

**МІНІСТЕРСТВО НАУКИ І ОСВІТИ, МОЛОДІ ТА СПОРТУ УКРАЇНИ
КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА**

ПЕРЕДЕРІЙ Сергій Миколайович

УДК [821.111.(73)+821.161.2]-312.4.091“19”

**ДЕТЕКТИВ 20–30-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ
В АМЕРИКАНСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ:
ТИПОЛОГІЧНІ ПОДІБНОСТІ, ХУДОЖНІ ОСОБЛИВОСТІ**

10. 01.05 – порівняльне літературознавство

**Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук**

Науковий керівник:

доктор філологічних наук,

професор

Ткаченко Анатолій Олександрович

Київ – 2012

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ТРАДИЦІЇ КЛАСИЧНОГО ДЕТЕКТИВУ І «HARD- VOILED DETECTIVE» ЯК СПЕЦИФІЧНА ЖАНРОВА ФОРМА В АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ...	11
1.1 Американський детективний роман: традиції і новації.....	45
1.2 Особливості детективу та його рецепції як явища масової культури	57
1.3 Імпліцитний автор як автор детективної гри (перші романи Д. Геммета – матриці жанрової парадигми)...	67
1.4 Творчість Д. Геммета і Р. Чандлера: феноменологічне наближення.....	82
Висновки до розділу I.....	93
РОЗДІЛ II. ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ДЕТЕКТИВУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ	98
2.1 Українська повість 20-х років ХХ століття: пошуки нової жанрової форми («На той бік» В. Винниченка та «Лісовий звір» Д. Бузька)	101
2.2 Біля джерел детективу в українській літературі ХХ століття: В. Винниченко і Ю. Смолич.....	114
2.3 Роман М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших»: літературні містифікації, жанрові експерименти, модерністський контекст.....	127
Висновки до розділу II.....	145
ВИСНОВКИ	149
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	153

ВСТУП

Наукове вивчення історії розвитку детективу, специфіки функціонування у різних національних літературах, осмислення його парадоксальної природи, феноменальних та типологічних особливостей у час глобальної світової кризи початку ХХІ століття – це, насамперед, усвідомлене заперечення узвичаєного та досить поширеного сприйняття детективу як начебто такого «глобалізованого» метажанру, що зміцнює потяг сучасної людини до «гедоністичного комфорту», відверте визнання унікальності літературної форми, яка, на переконання Х. Л. Борхеса, має історичну перспективу «зберегти лад в епоху безладдя [28, 272]». Парадоксальна жанрова природа і розкривається насамперед у тому, що автори детективних творів приречені виконувати вічне завдання – «бути оригінальними в рамках канону [5, 8]», за влучним висловом Г. Анджапарідзе.

Стильова оригінальність автора детективу поглиблювала «жанрові очікування» читача чи глядача, радикально їх не змінюючи. Перший критик детективного метажанру, знаменитий англійський автор детективів, філософ і журналіст Г. К. Честертон, думку якого ми поділяємо, в есеї «На захист детективної літератури» (1902) вказував, що з того часу як людина бунтує проти автоматизму цивілізації, саме детективний твір сприяє усвідомленню того факту, що не літературний жанр, а саме цивілізація є найсенсаційнішим та найромантичнішим із бунтів [225, 223]. А тому акцентуємо увагу на тих жанрових модифікаціях, в основі яких акумулюється не «бунтівлива енергія» детективу, а збережена рівновага між авторською стратегією і «жанровими очікуваннями» прихильників масової розважальної культури, або ж тими антимистецькими «викликами історії», що вимагали від діячів літератури реалізації ідейно-естетичних, ідеологічних, соціально-політичних завдань «всесвітнього» масштабу; між сюжетними лініями, що відтворюють ігровий

характер розслідування злочину, формують напружену, динамічну оповідь, і драматичною тональністю тексту, що апелює до емоційної, моральної сфери особистості читача. Адже найкращі зразки детективу звернені саме до останньої. Надзвичайно важливо розуміти це сьогодні, спрямовуючи всі зусилля на подолання глобальної економічної, фінансової, суспільно-політичної і, насамперед, духовної, моральної кризи, коли суспільство не завжди може гарантувати правовий та соціальний захист своїх громадян в умовах зростання аморальності та злочинності, «безмежного судового плюралізму», політичного та економічного рейдерства тощо.

Досить актуально звучать сьогодні роздуми М. Шлемкевича, який, аналізуючи духовні пошуки «загубленої української людини», вказував: «Іноді шукаємо потіхи в тому, що і в інших криза. Наводимо для прикладу народи Європи, носіїв сучасної західної культури, у яких дух підстреленою птахою б'ється в сумнівах. Але така розрада передчасна й невиправдана [238, 135]».

На наше переконання, варто зосередити увагу на тому, що період 20-30-х років ХХ століття – переломний історичний період цивілізаційного розвитку, атмосфера якого, як і сьогоднішня, переповнена соціальною, національною напругою, надзвичайно агресивною політизацією, до того ж, у різних куточках планети. У такі часи життєвий простір хворого суспільства для середньостатистичного громадянина завжди штучно обмежений, замкнений. Він нагадує експериментальну модель «замкненої кімнати» у художньому просторі детективних творів, які теж вказують на «передчасність розради» у національних та суспільних настроях. Об'єднує ці простори те, що злочин в обох із них є фатальним знаком краху (духовного, суспільного, економічного, політичного і т.д.) цілого світу. «Вбивство – крах окремої особистості і, тим самим, поразка всього людства», – саме так оцінював цю трагічну ознаку недосконалої дійсності один із найвідоміших представників американської школи «крутого» детективу письменник Реймонд Чандлер в есеї «The Simple Art of Murder» («Просте мистецтво

вбивати») [220, 383–384], заперечуючи снобістське сприйняття вбивства як звичного правила детективної гри чи одного із типових злочинів. Роль детектива (він виступає переважно головним героєм) у переломні історичні періоди визначається не лише авторським ставленням, читацькою увагою та повагою до нього як до незалежного експерта, арбітра. Вона отримує особливий статус – це роль героя, який може звільнити людину із замкненого простору, даруючи свободу і справедливість.

Відповідно і детективний твір долає межі різновиду розважальної літератури, або ж, з іншого боку, – «революційних» творів з романтикою класової чи партійної помсти, адже автори детективних творів, як і представники «високої» літератури за обставин максимально ускладненого морально-психологічного та ідейного життя теж беруть на себе відповідальність за долю своєї країни, її культури і обраного ними, загадкового в усі часи, метажанру.

В умовах інтенсивного розвитку літературної компаративістики початку XXI століття роль порівняльної типології як відгалуження порівняльного літературознавства – одна з визначальних. Починаючи з середини XX століття, вона випереджає розвиток інших галузей компаративістики (дослідження генетико-контактних зв'язків, взаємодію літератури з іншими видами духовної діяльності, імагологію). «Генетико-контактологія в компаративістиці другої половини XX століття, – наголошує Д. Наливайко, – втрачає самодостатність і абсорбується порівняльною типологією [СіЧ, 2002, №2: 26]». Досить помітне також тяжіння сучасної компаративістики до теорії літератури, активне засвоєння нових концептів та різноманітних методологій.

Актуальність дослідження. Враховуючи названі тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства, перспективним, на наш погляд, є застосування методологічних можливостей інтегральної компаративістики. «Інтегральна, – підкреслює польський дослідник Б. Бакула, – не означає відокремлена, а швидше та, що функціонує на основах диференціації і

водночас зосередження, передбачаючи, крім того, методологічний плюралізм [10, 55]». Ми погоджуємося з дослідником, що метою інтегральної компаративістики є наукова реконструкція національного дискурсу через віднесення його до історично паралельних культурних форм, а в їхніх межах до напрямів, течій, стилів, індивідуальних художніх рішень.

Саме у такому значенні «компаративістика – не тільки дослідження «впливів», а й моделювання історико-літературного процесу. Цей факт значно розширює межі порівняльного літературознавства і спрямовує його увагу на історичні та соціальні коди, серед яких існують різноманітні зв'язки [10, 56]». Отже, спираючись на інтеркультурні й інтердисциплінарні чинники у межах сучасного «методологічного плюралізму», розглядаємо 20 – 30-ті роки ХХ століття як особливий період у розвитку світової компаративістики, а не лише в історії національних літератур чи в межах еволюції обраного для дослідження матеріалу.

Стан дослідження наукової проблеми засвідчує певну етапність в осмисленні творчості засновників та реформаторів детективного типу письма. Дисертація є першою спробою типологічного аналізу детективу 20–30-х років ХХ століття в українській та американській літературах.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дослідження виконано в межах затвердженої Міністерством освіти і науки України наукової теми «Мови та літератури народів світу: взаємодія та самобутність» (№ ДР 11 БФ 044-01), що розробляється в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка та наукової теми **напевне, треба замінити на тему яка розробляється тепер у Кримському гуманітарному університеті або скоротити.** Тема роботи затверджена на засіданні бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» при Інституті літератури імені Тараса Шевченка НАН України (протокол № 4 від 14 грудня 2004 року).

Мета дослідження – визначення основних тенденцій розвитку метажанру детективу в американській та українській літературах 20 – 30-х

років ХХ століття, виявлення феноменологічних і типологічних особливостей національних жанрових форм.

Мета роботи передбачає розв'язання ряду **завдань**, основними з яких є:

— виявити причини й передумови зародження американської та української детективної літератури;

— визначити основні етапи еволюції детективу в українській літературі 20-30-х років ХХ століття, проаналізувати найбільш яскраві твори цього періоду;

— висвітлити способи поєднання реалістичної спрямованості твору з прагматичним аспектом (певна запрограмованість сюжетних подій відповідно до канонів детективного письма, використання традиційних моделей, кліше тощо).

— узагальнити й систематизувати теоретичний матеріал, пов'язаний із розвитком детективу обраного періоду.

Об'єкт дослідження – детективні твори американської літератури 20-х – 30-х років ХХ століття (представників «жорсткої» школи американського детективу – Дешила Геммета (романи «Червоні жнива» (1929), «Прокляття Дейнів» (1929), «Мальтійський сокіл» (1930), «Шкляний ключ» (1931), «Худа людина» (1935), Реймонда Чандлера (роман «Глибокий сон» (1939), Е. Квіна (романи «Таємничий циліндр» (1929), «Чужа слава» (1939), а також «реалістичні» детективи Е. С. Гарднера («Справа оксамитових кігтиків» (1933), «The D. A. Holds a Candle» (варіант художнього перекладу «Прокурор кидає виклик» (1938), «The D.A. Draws a Circle» («Прокурор окреслює коло», 1939), що близькі за ідейно-тематичною спрямованістю естетичним принципам цієї школи, окремі твори Р. Стаута (романи «Фер-де-Ланс» (1934), «Червона скринька» (1937) та ін.

Об'єктом дослідження стали також детективні й пригодницькі твори української літератури (В. Винниченка (повість «На той бік» (1923), роман «Поклади золота» (1928), повість Д. Бузька «Лісовий звір» (1923), роман М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» (1925),

«соціально-політичні» детективи Ю. Смолича «Господарство доктора Гальванеску» (1928), «Ще одна прекрасна катастрофа» (1932), «Що було потім» (1934), збірка детективних оповідань Ю. Шовкопляса «Проникливість лікаря Піддубного» (1930) та ін.

Предмет дослідження – типологічні подібності та художня своєрідність детективу в американській і українській літературах, що визначають складну динаміку становлення, взаємодії різноманітних жанрових форм у межах літературних традицій та магістральних загальнокультурних тенденцій ХХ ст.

При цьому спираємось на настанови історико-генетичного, порівняльно-типологічного методів, інтегральної компаративістики та рецептивної естетики, а також на теоретичні та історико-літературні праці Р. Алевіна, Г. Анджапарідзе, Б. Бакули, М. Бахтіна, Г. Вєрвеса, О. Веселовського, Р. Гром'яка, Л. Грицик, А. Діма, Д. Дюришина, В. Жирмунського, О. Зверєва, Дж. Кавелті, Т. Кєстхейї, О. Козлова, Ю. Лотмана, Є. Мелетинського, Д. Наливайка, О. Потебні, Ц. Тодорова, Р. Уеллека, О. Уоррена, І. Фізера, Г. Чєстертона, Д. Чижевського та ін., дослідження з теорії та історії української літератури ХХ століття О. Білецького, Н. Бернадської, Т. Гундорової, І. Дзюби, В. Дончика, М. Жулинського, М. Зєрова, М. Кодака, Р. Мельниківа, Р. Мовчан, А. Нямцу, С. Павличко, В. Панченка, Я. Поліщука та ін., наукові роботи літературознавців діаспори – Л. Залеської-Онишкевич, Г. Костюка, Є. Лащика, І. Лисяка-Рудницького, С. Погорілого, В. Чапленка та ін.

