннього етапу, свого роду передісторії детективного жанру, можна пояснити той факт, що свою концепцію національної культури Акройд до певної міри делегує Ніколасу Дайєрові. Як і в ньюгейтському романі, саме злочинець, а не детектив, співвідноситься з авторським началом, виступаючи героєм-ідеологом. Тут особливо значимою є психологічна проблематика, тому образ романного злочинця можна співвідносити з типом романтичного генія-лиходія в літературі кінця XVIII - початку XIX століть.

У «сучасному» плані роману звернення до детективної стратегії характеризується обіграванням стереотипності детективного сюжету і акцентуванням його приналежності до масової літератури. Ця стратегія реалізується в концепції образу Ніколаса Хоксмур, який демонструє клішованість, стереотипність поведінки. У плані реалізації детективної стратегії тут уся увага зосереджена на фігурі сищика, яка повністю відповідає жанровому канону. Перед читачем тип поліцейського-детектива, який близько до серця приймає результати розслідування, в романі він ретельно пояснює стратегію розслідування, свої методи. Також у романі присутня традиційна для класичного детектива пара «детектив – помічник», яка дублюється в історичному і психологічному планах парою «злочинець – помічник».

Можна говорити про те, що в даному романі Пітер Акройд звертається до двох етапів розвитку детектива: початкового, коли зароджується ньюгейтський роман, і класичного детективу, неспроможність якого як формульного герметичного жанру на рівні жанрової стратегії виявляється через нав'язливу класичність «сучасної» частини роману «Хоксмур», а на сюжетному рівні - через фіаско Хоксмур.

Таким чином, звернення Акройда до детективного сюжету в романі "Хоксмур" є підкреслено формальним і поверховим. Акцентована співвіднесеність із схемою класичного детективу кінця

XIX – початку XX століття, основним принципом якого була можливість причинно-наслідкового пояснення будь-якої таємниці, має на меті виявлення вичерпаності раціоналістичного мислення через демонстрацію неефективності суто дедуктивних методів розслідування детектива кінця XX ст., необхідності поєднання раціоналістичного й інтуїтивного осягнення усієї складності й багатогранності буття.

### Література

1. Ахманов О.Ю. Традиции детективного жанра в романе П.Акройда «Хоксмур» // Вестник Татарского государственного гуманитарно-педагогического университета, 2010. № 4 (22). С. 193 – 197.
2. Бандровська О. Трансформації біографічного жанру у творчості Пітера Акройда // Записки Наукового товариства імені Т. Шевченка. Том ССXLVI, 2003. С. 127–137.
3. Струков В. В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда (к проблеме британского постмодернизма). Воронеж: Полиграф, 2000. 182 с.
4. Шуба Ю. В. Особливості репрезентації історії в романі «Гоксмур» Пітера Акройда // Актуальні проблеми перекладознавства, зарубіжної літератури. Педагогічні студії: збірник тез доповідей учасників Міжвузівської науково-практичної конференції, 2012. С. 51–53.
5. Шуба Ю.В., Паршук М.В. Факт та вигадка в англійській історіографічній металітературі (на прикладі роману «Хоксмур» Пітера Акройда) // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г.С. Сковороди. Серія Літературознавство, 2013. № 1 (2). С. 165 –172.
6. Ackroyd, Peter. Hawksmoor. URL : [https://royallib.com/book/Ackroyd\\_Peter/Hawksmoor.html](https://royallib.com/book/Ackroyd_Peter/Hawksmoor.html) (13. 04.2020).
7. Ackroyd P. The Collection: Journalism, Reviews, Essays, Short Stories, Lectures. London: Vintage, 2002. 465 p.
8. Hamzea L. The Language Labyrinth in Peter Ackroyd's Fiction. Bulletin of the Transilvania University of Braşov, 2009. Vol. 2 (51). P. 81–84.
9. Schütze, Anke. I think after More I will do Turner and then I will probably do Shakespeare [Электронный ресурс] / An Interview with Peter Ackroyd. 1995. URL : [www.webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/articles/schuetze/8\\_95.html](http://www.webdoc.gwdg.de/edoc/ia/eese/articles/schuetze/8_95.html). (Дата звернення: 17.08.2020).

## ЗАМІСТЬ ПІСЛЯМОВИ

Розгляд художньо-естетичних трансформацій детективного жанру в контексті історико-літературних і поетико-стильових вимірів, змін і трансформацій його канонічних парадигм в літературному процесі демонструє виняткову живучість і продуктивність цього феномену.

Як видно із запропонованих у колективній праці студій, детектив є жанром парадоксальним, й одним із основних його парадоксів полягає в тому, що він, з одного боку, ніби обмежений певними правилами та умовностями, а з іншого боку, постає надзвичайно динамічним і мінливим жанром. Щоб бути завжди значущим і цікавим, йому неодмінно слід кожного разу бути "новим".

Базові канонічні властивості детективу засвідчили тяжіння до вироблення певних стратегій на конкретних етапах історико-літературного розвитку. Перманентна актуальність жанру для читача будь-якого часу і простору наочно виражає як стабільність, так і межову природу, здатність до асиміляції з найрізноманітнішими контекстами літературного й екстралітературного плану.

Опис детективного жанру, як і масової літератури загалом, вимагає особливих підходів, які не завжди збігаються з методологією традиційного літературознавства. Як видається, включені до складу монографії дослідження дають уявлення про розмаїття як індивідуальних дослідницьких манер авторів детективів, так і методів прочитання конкретних творів.

Детектив зберігає свою притягальність і для пересічних читачів, і для професіоналів-літературознавців. Він має архетипну природу і в силу цього продукує найрізноманітніші жанрові різновиди і форми свого оприявлення – як літературні, так і позалітературні: кіно, масмедіа, Інтернет тощо. Його герої – завжди інтелектуальні супермени, а в ідеальному варіанті ще й духовні та фізичні. Майбутнє детективу як жанру міддл-літератури, що в перспективі може стати і високою літературою (бо лише час ставить все на свої місця) – в різноплановому синтезі, у збагаченні й органічному поєднанні власне детективної сюжетної лінії і соціально-історичної та морально-філософської проблематики.

Що ближче до нашого часу, то очевиднішим стає той факт, що детектив набуває все більшої значущості в історико-літературному



процесі. Все більшим стає й відсоток високоякісних детективів, що апелюють до високих інтелектуальних здібностей читача, а також таких, які виникають на жанровому пограниччі й демонструють гнучкість поетико-стильових канонів. Наразі є очевидним, що так звана "велика література" не ігнорує детективу, і так само детектив не уникає складних проблем людського буття, відтак вони взаємозбагачуються, породжуючи значні творчі результати.

*Навчальне видання*

за редакцією проф. О.В. Кеби

**ДЕТЕКТИВНИЙ ЖАНР:  
ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНІ ТРАНСФОРМАЦІЇ В  
ІСТОРИКО-ЛІТЕРАТУРНОМУ ПРОЦЕСІ**

**Колективна монографія**

Підписано до друку ---.---.2021 р. Формат 60x84/16  
Папір офсетний. Гарнітура Times New Roman. Друк офсетний  
Ум.друк. арк. 10,81. Тираж 40. Зам. ---

Видавець Ковальчук О.В.  
32315, Хмельницька обл., м. Кам'янець-Подільський,  
вул. Васильєва, 13, корп. А, 37.  
Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 7057 від 25.05.2020 р.