При з'ясуванні особливостей жанрово-стильової еволюції детективу основна увага звернена на праці А. Адамова [2], С. Бавіна [9], Н. Валуєвої [31], А. Вуліса [47;48], Т. Дєгерінга [254], Л. Дученко [73], В. Кітреджа [100], Г. Лещенко [126], І. Лімборського [127], Н. Лобас [131], Я. Лопушанського [132], Ф. МакШейна [260], Б. Райнова [178], О. Пономарьової [174], Т. Рудої [181], М. Славинського [188; 189], М. Тугушевої [203], Л. Чернець [224], К. Шахової [232] та ін.

Визначаючи роль В. Винниченка у становленні детективу в українській літературі ХХ століття, врахований досвід тих дослідників, які проаналізували творчість В. Винниченка у контексті світової літератури та застосували компаративістичну наукову методичку (О. Білий, [25], А. Волков [43; 44], О. Гожик [57; 58], Т. Гундорова [64], Крутикова Н [120], Я. Лопушанський [132], Н. Над'ярних [147], В. Панченко [159], С. Погорілий [172], В. Хархун [213] та ін.).

Філософські аспекти дисертаційної роботи сформовані під впливом філософських та літературознавчих праць Є. Андроса [7], Р. Гальцевої [50], Л. Мемфорда [263], В. Табачковського [195], В. Чалікової [219], Є. Шацького [234], В. Шестакова [235].

Наукова новизна одержаних результатів. Це перше у вітчизняній науці компаративне дослідження типологічних подібностей та художніх особливостей детективу в американській і українській літературах 20 – 30-х років ХХ ст. У дисертації розглянуто інтра- та екстралітературні умови формування детективу, вплив європейських літератур, систематизовано і класифіковано основну жанрову проблематику та шляхи її розв'язання. Запропоновано термін *детективне письмо*, під яким розуміються генеза, становлення й еволюція особливого типу творчості, пов'язаного з розвитком парадигми *детективу як метажанру*.

Практичне значення одержаних результатів. Теоретичні положення та практичні результати дослідження можуть бути використані у вузівських курсах історії української та зарубіжної літератури ХХ століття, теорії й практики перекладу, а також в спецкурсах і спецсемінарах з порівняльного літературознавства.

Апробація результатів дисертації. Основні висновки дослідження були представлені на міжнародних науково-практичних конференціях: «Проблеми сучасного зарубіжного літературознавства та мистецтвознавства» (Севастопольський НТУ, 2005), «Проблеми сучасного зарубіжного

літературознавства та мистецтвознавства» (Севастопольський НТУ, 2006), «Мовно-культурна комунікація в сучасному соціумі» (Інститут філології Київського Національного університету імені Тараса Шевченка, 2008), «Проблеми сучасного зарубіжного літературознавства та мистецтвознавства» (Севастопольський НТУ, 2009).

Результати дослідження апробувались у Ялтинському університеті менеджменту при читанні лекційних занять, проведенні практикумів для студентів спеціальності «Філологія. Переклад». В цілому дисертація обговорювалась на засіданні кафедри теорії літератури та компаративістики Київського Національного університету імені Тараса Шевченка.

Концептуальні положення дисертації висвітлені у 8-ми одноосібних публікаціях автора, з них 6 надруковано у фахових наукових виданнях України.

РОЗДІЛ I

ТРАДИЦІЯ КЛАСИЧНОГО ДЕТЕКТИВУ І «HARD-BOILED DETECTIVE» ЯК СПЕЦИФІЧНА ЖАНРОВА ФОРМА В АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Дослідження причин та передумов зародження американської детективної літератури, визначення основних етапів еволюції детективного письма, висвітлення способів поєднання реалістичної спрямованості твору з прагматичним аспектом, узагальнення й систематизація теоретичного матеріалу, пов'язаного із розвитком детективу 20-30-х років ХХ століття, передбачає обов'язкове звернення до національної літературної традиції. У дисертації застосовуємо, зокрема, історико-генетичний та типологічний методи. Засоби першого на початку дослідження, на наше переконання, допоможуть з'ясувати найпосутніші ознаки природи детективного письма, способи переходу із царини класики у художній простір жанрових різновидів, вплив внутрішньолітературних та естралітературних чинників на еволюцію детективу, і, таким чином, науково обгрунтовано сформулювати уявлення про національний інваріант літературної традиції.

У дисертації визначаємо як загальнокультурні, естетичні, соціопсихологічні, історичні передумови виникнення, розвитку та розквіту жанрової парадигми детективу, так і внутрішньолітературні. Бурхливий розвиток науки початку ХХ століття, особливо, психології та прагматизму як філософського напрямку, надзвичайно характерного для національної свідомості, менталітету американців, активне функціонування приватних детективних агентств, що утверджували соціальний статус детектива та усвідомлену морально-психологічну ідентифікацію особистості, безперечно, сприяли виникненню та розвитку детективного письма в США.

Поява нових технологій, різноманітних форм масової культури як нової культурно-історичної парадигми, реалізація економічних та соціальних

реформ президента Франкліна Рузвельта, спрямованих на подолання негативних тенденцій Великої депресії в Америці, діяльність детективних літературних товариств, клубів із філіями на різних континентах вплинули на розвиток детективного письма. Це стало певною відповіддю і на читацький попит, і на іманентні особливості розвитку літератури, яка, окрім пізнавальної, виховної, оцінної, ігрової функцій, передбачає і розважальну. Тобто, у детективному типі письма, з одного боку, не варто вбачати відходу від соціальної дійсності та вияв лише розважальності, а з другого – саме завдяки активнішому залученню розважального елемента своєрідно актуалізувався й соціальний.

Типологічні та феноменологічні особливості американського детективу розкриваються з огляду на його функціонування в річищі тривалої, складної, не завжди історично неперервної літературної традиції (починаючи з середини ХІХ століття). Період 20-30-х років ХХ століття – переломний у розвитку детективу в американській літературі, пов'язаний з процесом розхитування канонів (або ж деканонізацією) класичного детективу. Це засвідчує творчість реформаторів детективних канонів Керолла Джона Дейлі, Семюела Дешилла Геммета, Реймонда Чандлера, Еллері Квіна та ін. Дослідження процесу деканонізації детективу вказаного періоду передбачає виявлення також загальних тенденцій розвитку світової літератури, особливостей взаємодії національних літератур, дослідження еволюції різноманітних жанрових форм як результату цієї взаємодії.

Своєю чергою, соціально-історичні потрясіння, пов'язані з жовтневим переворотом та громадянською війною в Україні, осмислення українськими митцями нових рис соціально-політичного та духовно-естетичного розвитку, синтез культурно-історичних, світоглядних змін у процесі творення нового, «революційного» мистецтва, інтенсивна взаємодія літератури та кіно у межах радянської ідеологічної системи (та поза нею) вплинули на розвиток українського детективу 20-30-х років ХХ століття.

Важливо при цьому з'ясувати генезу детективного письма від давніших часів, зокрема літератури класичної, до його кристалізації саме в прозі 20-30-х років ХХ століття. Простежуючи цю генезу і в творчості Панса Мирного та Івана Білика, Івана Франка, Дмитра Марковича та ін., водночас враховуємо позицію видатного винниченкознавця Г. Костюка, який вважав В. Винниченка першим у ряду засновників детективу в його сучасному вигляді в українській літературі. Це ще одне свідчення багатогранності таланту видатного українського митця і харизматичного політичного лідера. Детектив не міг не з'явитись у творчості письменника, який намагався осмислити проблеми людського буття, мораль як систему, у центрі якої – «чесність з собою» – її визначальний, на переконання В. Винниченка, принцип, а також автора власної «філософії щастя» – конкордизму.

В ідеологічному дискурсі епохи гасла «За Магнітобуду літератури!», «Дайош Жюль Верна періоду реконструкції!», принципи «партійності, народності, класовості» були елементами державної стратегії. Остання вимагала створення нових жанрових канонів або ж абсолютного підпорядкування «буржуазного» метажанру естетиці революційної дійсності. Відповідно до соціально-політичного замовлення жанри ставали своєрідними генераторами нової реальності, які створювали у масовій свідомості «іміджеве» знання, що формувало світогляд і революційну мораль нових захисників системи – від «червоних дияволят» до «червоних пінкертонів».

Окремі критики вважають, що детективна або шпигунська історія інколи була «своєрідною романтичною втечею від канонів соцреалізму [121; 162]». Можливо цим пояснюється поєднання у таких творах елементів соціальної утопії та детективного письма (романи «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» (1925) М. Йогансена, «Останній Ейджевуд» (1926) Ю. Смолича, «Сонячна машина» (1928), «Поклади золота» (1928) В. Винниченка, наукової фантастики, сатири та детективу (трилогія Ю. Смолича «Прекрасні катастрофи» (1928 – 1934), роман Д. Бузька «Кришталевий край» (1935) та ін.

З огляду на недостатню висвітленість у науковій літературі сутнісних основ українського детективу, маємо визначити певні етапи еволюції, історично скориговані сумнозвісним методом «соціалістичного реалізму», офіційно утвердженим на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників (1934) у взаємопов'язаних аспектах методу, стилю й жанру. Аналіз жанрового письма українських майстрів детективу представлений в типологічних зв'язках з найбільш характерними жанровими змінами та новаціями у світовій літературі (насамперед, американській як родоначальниці детективу).

Варто згадати сьогодні працю французького літературознавця П. Ван-Тігема «La litterature comparee» (1931), де вперше підсумовано досвід порівняльного літературознавства, яке у 20-ті роки отримало загальне визнання в Європі та Америці. Першочерговим завданням для порівняльної історії літератури цього періоду було вивчення літературних впливів, міжнародних літературних обмінів та контактів, порівняльної історії тем, образів, літературних напрямів і т. д. Автор описує, як, спираючись на історичний досвід національних літератур, проектувався шлях до створення всесвітньої історії літератури – *litterature generale*.

П.Ван-Тігема, І.Тена, Ф.Брюнет'єра та інших визначних представників порівняльного літературознавства – Г.Познетта (Англія), Г.-С. Зюпфле, М. Коха (Німеччина), Ж. Текста (Франція) – згадує ще О. Білецький у статті «Проблема синтезу в літературознавстві» (1940) [17, 330–332]. У зв'язку з науковими пошуками синтезу згадується у цій статті й О. Веселовський, який, на думку автора, все ж не зміг створити синтетичну історію світової літератури, спирався на механіцизм та недооцінював авторську індивідуальність, пізнавальний характер літератури.

Основна критика автора спрямована на представників «вульгарного соціологізму». Нові перспективи, на думку О. Білецького, реалізуються з утвердженням фундаментального методологічного принципу комплексного аналізу літературного твору, що є актуальним і сьогодні для визначення

універсальних закономірностей художньої творчості. Однак незабаром компаративістику почали оцінювати як буржуазну квазінауку. Класова та партійна ідеологія радянської системи утверджувала свій тотальний характер, тривалий час оцінюючи і детектив як буржуазний витвір.

Необхідно зосередити увагу і на тому, що детектив не міг бути належно оціненим і в інші історичні періоди та в деяких інших країнах. Угорський дослідник Т. Кестхейї у відомому дослідженні «Анатомія детективу» вказував, що соціальна атмосфера деспотизму та тиранії заперечувала існування детективних сюжетів: за часів феодалізму у роботі кримінального переслідування мислення замінювалось тортурами, таким чином, детективам не було місця в літературі, а у ХХ столітті, в країнах, у яких панував фашизм, диктаторів дратувало те, що у детективних творах приватні особи отримували перемогу, завдаючи сорому поліцейській бюрократії та державному апарату насилля [99, 26].

У тоталітарних суспільствах диктаторське ставлення зберігалось і щодо культури загалом, адже заперечувався її поділ на масову та елітарну, а також не визнавалась поліфункціональність та різноманітність жанрових форм. Відомий культуролог В. Руднев підкреслює, що у таких державах культура розглядалась як масова і вважалась елітарною [181, 222], звичайно, за умови дотримання ідеологічних та пропагандистських канонів правлячого режиму.

Нечисленність літературознавчих досліджень, присвячених висвітленню проблем детективу в українській радянській та пострадянській науці, зумовила необхідність узагальнення теоретичних положень про природу та еволюцію жанрових форм детективу як динамічної системи й визначення перспектив подальшого наукового вивчення цього естетичного та літературного феномену.

Також доводиться констатувати, що численні зарубіжні праці, присвячені детективу, не перекладені українською мовою. Ми змушені погодитись і з висновком М. Славинського – автора статті «Детективна література» в Українській літературній енциклопедії – про те, що єдиного

погляду на типологію детективної літератури не вироблено: «За тематикою виділяються соціальний, політичний, воєнний і кримінальний детектив; за способом організації сюжету – «чистий», типажний, парадоксальний (інтелектуальний), гротескно-фантастичний; за стильовими ознаками – публіцистичний, психологічний, гумористичний тощо. Детектив тяжіє до динамічної композиції, інформаційної насиченості. Він взаємопов'язаний з пригодницькою літературою, активно запозичує здобутки інших жанрів і впливає на їхній розвиток [188, 41]».

Ми враховуємо досвід праць 90-х років: докторської дисертації С. Пригодія «Імпресіонізм на рубежі XIX – XX сторіч: типологія та національні особливості (На матеріалі української та американської літератур)» (1995), докторської дисертації М. Кодака «Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кінця XIX – поч. XX ст.» (1996), монографії С. Павличко «Дискурс модернізму в українській літературі» (1997), книги Т. Гундорової «Проявлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація» (1997), студій Т. Рудої «Художня культура в умовах глобального розвитку ЗМК» (2008), С. Філоненко «Київський» ретро-детектив: репрезентація радянського минулого» (2010) та ін.

На початку XXI століття активізувалось вивчення типологічних зв'язків та феноменологічних особливостей різних національних літератур, жанрової специфіки детективу.

У кандидатській дисертації «Жанрово-лінгвістичні особливості темпорально-оповідальної структури художнього тексту (на матеріалі англійської детективної прози XX століття)» (2003) Л. Дученко окреслила діахронію становлення англійської детективної прози, уточнила роль хроносу як складової частини хронотопу, охарактеризувала конкретні мовні засоби реалізації жанрово детермінованої темпорально-оповідної структури англійських детективів. Автор використала комплексну методику (методи

дескриптивного, кількісного, компонентно-дефініційного, порівняльного аналізу разом з текстово-інтерпретаційним методом).

Г. Лещенко у кандидатській дисертації «Поетика детективної оповіді в творчості Дешила Геммета» (2003) зосередила увагу на аналізі культурно-історичних характеристик сучасної популярної літератури, осмисленні суті детективного наративу як особливого естетичного феномену, визначенні особливостей художнього втілення основних положень ігрової концепції детективної оповіді, виявленні жанрової специфіки «крутого» детективу і побудові його ігрової моделі, дослідженні романної творчості Д. Геммета з позицій наративної критики і використанням конкретно-історичного та історико-функціонального підходів, а також структуралістського та постструктуралістського методів.

Роль теорії карнавалізації в методології порівняльного літературознавства висвітлена у кандидатській дисертації Н. Лобас «Карнавальна поетика та жанрові особливості міжвоєнної експериментальної прози Майка Йогансена та Вітольда Гомбровича (на матеріалі романів «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» і «Фердидурке»)» (2007). Використовуючи порівняльно-історичний, типологічний методи наукового дослідження, прийоми формального, структурно-функціонального та наратологічного аналізу художніх текстів, елементи рецептивної естетики, дисертантка доводить, що як в українській, так і в польській літературі міжвоєнного періоду була актуалізована та уявлена конкретними текстами карнавальна літературна традиція, носіями якої постали серед інших названі романи Майка Йогансена та Вітольда Гомбровича, а також з'ясовує передумови й контексти її актуалізації, простежує специфіку її вираження у кожній з літератур. У роботі вперше творчість Майка Йогансена виведена поза межі національного літературного контексту.

Провідна роль пізньовікторіанського детективу в становленні ретро-детективу сучасного російського письменника Б. Акуніна розкрита в кандидатській дисертації Н. Валусової «Рецепція англійської класичної і

масової літератури в детективному циклі Б. Акуніна «Пригоди Ераста Фандоріна» (2008). У роботі визначено низку значущих паралелей із творчістю А. Конан Дойла, А. Крісті, Г. Честертон, з'ясовується роль певної формульної схеми у створенні образу детектива та сюжетно-композиційної побудови детективного твору. Н. Валусєва визначила специфіку «мідл-літератури» як актуального явища сучасної художньої культури, теоретичну базу компаративістських досліджень як масової літератури, так і «мідл-літератури». Для визначення різних форм взаємодії між текстами «фандорінської серії» і класичним англійським детективом автор застосувала техніку аналізу «літературних формул», запропоновану американським культурологом, авторитетним дослідником масової культури Дж. Кавелті. Використовуючи у дослідженні порівняльно-історичний, порівняльно-типологічний та структурно-функціональний методи, автор виявила вплив західноєвропейської літературної традиції на становлення і розвиток детективу в російській літературі.

Досліджуючи романи французьких письменників Шарля Ексбрайя "Encore vous, Imogène ?", "La honte de la famille", "Les filles de Folignazzaro", "Notre Imogène" та Фред Варгас "L'homme à l'envers", "L'homme aux cercles bleus", "Pars vite et reviens tard", О. Пономарьова у кандидатській дисертації «Структурно-композиційні та комунікативно-прагматичні особливості французького детективного гумористичного роману» (2008) аналізує гумор як один із провідних засобів художнього осмислення й відображення дійсності. Використовуючи індуктивний метод, автор розкрила загальні структурно-композиційні і мовностилістичні особливості французького детективного гумористичного роману на основі виділених лінгвостилістичних параметрів функціонування конкретного детективного гумористичного тексту. Описово-аналітичний метод був застосований у роботі для визначення провідних жанрових рис французького детективного гумористичного роману. Компонентний та контекстуально-інтерпретативний

аналізи було використано у дослідженні для визначення текстових елементів, наділених додатковим емоційним змістом.

Таким чином, французький детективний гумористичний роман проаналізований у дисертації О. Пономарьової як особливий літературний феномен зі специфічною структурно-композиційною та комунікативно-прагматичною організацією, що вирізняє його з-поміж інших різновидів детективного роману.

Вищезгадані дисертаційні роботи засвідчили, що у сучасному літературознавстві домінує науково обґрунтоване, виважене ставлення до детективу, який досліджується не за допомогою традиційного, починаючи з кінця ХІХ століття, та поширеного і у радянському літературознавстві, прийому різкого протиставлення «високого» і «масового» мистецтва, естетичних категорій «піднесеного» та «низького», «прекрасного» та «потворного» і т. д., спрощеного поділу літературних героїв на «позитивних» та «негативних», а як самоцінний естетичний та літературний феномен, що, особливо в переломні періоди історії, долає ознаки стереотипності, формальності, утверджуючи єдність вистражданих індивідуально-авторських та національних, суспільно-політичних, колективних прагнень.

Враховуємо у дослідженні також основні положення та висновки тих наукових праць, проблематика яких пов'язана не лише з еволюцією детективу, а й з магістральними напрямками розвитку національної літератури (дослідження Т. Дзядевич «Формування національної ідентичності в літературі слов'янського романтизму. На матеріалі творчості Адама Міцкевича, Олександра Пушкіна та Тараса Шевченка» (2004), Л. Кондратюк «Стильові тенденції імпресіоністичної прози в українській, російській, англійській літературах початку ХХ століття» (2009), І. Лімборського «Парадигматика західноєвропейського та українського Просвітництва: проблеми типології та національної ідентичності» (2006), Я. Лопушанського «Рецепція української літератури в німецькомовному світі (перша половина

XX ст.)» (2000), Л. Ромащенко «Інтерпретація національної історії в українській прозі XX століття» (2006) та ін.

Змінюється у сучасній науці сприйняття та способи осмислення масової літератури та культури. У публікаціях Л. Гудкова, Б. Дубіна, Н. Зоркої, Ч. Мукерджи, А. Таранової, В. Халізева, М. Шадсон, С. Шведова та ін. акцентується увага не на стереотипності, формальності, естетичній незавершеності, ескапістському характері творів масової літератури, що заперечують глибину розкриття конфліктів та суперечностей відображуваного світу, а на певній своєрідній, альтернативній щодо творів «високої» літератури, проекції естетично усвідомлених/неусвідомлених, суспільно визнаних/невизнаних уявлень про особистість та оточуючий світ. Таким чином, масова література аналізується як специфічна образна система зі своїми умовно-асоціативними принципами архітекtonіки в межах загальнокультурних процесів, що доповнює сучасне бачення та сприйняття цілісної картини світу.

Сучасні дослідження масової культури спільними зусиллями філософів, соціологів, психологів, літературознавців, журналістів, культурологів поступово сформували особливу сферу наукового знання – cultural studies. В умовах надзвичайно швидкого поширення комунікативних технологій, наростаючої експансії візуальних форм та жанрів, що спонукають до створення «віртуальних спільнот», ігнорування культурних традицій, дослідження у цій галузі допоможуть подолати небезпечні для сучасної особистості тенденції, пов'язані з явищем «ігрової ідентичності», визначити перспективи культурного розвитку нової постіндустріальної епохи.

Ми переконані: оцінка детективу як естетично недосконалого «явища масової культури» чи навпаки – твору художньо значущого, що, з точки зору академічного літературознавства, належить до «високої» літератури, пов'язана і з позиціями науковця-дослідника, літературного критика, мистецтвознавця, і з індивідуальним сприйняттям реципієнта, і насамперед –

з усім розмаїттям неповторного світу, створеного письменником. А. Ткаченко наголошує: «...літературний процес постає у взаємозв'язку художнього творення та сприймання (рецепції), а також функціонування різнорідних явищ у своєму часі й співвідносно з попереднім і наступним культурно-історичним контекстом. Його вивчення важливе ще й тому, що видатні *митці* вступають у творчий *полілог* не лише з визнаними попередниками, а й з авторами другорядними, з *масовою літературою*. Саме з огляду на неоднорівність взаємозв'язку власне *творчих* та *рецепційних* і *функціональних* чинників літпроцесу він зумовлюється як *внутрішньолітературними*, так і *загальнокультурними, естетичними, соціопсихологічними, історичними* та іншими факторами, що відіграють важливу роль у виникненні й еволюції тих чи тих явищ словесного мистецтва [198, 413 – 414]».

Детектив, відповідаючи загальним законам розвитку літератури, вказаним ще Аристотелем, посилив її функції впізнавання, дізнавання та довідування, які стали константами та домінантами детективного письма. Усі ці чинники визначили актуальність проблеми та зумовили наукове вивчення американського та українського детективів, їх структури, еволюції, меж і можливостей.

Засновником канону класичного детективу слушно вважають американського поета й прозаїка, літературного критика, видатного представника американського романтизму Едгара Аллана По (Edgar Allan Poe, 1809 – 1849). Відлік у розвитку детективу починають з появи у 1841 році в журналі «Graham's magazine» його новели «The Murders in the Rue Morgue» («Вбивства на вулиці Морг»), в основі якої – один із найінтригуючих сюжетних елементів детективної історії – «таємниця замкненої кімнати». Наступна новела «The Mystery of Marie Roget» («Таємниця Марі Роже», 1842 – 1843) утверджує високий статус детектива, озброєного чіткою логікою детективного розслідування, і спонукає читача взяти участь в інтелектуальному змаганні з ним. У новелі «The Purloined Letter»

(«Украдений лист», 1844 – 1845) найнеймовірніша версія виявляється правильною. Всі ці новели утворюють разом своєрідну трилогію «tales of ratiocination» («логічних оповідань») із романтичним героєм Огюстом Дюпенем. Сучасна дослідниця детективу Л. Дученко в кандидатській дисертації «Жанрово-лінгвістичні особливості темпорально-оповідальної структури художнього тексту (на матеріалі англійської детективної прози ХХ століття)» (2003) стверджує, що Шевальє Огюст Дюпен був першим персонажем-розслідувачем у світовій літературі [73, 25]. Тим часом угорський науковець Тібор Кестхейї знаходить такого героя на тисячу триста років раніше: «У світовій літературі першим великим детективом був не Огюст Дюпен і не Шерлок Холмс, а китайський суддя Ді. Про нього написано багато історій (особистість ця історична, справжнє його ім'я Ті Жен-чі, жив він у 630 – 700 роках нашої ери) [99, 58 – 59]». Дослідник виокремлює дві визначальні ознаки діяльності китайського детектива: він завжди виступає у ролі судді та розглядає одночасно три-чотири злочини, адже і насправді районний суддя у древньому Китаї мусив перейматися кількома справами.

До списку детективних творів Е. По зараховують і новелу «The Gold-Bug» («Золотий жук», 1843), в основі якої – розшифрування криптограми, а також «Thou Art the Man» (російський варіант перекладу «Ты еси муж, сотворивый сие», 1844). В останній новелі детективний сюжет осмислюється в обрамленні біблійної притчі про втрату людиною співчуття та готовність здійснити злочин. Слова пророка Нафана, звернені до царя Давида, стали символічною назвою твору, що нагадує: якщо не суд людський, то суд Божий приведе злочинця до каяття. Зав'язку детективного твору Е. По вибудовує так, щоб дати можливість вдумливому читачеві створити цілий спектр емоційних та інтелектуальних очікувань, мати свій спосіб розслідування злочину. Письменник не завуальовує факти, пов'язані з розслідуванням, разом з тим прагне не лише здивувати читача темою загадкового злочину чи несподіваною розв'язкою (підозрюваний виявляється невинним), а

намагається змінити звичне ставлення до проблем злочинності, спонукає читача знаходити баланс між «очевидним» та «неймовірним». Оповідання Е. По, за словами Ц. Тодорова, «підпорядковуються абстрактному принципові, який породжує як те, що зветься «ідеями», так і «техніку», «стиль» або «розповідь». Едгар По – автор екстремального, надмірного, найвищого ступеня; він доводить будь-яку річ до її меж – і поза них, якщо можливо. Він цікавиться тільки найбільшим або найменшим: точкою, де та чи інша якість досягає свого найвищого ступеня, або (але це часто одне й те саме) точкою, де ця якість може перетворитися на свою протилежність. Всюди один і той самий принцип, який визначає найрізноманітніші аспекти його творчості [199, 96]».

Поява згаданих творів Е. По, його знаменитого героя певною мірою була підготовлена творчістю відомих попередників. Варто згадати англійського філософа-анархіста Вільяма Годвіна (1756 – 1836), автора роману «Калеб Вільямс» (1794), у якому герой, керований внутрішніми мотивами, розкриває злочин свого господаря. Англійський письменник та політичний діяч Е. Булвер-Літтон (1803 – 1873) у романі «Пелем, або Пригоди джентльмена» (1828) змалював героя, який врятував підозрюваного, що був невинним (сюжетний мотив, подібний до мотиву із новели «Thou Art the Man» Е. По). Поштовхом для розвитку детективного письма були також широко відомі мемуари Франсуа Ежена Відока (1775 – 1857), що певний час очолював французьку поліцію безпеки Сюрте (la Sûreté). Однак, саме у названих п'яти новелах Е. По були вперше закладені фундаментальні принципи класичного детективу з іманентно логічною, чіткою художньою структурою. Ми поділяємо думку Т. Кестхейї, який стверджував, що творчість Е. По сприяла не лише розвитку класичного детективу «інтелектуального типу», а й детективу з елементами пригодницької літератури, мелодрами, згодом – американського детективу у стилі «жорсткої школи [99, 50]».

Л. Дученко вказує також, що слово «детектив» з'явилося наприкінці 1870-х років у «Criminal Reminiscences and Detective Sketches» (1879) А. Пінкертон та романі письменниці Е. К. Грін «The Leavenworth Case» (1878) [73 , 23]. Однак, на переконання того ж Т. Кестхейї слово «детектив», у значенні «особа, яка здійснює розслідування», вперше вжито ще 1856 року [73, 28]. Справді, діяльність легендарного детектива, аболіціоніста Аллана Пінкертон (Allan Pinkerton, 1819 – 1884) сприяла популяризації і розвитку детективного письма. У 1850 році в Чикаго він заснував національне детективне агентство (Pinkerton National Detective Agency). А. Пінкертон вважають також родоначальником американських спецслужб, адже за дорученням президента Авраама Лінкольна під час Громадянської війни Півночі та Півдня він організував службу розвідки та контррозвідки. У 1861 році його агентство нейтралізувало замах на життя президента. «Пінкертонівці» успішно боролись із ірландським терористичним угрупованням «Моллі Магвайрс» (1877). В останні роки життя А. Пінкертон його організація не лише спеціалізувалась на розкритті кримінальних злочинів, а й функціонувала як приватне охоронне агентство, а він сам став прототипом знаменитого героя Ната Пінкертон у своїх літературних творах.

Не випадково саме А. Пінкертон широко вводить термін «детектив» у свої твори, проте не з кінця 1870-х років, як вважає Л. Дученко, а вже з початку: «The Expressman and the Detective» («Людина в експресі та детектив», 1874), «Claude Melnotte As A Detective, And Other Stories» («Клод Мелнот як детектив та інші оповідання», 1875), «The Somnambulist and the Detective, The Murderer and the Fortune Teller» («Сомнамбула і детектив, убивця і ворожка» (1875), The Spiritualists and the Detectives («Медіум и детективи», 1876), «The Molly Maguires and the Detectives» («Моллі Магвайрс і детективи», 1877), «Strikers, Communists, Tramps and Detectives» («Страйкарі, комуністи, волоцюги і детективи», 1878), «Criminal Reminiscences and Detective Sketches» («Кримінальні мемуари та детективні нариси», 1878), «A Double Life and the Detectives» («Подвійне життя і

детективи», 1884), «Thirty Years a Detective» («Тридцять років детективної служби», 1900) та ін. Знаменно, що найвідоміший представник «hard-boiled detective» Дешилл Геммет (Samuel Dashiell Hammett, 1894 – 1961) розпочав свою діяльність як співробітник агентства Пінкертон. Завважимо, що у назві твору «Кримінальні мемуари та детективні нариси» вже розрізняються поняття «кримінальний» та «детективний», до чого ж в останньому випадку чітко зафіксовано переносне значення слова – уже не стосовно людини-детектива, а типу письма.

У 1878 році Енн Кетрін Грін (Anna Katharine Green, 1846 – 1935) – авторка відомих творів «A Strange Disappearance» («Дивне зникнення», 1880), «Behind Closed Doors» («За зачиненими дверима», 1888), «The House in the Mist» («Будинок в тумані», 1905) та ін. – вперше вжила не слово «детектив» а словосполучення «детективна історія» у своєму першому романі «The Leavenworth Case» («Левенвортська справа», 1878). Варто підкреслити, що в англійській мові кінця XIX століття поряд із «детективною історією» певний час мирно співіснували визначення «кримінальна історія», «таємнича історія», згодом – «поліцейський роман».

Ми погоджуємося з думкою болгарського письменника Б. Райнова, автора книги «Чорний роман», відомих детективних творів «Пан Нікто» (1967), «Що може бути краще за негоду» (1968), «Велика нудьга» (1971), «Реквієм» (1973), «Помирати – у крайньому випадку» (1976), «Тайфуни з ласковими іменами» (1977) та ін., що створити літературного героя із невисоким рівнем художніх вимог набагато легше, аніж підвищити рівень смаків широкої читацької аудиторії [178, 58]. А тому теж переконані, що саме такий принцип «творчої інерційності» допоміг маловідомому і сьогодні письменнику Джону Расселу Корієллу (John Russell Coryell, 1848 – 1924) створити 1886 року надзвичайно популярного героя Ніка Картера, подвиги якого, на переконання Б. Райнова, є «кримінально-міським варіантом давньої ковбойської пригодницької міфології» [178, 59]. У 90-ті роки XIX століття «бульварну» справу Джона Рассела Корієлла продовжив американський

письменник Фредерік Ван Ренсселер Дей (Frederick Van Rensselaer Dey, 1861 – 1922), який написав понад тисячі новел, об'єднаних головним героєм Ніком Картером. У 1908 році він став героєм кіносеріалу французького кінорежисера В. Жассе. На відміну від Б. Райнова, який вважав брошури про Ніка Картера вкрай негативним явищем, що вказує на утвердження комерційного начала у детективному метажанрі, дослідники американського детективу Вільям Кіттрідж, Стівен М. Краузер абсолютно переконані: «Нік Картер – усвідомлене втілення американського ідеалу тієї епохи. Він був взірцем для юнацтва і безперечним джерелом насолоди для дорослої аудиторії [100,283]».

Природно, одним із визначальних внутрішньолітературних факторів, що вплинув на формування цього образу та багатьох образів детективів-суперменів, був розвиток традицій пригодницької літератури, представленої в американській культурі, насамперед, творчістю Фенімора Купера. Пригадується передусім його літературний герой Натті Бампо, відомий під іменами Звіробій, Соколине Око, Слідопит, Шкіряна Панчоха, Довгий Карабін із відомої пенталогії «The Leather Stocking Pentology», у яку ввійшли романи «Піонери» (1823), «Останній із могікан» (1826), «Прерії» (1827), «Слідопит» (1840), «Звіробій» (1841). Саме цей герой ще до появи Ніка Картера, та й після нього був уособленням американського патріота та громадянина, який протягом всього свого літературного життя залишався вірним законам природи, почуттям національної і людської гідності, а Ф. Купер – першим американським письменником, який відтворив перипетії національної історії, час, коли відбувалися складні та суперечливі процеси активного формування ментальності американців як молодого нації, що переживала перші етапи свого становлення.

Вільям Кіттрідж, Стівен М. Краузер, розмірковуючи про попередників популярного Ніка Картера, вибудовують типологічний ряд, у якому разом з Натті Бампо згадуються Дедвуд Дік, Енні Оуклі, Буффало Білл та неназвані герої дешевих (т. зв. «п'ятицентових» або «десятицентових») романів,

мотивуючи це тим, що їх об'єднує одна спільна риса – всі вони прагнули жити всупереч цивілізаційним процесам та за межами міст, роль яких у цих процесах невпинно зростала [100, 283 – 284]. У виносці до статті згаданих авторів Дедвуд Дік, Енні Оуклі, Буффало Білл названі персонажами американського фольклору. Слід вказати, що вони – реальні історичні особи. Окрім того, Дедвуд Дік – герой цілої низки романів Едварда Віллера (перший із них надрукований 1880 р.). Буффало-Білл – сценічне ім'я Вільяма Фрідеріка Коуді – колишнього слідопита, мисливця, майстра верхової їзди. Письменник Нед Бантлайн (Едвард Зейн Керрол Джадсон) придумав йому це ім'я, з яким Коуді виступав у складі циркової трупи, починаючи з 1883 р. (у програмі: демонстрація снайперської майстерності, полювання на бізонів, інсценізація збройних сутичок ковбойських загонів з племенами індіців). Буффало-Білл (іноді – Баффало-Білл) став також героєм романів Неда Бантлайна. Енні Оуклі (Фібі Енн Мозес) прикрашала трупу Баффало-Білла, була найкращим майстром стрільби із гвинтівки.

Усі ці факти свідчать, що характерною особливістю «п'ятициентових» романів (за сучасною термінологією – «масової» літератури) було поєднання в образі літературного героя ідеальних, романтичних рис із рисами реальних прототипів. Проте ця особливість, що, здавалося б, мала забезпечити реалістичність твору, була лише слабенькою опорою для відтворення «місцевого колориту», адже схематичність характерів, підкріплена лише вмінням героя триматися у сідлі та влучно стріляти, поверхове копіювання образів пригодницької літератури (насамперед, героїв Фенімора Купера) без психологічної мотивації, повторюваність сюжетних ліній (наприклад, епізодів звільнення від ненависних індіців тендітних красунь) лише підкреслювали умовність вестернізованого художнього світу.

З огляду на ці особливості, вважаємо, що порівняння Натті Бампо з героями літературних вестернів не зовсім коректне. Адже Ф. Купер усі риси пригодницького твору – динамічність сюжету, переповненого захоплюючими пригодами, гостроту фабули, в основі якої різке протиставлення добра і зла,

любіві й ненависті, очікувану і передбачувану визначеність вчинків головних і другорядних героїв – підпорядковує зображенню трагічності своєї епохи. Трагічність у його романах визначається не лише зовнішньо-подієвим протистоянням американців разом з індіями-делаверами проти французів у коаліції з індіями-ірокезами, зіткненнями індієських племен гуронів та могокан, поунів та сіу і т. д., а зображенням амбівалентності начебто благородної «цивілізаторської місії», проти якої боровся Натті Бампо, адже вона нищила гармонію між людиною і природою. Цей герой Ф. Купера завжди залишиться на достатній естетичній відстані від героїв вестернів із вічно-святковими настроями. Необхідно пам'ятати, що вестерн надзвичайно часто змінював ставлення до історичного минулого у процесі свого розвитку, таким чином заперечуючи повноцінне функціонування культурних традицій вільного суспільства.

У романах «A Study in Scarlet» («Етюд у багряних відтінках», 1887), «The Sing of Four» («Знак чотирьох», 1890); «The Hound of the Baskervilles» («Собака Баскервілів», 1902); The «Valley of Fear», («Долина жаху», 1914), багатьох оповіданнях та новелах (найвідоміші збірники – «Пригоди Шерлока Холмса» (1892), «Записки про Шерлока Холмса» (1894) англійського письменника Артура Конан Дойла (Arthur Ignatius Conan Doyle , 1859 – 1930) літературний герой Шерлок Холмс теж постає героєм свого часу. Протягом багатьох років його образ був і залишається найхарактернішим художнім втіленням англійця вікторіанської епохи, однак, насамперед, він приніс гучну славу професії детектива, що сприяло стрімкому жанровому розвитку.

Шерлок Холмс як герой класичного англійського детективу всіма своїми вчинками утверджує цінності стабільного суспільства, що складається з громадян, підпорядкованих закону. Романтичний герой пригодницької літератури, який захищав бідних, зневажених, знедолених, поступово відходить у тінь. На його почесному місці – захисники соціального порядку, детективи-інтелектуали, реставратори суспільних норм. Необхідно все ж підкреслити, що у процесі розкриття злочину гармонія «стабільного»

суспільства викликає сумніви, адже під підозрою перебувають усі учасники таємничої події, а покарання – не завжди результат справедливого судового вироку, а й драматична ознака долі. Не заперечуючи основної заслуги героя-детектива у розкритті причиново-наслідкових взаємозв'язків таємничих подій, варто акцентувати увагу і на інтуїтивних прозріннях, не завжди мотивованих вчинках, динамічності сюжетної дії, адже всі ці, «формальні» для класичного детективу елементи, поступово визріваючи, сприяли формуванню нових жанрових різновидів детективу.

Поява нового героя та утвердження класичної жанрової форми – заслуга не лише окремих авторів. Як слушно зауважує Т. Кестхейї, основою для формування детективу було і філософське мислення, поширене в Англії та Франції ще з епохи Просвітництва, а саме: емпіризм, що перетворював будь-які реалії на предмет досвіду, та певною мірою протиставлений йому раціоналізм, що абсолютизував значення розуму й наукового (об'єктивного) знання. Основним джерелом філософських напрямів цієї епохи, звісно, була віра у «всемогутність» людини [99, 45]. Ця «нова» віра, на наше переконання, підготувала і появу прагматизму – філософського вчення, що виникло у 70-ті роки XIX століття у США та набуло особливого поширення у XX столітті, впливаючи на духовне й культурне життя країни і світу. Основні ідеї прагматизму сформулював американський філософ Чарльз Сандерс Пірс (1839 – 1914), репрезентуючи своє вчення як абсолютно новий тип філософського мислення, в основі якого – ставлення до внутрішніх психологічних процесів людини, її готовність реалізувати свої переконання. Акцентуючи увагу на трьох основних способах філософських досліджень – дедукції, індукції та «абдукції» (спробі синтезувати два перші способи), Ч. Пірс зміщує філософські акценти: він пропонує замінити традиційну філософську модель, що базувалась насамперед на ставленні до проблем пізнання, першооснов буття, новою моделлю, в основі якої – проблематика віри у внутрішній потенціал людини. Це відповідало б, на його думку, потребам сучасності. Його співвітчизник Вільям Джеймс (1842 – 1910), який

визначав прагматизм як «найрадикальнішу форму емпіризму», а досвід як безперервний «потік свідомості», Джон Дьюї (1859 – 1952), який створив школу інструменталізму, психолог та філософ Джордж Герберт Мід (1863 – 1931) – автор концепції «соціального біхевіоризму», намагались реалізувати програму «реконструкції у філософії», що передбачала становлення нового філософського вчення як універсального методу розв'язання будь-яких життєвих проблем.

Б. Райнов – один із перших дослідників, який звернув увагу на зв'язок філософських та психологічних теорій початку ХХ століття із світобаченням авторів детективів. У своїй книзі «Чорний роман», зосереджуючи увагу на особливостях стилю основоположника американського «крутого» детективу Д. Геммета, він проаналізував вплив біхевіоризму як одного із провідних психологічних напрямів на світовідчуття митця: «Геммет – перший письменник США, чия оповідь певною мірою є літературною транскрипцією біхевіоризму – напряму в психології, який встановлює, що завдання цієї науки – не дослідження свідомості (про яку ми нібито не можемо мати точних даних), а лише вивчення поведінки людини у її доступних для спостереження виявах. У романах Геммета «біхевіористичність» виявляється і з позитивного, і з негативного боку. Оповідь його є точною і стислою, очищеною від надмірної літературщини та звичного і часто настирливого авторського втручання у процес оцінювання людей та вчинків. Письменник дає нам можливість самим робити висновки, а часто і помилятися, оцінюючи характери героїв, рушійні мотиви та результати їхніх вчинків. <...> Проте у бажанні бути до кінця вірним своїй оповіді-свідченню Геммет утримується навіть там, де це призводить до неясності та двозначності. А намагання відтворити психічний стан лише за допомогою виключно зовнішніх реакцій – погляду, міміки, виразу обличчя – призводить до повторів, що стомлюють не менше, ніж безперервний потік внутрішніх монологів, уподобаних авторами – знавцями людських сердець [178, 84 – 85]».

У наукових межах прагматизму ідеї, теорії, концепції – лише інструменти, засоби, за допомогою яких реалізуються програмні дії. Значення цих дій визначається практичними наслідками. Таким чином, абсолютизація ролі успіху перетворювала його на єдиний критерій істинності, або ж ототожнювалась із самим розумінням істини. Цінність мислення, згідно з принципами прагматизму, визначалась корисністю, умінням пристосуватись до навколишнього світу та ефективністю застосованих зусиль. Мислення детектива як літературного героя, приреченого на успіх, як бачимо, цілком сумісне з ідеями прагматизму як популярного філософського напрямку у США.

Російський культуролог В. Руднев, аналізуючи детектив як «жанр, специфічний для масової літератури та кінематографу ХХ століття [181, 111]», та акцентуючи увагу на тісному зв'язку масової культури з національними типами філософської рефлексії, називає американський «крутий» детектив «прагматичним», адже пошук істини в ньому відбувається аж ніяк не за допомогою дедуктивних аналітичних процедур, а сама істина, на переконання В. Руднева, є не синонімом справедливості, а хитрості, сили та винахідливості [181, 113].

Погоджуючись в основному із такою оцінкою «hard-boiled detective», необхідно все ж підкреслити, що герої-детективи у творах Д. Дейлі, Д. Геммета, Р. Чандлера, інших представників цього метажанру, сподіваючись, насамперед, на використання у боротьбі зі злочинцями власних резервів, у тому числі, й сили та винахідливості, не забувають і про ідеали справедливості.

Досить істотним чинником, що вплинув на моральні та світоглядні орієнтації американського героя-детектива, супермена, був, на наш погляд, і активний розвиток у 20 – 30-ті роки ХХ століття у США т. зв. організованого гуманістичного руху. Безумовно, його становлення і розвиток були пов'язані передусім із процесом секуляризації суспільства, переосмисленням традиційних цінностей та утвердженням нової нетрадиційної гуманістичної

«релігії», що базувалась на науковій методології, заперечувала дуалізм душі і тіла, різницю між релігійними (священними) та світськими цінностями, вимагала створення нового, соціально-орієнтованого колективного економічного порядку.

Цілком слушно США вважають батьківщиною сучасного гуманізму, адже саме у цій країні у ХХ столітті були створені одні з перших гуманістичних товариств (1929 – Перше гуманістичне товариство Нью-Йорка (засновник – Чарльз Френсіс Поттер), Голлівудське гуманістичне товариство (засновник – Теодор Куртіс Абель) та був надрукований 1933 р. Humanist Manifesto I (Гуманістичний маніфест I) як програмний документ гуманістичного руху.

Важливим позалітературним чинником розвитку детективного письма було також створення офіційних органів кримінального розшуку (згадувані вище Сюрте, національне детективне агентство А. Пінкертона, а також – Четверте відділення у Німеччині, Скотланд-Ярд в Англії).

Досить цікавою і обгрунтованою видається думка німецького літературознавця Ріхарда Алевіна, висловлена в його праці «Анатомія детективу» (1994), про те, що привабливість цього метажанру пояснюється не потребою читача віднайти у ньому підкріплення уявлень про раціональній устрій навколишнього світу, а прагненням дистанціюватись від нього, зрозуміти переживання свого почуття незахищеності у світі, яке вчений визначає як «абстинентний невроз Просвітництва». Детектив він називає «секуляризованим нащадком» цієї епохи [245, 404]. Заслуговує на увагу і ставлення Р. Алевіна до проблеми читацької перспективи, яка для нього надзвичайно важлива. Естетичним зразком для вивчення сприйняття літературного твору є для дослідника живопис. Аналіз характерів, конфліктів, проблем стилю, художнього фону – у просторових межах однієї площини, як на карті місцевості. Ця площина – простір читацького сприйняття.

Тлумачення читацького сприйняття Р. Алевіна близькі до психоаналітичного підходу. Переживаючи уявну («малу») кризу своєї «моделі світу», читач отримує тимчасове звільнення від власних тривог, страхів, сумнівів, водночас сподіваючись, що автор детективу в особі головного героя обов'язково подарує способи чи код, за допомогою яких буде відновлено звичний порядок. Таким чином, успішно спрацьовують проєктивні психологічні механізми: читач, спрямовуючи свої власні усвідомлені та неусвідомлені агресивні прагнення на ситуативні фігури оповіді, «звільняється» від їхнього психологічного тягаря.

Образ Шерлока Холмса засвідчив: ідентифікація читача з популярним героєм є одним із найпотужніших факторів впливу на формування сприйняття детективу та літературного твору загалом. Присутність поруч з відомим детективом його помічника – доктора Ватсона, певною мірою урізноманітнює рольову гру в структурі класичного детективу.

У межах американського «крутого» детективу 20-30-х років ХХ століття та інших жанрових різновидів «золотої епохи» детективу зберігається ця тенденція. Наприклад, вже у перших романах Д. Геммета «Red Harvest» («Червоні жнива», 1929) та «The Dain Curse» («Прокляття Дейнів», 1929) образи помічників безіменного детектива-оповідача з детективного агентства «Континенталь» Діка Фолі та Міккі Лінехана допомагають виокремити, зрозуміти іронічні авторські акценти щодо головного героя та зображення життєвих реалій жорстокого світу. Загадкові сюжетні перипетії, зображення зовнішньо-подієвого конфлікту – протистояння між приватним детективом і бандитськими угрупованнями та внутрішньо-психологічного – між раптовою пристрастю та усвідомленим почуттям службового обов'язку, прикрашає особлива тональність спілкування приватного детектива Семюела Спейда та його помічниці-секретаря Еффі Перін у третьому романі Д. Геммета «The Maltese Falcon» («Мальтійський сокіл», 1930) – «крутому» детективі з елементами історичного та пригодницького романів. Звільнення від канонічності,

перенесення центру уваги на соціальну та політичну сфери, символізація психоемоційного простору твору – ці доміанти авторського мислення Д. Геммета, допомагає реалізувати у романі «The Glass Key» («Шкляний ключ», 1932), зображення пари – приватного детектива Неда Бомонта та його друга – бізнесмена, політика й глави гангстерського угруповання Поля Медвіга. В останньому детективному романі Д. Геммета «The Thin Man» («Худа людина», 1934), присвяченому його вірній подрузі, театральному критику та драматургу Ліліан Хеллман, злочин розкривають колишній приватний детектив Нік Чарльз та його дружина Нора.

У детективних творах Е. Квіна справжні та фальшиві цінності «вільного» суспільства досліджує пара героїв-детективів – детектив від Бога та письменник, віртуоз, ерудит Еллері Квін та його батько – менш успішний професіонал, інспектор поліції Річард Квін. У романах Рекса Стаута, починаючи з його першого детективного твору «Fer-de-Lance» (варіант перекладу російською мовою «Острие копья», 1934) стосунки знаменитого приватного детектива Ніро Вульфа та його помічника Арчі Гудвіна – у центрі детективної оповіді. Ерл Стенлі Гарднер створив відомі колоритні пари героїв своїх детективних серіалів – адвокат Перрі Мейсон та його помічниця, секретар Делла Стріт; Берта Кул, яка очолювала приватне детективне агентство, та її помічник Дональд Лем.

Предметом окремого дослідження може стати вивчення впливу англійської літературної традиції на розвиток детективу у світовій літературі, починаючи з відомих романів Ч. Діккенса «Bleak House» («Холодний будинок», 1853), «The Mystery of Edwin Drood» («Таємниця Едвіна Друда», 1870) та У. Коллінза «The Woman in White» («Жінка у білому», 1860), «The Moonstone» («Місячний камінь», 1868), адже у романі Ч. Діккенса «Bleak House» вперше в англійській літературі з'являється герой-детектив – поліцейський інспектор Баккет, а Шерлок Холмс, як слушно вказує Б. Райнов, успадкував навіть окремі риси сержанта Каффа із роману В. Коллінза «Місячний камінь» [178, 34].

Конан Дойл урахував також творчий досвід представників французької літератури, потужний вплив якої на розвиток детективу теж безперечний, зокрема, француза Еміля Габоріо (1832 – 1873), автора романів «L'affaire Lerouge» («Справа Леруж», 1866), «Le dossier № 113» («Справа під № 113», 1867), «Le crime d'Orcival» («Злочин в Орсивалі», 1867), «Les esclaves de Paris» («Раби Парижа», 1868), «Monsieur Lecoq» («Лекок», 1869) з головним героєм – поліцейським детективом Лекоком. Безперечно, пришвидшили появу перших європейських детективів і окремі твори Оноре де Бальзака («Темна справа», «Метр Корнеліус»), Олександра Дюма («Граф Монте Крісто», «Віконт де Бражелон»), Ежена Сю («Паризькі таємниці»), Поля Феваля («Лондонські таємниці», «Золотий ніж»), романи Понсона дю Террайля із відомим героєм Рокамболем та твори інших класиків.

Моріс Леблан (Maurice-Marie-Émile Leblanc, 1864 – 1941), відштовхуючись від класичної традиції та оминувши конандойлівське правило не зображати злочинця як героя детективних історій, створив цілий ряд творів про легендарного джентльмена-грабіжника Арсена Люпена: «Arsene Lupin, gentleman-cambrioleur» («Арсен Люпен, злодій-джентльмен», 1907), «Arsene Lupin contre Herlock Sholmes» («Арсен Люпен проти Херлока Шолмса», 1908), «Les confidences d'Arsene Lupin» («Зізнання Арсена Люпена», 1914) та ін. Цей ідеалізований, однак «живий» образ, певною мірою протиставлений Шерлоку Холмсу з «холодною» раціональністю (не випадково Моріс Леблан «по-новому» озвучує ім'я конандойлівського героя).

Не менш відомий французький письменник Гастон Леру (Gaston Louis Alfred Leroux, 1868 – 1927), який розпочав творчу кар'єру з роману-фельетона «La Double Vie de Théophraste Longuet» («Подвійне життя Теофраста Лонге», 1903), прославився як автор детективних романів «Le Mystère de la chambre jaune» («Таємниця жовтої кімнати», 1907), «Le Parfum de la dame en noir» («Парфуми дами у чорному», 1908), «Rouletabille chez le Tsar» («Рультабиль у царя», 1913) та багатьох інших з помітними ознаками

конандойлівського стилю. Проте його герой – репортер Жозеф Рультабіль, який застосовує дедуктивний метод не менш ефективно, ніж Шерлок Холмс, приваблює читача емоційністю, скромністю і чутливістю, що так непомітні у героя Конан Дойла.

Якщо ж акцентувати увагу на наступності як особливому механізмі «естетичної пам'яті» в англійській літературі, спадкоємності, розвитку жанрових традицій та конандойлівського стилю, то варто пригадати творчість Артура Моррісона (1863 – 1945), який створив образ слідчого Мартіна Хьюїтта, твори баронеси Емми Орксі (іноді – Орці (1865 – 1947), у яких діє загадковий безіменний майстер логічних побудов та розгадувань – «дідусь у куточку», детективні твори Альфреда Мейсона (1865 – 1948), Ернеста Брама (1869 – 1942), який у збірнику детективних оповідань «Max Carrados» («Макс Каррадос», 1914) уперше за всю жанрову історію змалював сліпого детектива, обдарованого особливими особистісними рисами.

З'являються в англійській літературі й нові жанрові різновиди. Р. Остін Фрімен (Richard Austin Freeman, 1862 – 1943) став творцем «перевернутого» або «зворотнього» детективу, в якому читачеві з перших сторінок відома вся інформація про злочин, і останній стежить за процесом розкриття, враховуючи дані, «подаровані» автором (роман «Mr. Pottermack's Oversight» («Необачність містера Поттермака», 1930). Окрім того, він намагався теоретично осмислити основні принципи детективу, визначити перспективи його розвитку (есе «Мистецтво детективу», 1924), що детальніше проаналізуємо в підрозділі «Американський детективний роман 20-30-х років ХХ століття: традиції і новації».

Англійський письменник розвивав також тематичний різновид «наукового» детективу, як і його американський колега Артур Б. Рів, а тому герой-детектив у розкритті злочину спирався не лише на дедуктивний метод, а й на наукові способи виявлення доказів (цикл романів про доктора Джона Торндайка – баристера та судового хіміка-експерта, серед яких: «The Red Thumb Mark» («Червоний відбиток великого пальця», 1907), «John

Thorndyke's Cases» («Розслідування Джона Торндайка», 1909), «A Silent Witness» («Мовчазний свідок», 1914). Р.Остін Фрімен у своїх детективних творах, безумовно, спирався на власний життєвий досвід (участь в експедиціях до Африки, медична практика у Королівському медичному корпусі).

Письменник Ернест Уільям Хорнунг (1866 – 1921), чоловік сестри Конан Дойла, написав за його згодою цілу серію детективних творів про непрофесійного «благородного» зломщика Раффлса, таким чином створивши образ своєрідного «антигероя» детективу (збірники «The Amateur Cracksman» («Любитель-зломщик», 1899), «The Black Mask» («Чорна маска», 1901), «A Thief in the Night» («Нічний злодій», 1905), роман «Mr. Justice Raffles» («Суддя Раффлс», 1909), п'єса «Raffles, The Amateur Cracksman» («Раффлс, любитель-зломщик», 1903), у співавторстві з Ю. Пресбі) та ін. Детективні оповідання Едгара Уоллеса (Richard Horatio Edgar Wallace, 1875 – 1932) були близькими за стилем до жанрово-стильових принципів «жорсткої» школи американського детективу.

Роман «Trent's Last Case» («Остання справа Трента», 1913) англійського письменника, юриста, журналіста, друга Г. Честертона Едмунда Клеріхью Бентлі (1875 – 1956) у дослідницькій літературі вважають першим кроком у розвитку «натуралістичного» детективу. У творчому доробку Е. Бентлі також роман «Trent's Own Case» («Улюблена справа Трента», 1936), збірник детективних оповідань «Trent Intervenes» («Трент втручається», 1938) та ін.

Найпотемніші людські прагнення, нерозривно пов'язані зі змінами (підйомами чи падіннями) внутрішнього світу особистості, відверті і приховані, глибинні мотиви вчинків, що розкривають духовні основи та психологічні особливості людини, здатної здійснити злочин або навпаки – захистити інших від злодіянь, запобігти духовному і моральному падінню – в центрі уваги великого англійського майстра класичного детективу, філософа і журналіста Г. К. Честертона (1874 – 1936). Герой його відомих збірок детективних оповідань «The Innocence of Father Brown» («Невідання отця

Брауна», 1911), «The Wisdom of Father Brown» («Мудрість отця Брауна», 1914), «The Incredulity of Father Brown» («Недовіра отця Брауна», 1926), «The Secret of Father Brown» («Таємниця отця Брауна», 1927), «The Scandal of Father Brown» («Скандальна пригода з отцем Брауном», 1935) католицький священик та детектив отець Браун, як і автор, намагається насамперед відчутти й зрозуміти сильні та слабкі сторони людської природи, доленосні риси жертви і злочинця, таємниці душі. А тому для нього проблеми віри і буття, людської суті важливіші за премудрості криміналістичної науки. Він певною мірою протиставлений шерлокхолмсівському типу детектива, адептам дедуктивного методу, прихильникам матеріалістичного світосприйняття, прагматикам, «мислячим машинам», що враховують у розслідуванні злочину передусім зовнішні обставини, побічні докази. Його погляд на недосконалий світ і на роль, місце грішної людини в ньому допомагає не менш успішно розкривати таємничі злочини, ніж детективам з раціоналістичним складом мислення.

Фрімен Уїлс Крофтс (Freeman Wills Crofts, 1879 – 1957) – англійський письменник ірландського походження, автор детективних творів «The Cask» («Бочка», 1920), «Inspector French's Greatest Case» («Найскладніша справа інспектора Френча», 1924), «Crime at Guildford» («Злочин у Гілдфорді», 1935) «Man Overboard!» («Людина за бортом», 1935), «Death of a Train» («Залізнична катастрофа», 1946) та ін. зосередив читацьку увагу на деталях розслідування та сюжетній інтризі, в основі якої – невпинне зникнення здавалося б «залізних» алібі.

Головним героєм більшості детективних творів Ентоні Берклі Кокса (Anthony Berkeley Cox, 1893 – 1971), написаних у класичному стилі, був письменник Роджер Шерінгем, для якого визначальними у діяльності були інтелект та інтуїція («The Layton Court Mystery» («Таємниця Лейтон Корта», 1925), «Roger Sheringham and the Vane Mystery» («Роджер Шерінгем і загадка Вейн», 1927), «The Poisoned Chocolates Case» («Справа про отруєні шоколадки», 1929), «The Second Shot» («Другий постріл», 1930) та ін.

Детектив-письменник як літературний герой з'явиться і в романах американця Еллері Квіна (починаючи з першого роману «The Roman Hat Mystery», 1929). Як і Р. Остін Фрімен, Е. Б. Кокс пише у стилі «зворотного» детективу («Malice Aforethought» («Злий задум», 1931). У творах Ентоні Берклі Кокса, опублікованих під псевдонімом Френсіс Айлс, «Before the Fact» («Перед фактом», 1932), «The Rattenbury Case» («Справа Реттенбері», 1936), «As For The Woman» («Як для жінки», 1939) та ін. письменник зосереджує увагу на психологічних аспектах розкриття злочину, а тому його часто називають автором психологічних детективів. Т. Кестхейї вважає, що концепція цього англійського письменника «однаково вплинула і на Жоржа Сіменона, і на Дешила Геммета [99, 81]».

Детективні твори французького письменника бельгійського походження Жоржа Сіменона (Georges Joseph Christian Simenon, 1903 – 1989), його знамениті романи про інспектора французької поліції Мегре (перший роман про цього героя – «Pietr-le-Letton», 1931) отримали найвищу оцінку багатьох літературознавців та критиків.

Один із найдосвідченіших дослідників, Богомил Райнов, думку якого ми підтримуємо, наголошував: «У детективній літературі Мегре – перший по-справжньому живий герой, перша життєво достовірна людська індивідуальність у точному сенсі цього слова. У нього є біографія, сім'я, характерні чесноти і слабкості, симпатії та антипатії. Він далеко не супермен, не позбавлена пристрастей детективна машина. Він не страждає надмірною самовпевненістю, не спілкується з навколишніми як з убогими духом і за зовнішньою грубістю та стриманістю приховує своє прихильне ставлення до людей, що інколи перетворюється на співчуття. У своїх міркуваннях він не такий і непохитний, ба навіть часто страждає від роздвоєності, викликаній співчуттям і усвідомленням професійного обов'язку. Мегре – герой, представлений у розвитку [178, 55 – 56]». Твори Ж. Сіменона не є предметом нашого дослідження, однак слід підкреслити: це новий етап у розвитку детективного письма, адже присвячені вони передусім розкриттю духовного,

емоційного світу людини, психологічної основи характерів, які не менш загадкові, ніж ті неймовірні злочини, що інколи скоює грішна людина.

В американській літературі традиції Конан Дойла розвивав письменник і юрист Мелвілл Девіссон Пост (1871 – 1930), автор детективного циклу про дядечка Абнера – детектива, який розгадує загадкові вбивства («Uncle Abner: Master of Mysteries» («Дядечко Абнер, володар таємниць», 1918), творів, що продовжують розвивати класичну тему про розкриття неймовірних злочинів у замкненій кімнаті (один із найвідоміших творів – «The Doomedorf Mystery» («Таємниця Думдорфа», 1929). Письменник створив також не менш відомий образ детектива – адвоката Рендолфа Мейсона, прізвище якого, звичайно, викликає бажання визначити жанрові зв'язки із літературним героєм Е. С. Гарднера – адвокатом Перрі Мейсоном та припустити, що герой М. Поста був, можливо, його прототипом.

Американський журналіст Джекьюс Футрелл (1875 – 1912) – автор творів про різноманітні неймовірні злочини («The Problem of Cell 13» («Загадка камери № 13»), «The Case of the Mysterious Weapon» («Справа про секретну зброю»), «Kidnapped Baby Blace, Millionaire» («Викрадення дитини мільйонерки Блейс»), «The Phantom Motor» («Автомобіль-привид») та ін. Відомий літературний герой його творів – професор Ван Дьюсен, доповнив типологічний ряд героїв-детективів, яких називали «мислячими машинами». Варто також згадати детективні романи Керолайн Веллс (1870 – 1942), у центрі яких – приватний детектив Флемінг Стоун, твори Мері Робертс Райнхарт (1876 – 1957) – письменниці, яка таємницю оповіді завжди приховувала за фразою «Якби знати тоді...» (найвідоміші твори: роман «The Circular Staircase», («Кручені сходи» 1908), створена на його основі п'єса «The Bat» («Летюча миша»). Артур Бенджамін Рів (Arthur Benjamin Reeve, 1880 – 1936) розвивав тематичний різновид «наукового» детективу, написавши серію творів під назвою «Крейг Кеннеді».

У першій третині ХХ століття роман як синтетичний жанр поступово завойовував визначальні позиції у детективній прозі, складаючи серйозну

конкуренцію детективній новелі та оповіданню, що тривалий час були традиційною жанровою формою класичного детективу, починаючи з новел Е. По. Підтвердженням цьому стала творчість «королеви детективу» Агати Крісті (1891–1976), у творчому доробку якої вагому роль відведено жанру роману («The Mysterious Affair at Styles» («Таємнича пригода у Стайлз», 1920), «The Murder of Roger Ackroyd» («Вбивство Роджера Екрюйда», 1926), («A Murder on the Orient Express» («Вбивство у Східному експресі», 1934), «Hercule Poirot's Christmas» («Різдво Еркюля Пуаро», 1938), «Ten Little Niggers» («Десять негрят», 1939) та ін. Утім, необхідно підкреслити, що англійська письменниця була неперевершеним майстром і у жанровому різновиді детективного роману, і в жанрі новел. Уже в її першому романі «Таємнича пригода у Стайлз» з'являється новий образ інтелектуала-детектива – Еркюль Пуаро. Ми підтримуємо переконання Б. Райнова в тому, що Пуаро такий же нащадок Шерлока Холмса, як і його антипод. Маючи всі достоїнства холмсівського типу детектива, він все ж – його комічний варіант: сумнівна зовнішність, театральна галантність, схильність до декламації та дидактики – всі ці риси, названі болгарським дослідником, дійсно викликають посмішку. «Якщо Холмс – герой, то Пуаро – антигерой», – підкреслює Б. Райнов [178, 70], одночасно захоплюючись здатністю А. Крісті змальовувати своїх героїв із добродушною (а іноді – не зовсім) іронією.

Письменницьке прагнення зобразити нового, колоритного героя або, принаймні, наділити його новими, помітними, яскравими рисами, реалізувалось у романах «Who's Body?» («Чий це труп?», 1923); «Lord Peter Views the Body» («Лорд Пітер оглядає труп», 1928), «The Unpleasantness at the Bellona Club» («Неприємна подія в Беллона-клубі», 1928), «Murder Must Advertise» («Вбивство повинно рекламуватись», 1933) співвітчизниці А. Крісті, Дороті Сейерс (1893 – 1957), яка створила образ лорда Пітера Уімсі. Поява цього героя, очевидно, була пов'язана з бажанням письменниці поєднати у своїх творах риси соціального і психологічного романів, адже її

аристократ-детектив розкриває загадкові злочини заради ігрового задоволення, обов'язково поєднаного з почуттям виконаного аристократичного обов'язку. Подібний тип детектива з'явиться згодом в образі Родеріка Аллейна, сина англійського пера, випускника Оксфорду, у творчості Найо Марш (1899 – 1982) (романи «A Man Lay Dead» («Мертве тіло», 1934), («Death in a White Tie» («Смерть у білій краватці», 1938) та ін., в образі Альберта Кемпіона – у детективних творах Марджері Аллінгем (1904 – 1966). Всі вищеназвані знамениті представниці англійської літератури працювали у річищі класичної жанрової традиції.

В американській літературі першої третини ХХ століття такою ж спрямованістю характеризуються твори письменника, мистецтвознавця і критика С. С. Ван Дайна (псевдонім Уілларда Хантінгтона Райта, 1888 – 1939), автора детективних творів «The Benson Murder Case» («Справа про вбивство Бенсона», 1926), «The Canary Murder Case» («Справа про вбивство канарки», 1927), «The Bishop murder case» («Справа Єпископа», 1929, варіант перекладу російською мовою – «Злой гений Нью-Йорка»), «The Dragon murder case» («Справа про дракона-вбивцю», 1933) та ін. Його літературний герой – Філо Венс, нагадує тип аристократа-детектива з англійського класичного детективу цього періоду: випускник Гарварда, сноб, інтелектуал та ерудит, розкриває злочини, керуючись не професійним обов'язком, а особистою зацікавленістю джентльмена. Можливо тому Т. Кестхейї, вказуючи на жанрову близькість творів С. С. Ван Дайна до традицій Е. По та Конан Дойла, вважає, що цей письменник є «виразником скоріш англійського, аніж американського стилю [99, 90]». С. С. Ван Дайн – автор відомих «Twenty Rules for Writing Detective Stories» («Двадцяти правил для написання детективних романів», 1928), які детально проаналізуємо у підрозділі 1.4.

Розвивав традиції класичного детективу й американський письменник та драматург Ерл Дерр Біггерс (Earl Derr Biggers, 1884 – 1933), створивши у творах «House Without A Key» («Будинок без ключа», 1925), «The Chinese

Parrot» («Китайський папуга», 1926), «Behind The Curtain» («За лаштунками», 1928), «The Black Camel» («Чорний верблюд», 1929), «Charlie Chan Carries On» («Чарлі Чен проводить розслідування», 1930) та ін. неповторний та надзвичайно популярний у США образ американського поліцейського китайського походження Чарлі Чена, який не менш ефективно застосував аналітичні здібності, аніж його попередники англійського та американського походження.

Нові тенденції у розвитку детективу досить помітні у творчості відомого американського письменника Рекса Стаута (Rex Todhunter Stout, 1886 – 1975), автора детективних романів «Fer-de-Lance» (варіант перекладу російською мовою «Острие копья», 1934), «The League of Frightened Men» («Ліга наляканих чоловіків», 1935) «The Red Box» («Червона скринька», 1937), «Too Many Cooks» («Занадто багато кухарів», 1938), «Over My Dead Body» («Лише через мій труп», 1939) та багатьох інших, де розкриває злочини одна з найпопулярніших детективних пар – Ніро Вульф та Арчі Гудвін. Приватний детектив Ніро Вульф, як і герої класичного детективу, має достатній арсенал аналітичних здібностей, однак, на відміну від героїв Е. По, А. Конан Дойла, А. Крісті, Д. Сейерс, Н. Марш та ін., його діяльність підпорядкована не цінностям аристократичних товариств чи примхам сноба-інтелектуала, а визначається усвідомленою програмою творення свого, неповторного особистісного світу та, звісно, необхідністю фінансового забезпечення такого дорогого задоволення.

Змінюється у творах Р. Стаута і роль помічника-компаньйона, який у класичному детективі був лише тінню «великого» майстра. Арчі Гудвін сповнений енергії дії, вчинку, невтомного пошуку, він – не тінь, а невід’ємна половина героя-детектива, і, очевидно, саме це дало підстави Т. Кестхейї стверджувати, що у творах Р. Стаута поєднані два напрями американського детективу [99, 90] (класичного і «жорсткої» школи).

Творчість молодшого колеги Р. Стаута, співвітчизника шотландського походження Джона Діксона Карра (1906 – 1977), автора творів «Castle Skull»

(«Замок «Мертва голова», 1931), «The Lost Gallows» («Тінь вбивства», 1931), «The Waxworks Murder» («Вбивство в музеї воскових фігур», 1932) та ін., у яких діє один із серійних героїв-детективів – паризький поліцейський Анрі Беколін, а також детективного циклу, у центрі якого – професор Гідеон Фелл («Hag's Nook» («Лігвище відьми», 1933), «Hollow Man» («Людина-привид», 1935), «To Wake The Dead» («Розбудити смерть», 1938) та ін.; творів, надрукованих під псевдонімом Картер Діксон, з головним героєм-детективом Генрі Мерівеллом («The Judas Window», («Вікно Іуди» 1938), «The Reader Is Warned» («Читач попереджений», 1939) та ін. – у рідчій класичній традиції.

Нові імпульси розвитку отримав у 20-30-ті роки також «шпигунський роман», близький за жанровими ознаками до «крутого» детективу. Варто пригадати твори американських письменників Джеймса Кейна («The Postman Always Rings Twice» («Поштар завжди дзвонить двічі», 1934), Хораса Маккоя «No Pockets in a Shroud» («Саван ш'ється без карманів», 1937), в англійській літературі – Вільяма Сомерсета Моєма («Ashenden, or the British Agent» («Ешенден, або Британський агент», 1928), Грема Гріна («A Gun for Sale» («Найманий вбивця», 1936), «The Confidential Agent» («Довірена особа», 1939) та ін. Прикметно, що визрівання цього жанрового різновиду, як і детективу загалом, теж пов'язують із творчістю уже згадуваного нами Фенімора Купера (роман «Спру» («Шпигун, або повість про нейтральну територію», 1821).

Жанрове розмаїття американського детективу, безперечно, свідчило передусім про час його надзвичайного розквіту у 20-30-ті роки ХХ століття. Окрім внутрішньолітературних тенденцій, що слугували основою розквіту, вагомим загальнокультурним, історичним фактором, що прискорив цей процес, було те, що не лише в Америці, а й в Англії, починаючи з 20-х років починають формуватись творчі товариства, об'єднання, цехи, клуби. В Англії перше об'єднання було сформоване у Лондоні в 1928 році. Про це згадує Агата Крісті у книжці «Вбивство по клубних вівторках». У 1934 р. шанувальники Шерлока Холмса створили один із найвідоміших клубів

«Волонтери Бейкер-стріт», філії якого є на різних континентах. Діяльність цих творчих організацій сприяла формуванню високого рівня загального естетичного сприйняття детективу.

Ще одним історичним чинником, що вплинув на появу нових жанрових форм, були бурхливі зміни у соціально-економічному та політичному житті Америки. До жовтня 1929 року це була країна економічного і соціального розквіту, адже обсяги виробництва, прибутки, рівень життя громадян, як і їхня віра у свою державу як втілення Божого промислу, невпинно зростали. Однак наступила глибока криза – т. зв. Велика депресія, і американці відчули руйнівну силу таких явищ як безробіття, різке зниження рівня життя, усвідомлене нищення меж між моральністю та її імітаційними формами, або ж абсолютне ігнорування моральних норм, корупція, гангстеризм, політизація усіх сфер життя, масова національна міграція і т. п. Безперечно, характер злочинної діяльності у кризових умовах стає надзвичайно агресивним та непередбачуваним, а тому класичні форми детективу, що враховували кодекс правил розкриття злочину як певної інтелектуальної гри, начебто мали постати анахронізмом у процесі відтворення нових реалій. Проте класичний детектив не одразу уступив місце новій жанровій формі, що отримала назву «hard-boiled detective».

1. 1 Американський детективний роман: традиції і новації

Однією із потужних сил розвитку літературного процесу, в тому числі й детективу, є взаємодія традицій і новацій, канонів і деканонізації як взаємопов'язаних явищ, методологічна роль яких і полягає у виявленні усталених, трансформованих і нових творчих форм, які визначають художню своєрідність, багатогранність творчості письменника. У цих поняттях, на наш погляд, концентрується велика енергія, що народжується внаслідок взаємодії творчих, рецепційних та функціональних чинників літературного процесу, які утверджують і високий статус метажанру. Адже останній, за визначенням

Ц. Тодорова, – це «місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури; з цієї точки зору він є предметом привілейованим, і завдяки цьому він може стати головним персонажем літературних досліджень [199, 30]».

У буремному ХХ столітті, та й не лише у ньому, і в епосі, і в ліриці, і в драмі усвідомлення необхідності постійного творчого переосмислення традицій і нетрадиційності є не лише бажаною, але й необхідною умовою для зростання художньої майстерності, нагальною потребою будь-якої національної літератури. Так, наприклад, відомий літературознавець А. Ткаченко, акцентуючи увагу на найзагальніших закономірностях розвитку літератури, наводить яскраві приклади «поетичної маніфестації» в українській літературі ХХ століття, зокрема у поезії 60-х років, що стала відбитком переосмислення попередніх формозмістових шаблонів.:

І. Драч у збірці літературно-критичних статей та есе «Духовний меч» визначає традицію як «величезний основний материк творчості, збільшенню якого сприяє новаторство. Те, що нам залишається і залишиться нашим нащадкам, – це традиція. Але не можна продовжувати традицію без новаторства. Традиція без новаторства – це епігонство...». Продовжуючи цю думку, А.Ткаченко оцінює новаторство без традиції як вітрогонство: «Неможливо воно без неї взагалі, бо тоді не було б материка, від якого відштовхується, кидаючись у «столітній і столбальний шторм», аби згодом приростити до нього у вигляді традиції вже й власні «буремні гори-хвилі». Тим паче, що й материк традиції не є раз і назавжди застиглим: при кожному новому прочитанні (естетичній актуалізації) можемо знайти на новому художні скарби, струми та хвилі глибокої духовної напруги [198, 416]».

Безумовно, «жанри існують як інститут, вони функціонують як «горизонти сподівання» для читача, як «моделі писання» для авторів [199, 29]». Глибоко відчуваючи вимоги своєї доби і жанрові сподівання читача, американський майстер «крутого» детективу Керолл Джон Дейлі створив літературного героя, якого ще не було у детективному типі письма, а саме:

він мав риси ідеального борця за справедливість, відомого ще з часів Фенімора Купера. Справедливість для такого героя була найбільшою цінністю. Навіть закон поступався перед нею. Звали цього героя-лицаря Рейс Вільямс. Зберігав він популярність до п'ятдесятих років ХХ століття, а вперше з'явився в оповіданні К. Дейлі у 1923 році в журналі «Black Mask», за кілька місяців до появи першого оповідання не менш відомого майстра детективу Дешилла Геммета, з не менш відомим літературним героєм – Оперативником із детективного агентства «Континенталь».

Однак і донині ставлення американських літературних критиків до творчості К. Дейлі лишається неоднозначним. Так, Рон Гуларт, Дейвід Медден, Вільям Нолан та інші дослідники вважають, що за сучасними стандартами твори К.Дейлі нечитабельні, а основний його внесок у розвиток «крутого» детективу – першість за часом публікації творів цього жанрового різновиду. Перевагу названі критики надають Д. Геммету і Р. Чандлеру. Проте ці автори випускають з уваги, що К. Дейлі і Д. Геммет довгий час йшли «нога в ногу» у напрямі стилістичного впливу на своїх послідовників, а вплив Д. Геммета обмежувався одним десятиліттям.

Безперечно, автор «Червоних жнив», «Прокляття Дейнів», «Мальтійського сокола» та інших детективних творів відіграв значну роль у створенні морального кодексу американського приватного детектива, проте творчість його послідовників – Рауля Вітфілда, Фредеріка Небеля, Пола Кейна, Роджері Торрі стали забувати уже в 40-і роки, коли набрав силу «суб'єктивний» стиль Реймонда Чандлера, а його літературний герой – Філіп Марлоу – самотній чесний лицар із поетичним ореолом – більше нагадував героя К. Дейлі Реймса Уільямса, ніж оперативника Д.Геммета. Варто акцентувати увагу і на тому, що подібних до героя К. Дейлі персонажів можна знайти і у творчості Росса Макдональда, Роберта Паркера, Білла Пронцині. Міккі Спіллейн завжди визнавав себе послідовником К.Дейлі. Другий роман письменника про Майка Хаммера «My Gun is Quick»

побудований за художньою моделлю роману К. Дейлі «The Hidden Hand» (1929).

На неоднозначне ставлення до творчості К. Дейлі можуть впливати різні фактори – як об'єктивні, так і суб'єктивні. До останніх, зокрема, можна зарахувати більшу увагу редактора журналу «Black Mask» Джозефа Шоу до творчості Д. Геммета, його «об'єктивного», реалістичного стилю і недостатню увагу до творчості К. Дейлі, його «суб'єктивного» стилю, досить «розхристаного», але такого популярного серед читачів «золотої» епохи американського детективу.

Новаторською рисою творчості відомого майстра «крутого» детективу Раймонда Чандлера було його вміння вибудовувати сюжет, який підкреслював неповторність літературних героїв, а не відкидав їх на задній план заплутаністю різноманітних прийомів розслідування, таємничістю тощо. Р. Чандлер ставився до сюжету як до живої істоти, що поступово розвивається разом із розвитком перипетій самого твору. Письменник досить прохолодно оцінював ті детективні твори, в яких детективний метод завуальовував особистісні риси літературних героїв. Очевидно цим пояснюється те, що популярний герой романів Р. Чандлера – Філіп Марлоу, має яскравіші особистісні риси, ніж герої Д. Геммета. Філіп Марлоу поєднує досить критичне ставлення до дійсності з ідеалізмом, романтичністю. Часто він виступає у ролі своєрідного гіда щодо читача, оцінюючи реалії Лос-Анджелеса 30-х років ХХ століття.

Ще однією новаторською рисою Р.Чандлера було його ставлення до естетичних ресурсів мови, стилю. Саме тому він часто підкреслював, що вважає себе письменником, а не автором детективних романів, у яких значення стилю було недооцінене.

Безперечною заслугою Р. Чандлера є також його вміння змінювати рівень сприйняття детективного тексту читачем. Його твори – це вже не «особлива казка про злочин», а певний відбиток морального рівня суспільства, однак без нав'язливої дидактичності та моралізаторства.

Письменник відтворює особливу атмосферу, наповнену відчуттям моральної, духовної, соціальної катастрофи, що хвилює та інтригує водночас, змушує читача задуматись і поступово розгадувати причини стихійних і спланованих подій, спонтанної і усвідомленої волі літературних героїв. У творах Р.Чандлера протистояння особистості й суспільства максимально загострене, а тому в читача і виникає бажання відчутти нарешті очікувану гармонію, якої так не вистачає в недосконалому світі. Професійна етика, моральний кодекс популярного літературного героя романів Р. Чандлера Філіпа Марлоу незмінні й постійні, вселяли віру у торжество справедливості і в часи Р. Чандлера, утверджують її і на початку XXI століття.

Авторський стиль, безперечно, вдосконалюється. Р. Чандлер поступово звільняється від «об'єктивності» новел 30-х років. Його стиль стає у романних версіях більш барвистим, яскравим, суб'єктивним, виразним. Динамічними стають сюжетні лінії, значно змістовнішають діалоги.

Американські й англійські літературні критики не одразу оцінили перші кроки Р. Чандлера у метажанрі детективного роману. Можливо, мав рацію Р. Остін Фрімен, коли акцентував увагу на тому, що статус детективних творів, любовних історій та історичних романів визначається кращими зразками, однак детектив оцінюють виключно орієнтуючись на невдачі [209, 28]. Можна погодитись і з тим, що, «детектив, здатний повністю відтворити всі характерні риси метажанру, залишаючись при цьому твором, написаним досконалою мовою, з уміло змальованим фоном і цікавими характерами, що відповідають найсуворішим літературним канонам, залишається, можливо, надзвичайно рідкісним явищем у художній прозі [209, 29]». Між іншим, таке сприйняття характерне і в наші дні. Авторитетна енциклопедія «Британіка» (2002) визначає детектив не як самостійний жанр, а як вид популярної літератури. На думку авторів енциклопедії традиційними елементами детективної історії є: 1) досконалий, на перший погляд, злочин, тобто такий, що заслуговує на увагу читача чи глядача; 2) навмисне невірнo визначений підозрюваний, на якого вказують

свідчення, що, безперечно є інтригуючим сюжетним елементом; 3) помилки недалекоглядних, обмежених співробітників поліції; що підкреслюють досконалі особистісні риси детектива, 4) неординарні здібності детектива, що проявляються у процесі спостереження, та його високий інтелектуальний рівень; 5) непередбачувана розв'язка, у якій детектив розкриває спосіб встановлення особистості злочинця [273, 39].

Досить невисоку оцінку отримав перший роман Р. Чандлера «Вічний сон». Однак, лицарські риси героя роману Філіпа Марлоу, майстерно змальовані письменником, який надзвичайно високо ставив естетичні цінності, з часом зуміли змінити професійну оцінку літературних критиків, побачити у ньому новий тип героя, що продовжує героїчну лінію, започатковану Рейсом Уільямсом К. Дейлі, а отже розвиває літературну традицію.

Необхідно зазначити, що еволюційний шлях цієї традиції був досить складним, на що, на жаль, не завжди звертають увагу сучасні дослідники. Варто пригадати, що один із найпопулярніших авторів детективів Еллері Квін вказував у своїх спогадах під назвою «Сторінки із записної книжки редакторів», що протягом сімнадцяти років після першого видання (1845 р.) «Новел» Е. По у Сполучених Штатах Америки не було надруковано книги, до якої б увійшов хоч один детективний твір. Лише 1863 року побачили світ дві книжки: «Незвичайні оповідання детектива, або цікаві випадки злочинів», що була надрукована нью-йоркським видавництвом “Dick and Fitzgerald”, а також збірка «Янтарні боги та інші оповідання» Гарріет Прескотт, де вміщено одне детективне оповідання «У погребі». У 1865 р. видавництво “Dick and Fitzgerald” видало книжку «Сторінки із записної книжки нью-йоркського детектива. Особисті нотатки Дж. Б.», написану Джоном Б. Уільямсом, яка містила 22 новели про подвиги детектива Джеймса Брамптона.

Тривалий час дослідники детективу та творчості Еллері Квіна вважали, що цей псевдонім обрали двоюрідні брати – Фредерік Денней і Манфред Лі –

відомі редактори журналу «Mystery Legue Magazine» (з 1941р. «Ellery Queen Mystery Magazine»), укладачі збірок детективних творів. Однак виявляється, що ці імена теж вигадані, на що, зокрема, зверта увагу А. Гагарін у післямові до однієї зі збірок детективних творів Еллері Квіна [49, 388 – 389]. Дослідник вказує, що один із братів – Денніель Нетен, в опублікованій автобіографії під назвою «Золота осінь» (1963) розкриває чергову «містифікацію»: він обрав псевдонім Фредерік Денней, а його брат Манфред Ліпофські – Манфред Беннінгтон Лі.

Еллері Квін приходить до висновку, що «детективна новела, надрукована генієм По, ледве не пішла разом з ним у могилу», а також вважає, що в англійській літературі цей жанр одразу отримав більш світлі перспективи. Адже, починаючи з 1850 року, після опублікування чотирьох статей про поліцію в журналі «Home Reading» («Домашнє читання»), який видавав Чарльз Діккенс протягом 1850 – 1890 років, автори детективних «спогадів» наповнювали книжковий ринок лавиною детективних «спогадів». Дослідник згадує твори Ендрю Форрестера-молодшого, Чарльза Мартела (Томаса Делфа), Альфреда Хьюза та ін.

Еллері Квін підкреслює, що з 1845 по 1862 рік лише час від часу детективні новели з'являлись у журналах «для сімейного читання». Болгарський дослідник Богомил Райнов теж переконаний: «Хоча американська література завдяки Едгару По і вважається однією із родоначальниць детективного жанру, до кінця минулого століття у ній не помічали явищ, що заслуговують на більш чи менш серйозну увагу. І не дивно. Нечисленна читацька «еліта» ставилась до жанру, що перебував у стані становлення, з презирством, а для широкого загалу герої на зразок Дюпена були на занадто високому інтелектуальному рівні [178, 58]».

Особливу увагу заслуговує «листок четвертий» із записної книжки Еллері Квіна. Саме у ньому він роздумує про цілісність детективних творів, яка визначається спільною ідейно-тематичною спрямованістю. На його думку, одну третину відомої на той час тисячі збірок детективів оповідань

становлять збірки змішаної і загальної тематики, у яких більшість творів присвячені розкриттю злочинів, але мають різних центральних персонажів. Понад половина цієї тисячі – твори, не пов'язані між собою сюжетом, але об'єднані головним героєм. Приблизно шосту частину від загальної кількості становлять записки агентів секретних служб, збірки пародій і стилізацій, антології тощо.

Ступінь літературної єдності названих груп неоднакова. Об'єднавчим фактором для першої групи є те, що вони написані одним автором і тому мають відбиток його стилю. У збірках другої групи ступінь єдності значно вищий.

У підрозділі 1.3 «Імпліцитний автор як автор детективної гри (перші романи Д. Геммета – матриці жанрової парадигми) ми вже згадували про прагнення авторів детективів теоретично осмислити принципи такого типу письма, визначити перспективи його майбутнього розвитку. Керуючись цими завданнями, Р. Остін Фрімен в есе «Мистецтво детективу» (1924) вказує на його відмінність від кримінального роману. В основі сюжету останнього – події трагічні, жахливі. Основне завдання автора кримінального роману – створення атмосфери жаху з досить помітним відтінком грубої сенсаційності [209, 30]. Ми погоджуємось із тим, що ще однією специфічною рисою детективу, яка відрізняє його від інших прозових творів, є те, що задоволення, яке він приносить, має, передусім, інтелектуальний характер. Звичайно, автор детективу, як інших прозових творів, звертає увагу на красу стилю, мовного вираження, гумор, цікаві характери, емоційну сюжетну напругу. Однак, на відміну від інших прозових жанрів, усі ці властивості у детективі підпорядковані інтелектуальному аспекту [209, 31].

Визначальною рисою детективу, безперечно, є і те, що його структура підпорядкована чіткій логічній схемі розслідування [209, 33]. З огляду на ці специфічні риси, дослідник визначає чотири основні компоненти сюжету: 1) детективна проблема висвітлюється з урахуванням того, що злочин проти особистості інтригує читача більше, аніж злочин проти власності, а вбивство

як злочин надає сюжетові особливого драматизму; 2) автор детективного твору повідомляє про факти злочину за умови, що вони виникають в оповіді без їхнього істинного взаємозв'язку; 3) розкриття таємниці злочину зазвичай є кульмінаційним моментом оповіді, однак драматизм повинен поєднуватись із аргументованістю висновків; 4) аргументованість висновків – одна з найважливіших властивостей детективу, адже саме вона приносить читачеві очікуване інтелектуальне задоволення [209, 34 – 36].

Відомий американський письменник С. С. Ван Дайн (псевдонім Уїлларда Хантінгтона Райта) визначив своєрідне кредо, що базується на практичному досвіді визнаних майстрів детективу, а також на своєму власному. Створення детективного роману, на його переконання, передбачає дотримання певних правил, що були зафіксовані у його «Twenty Rules for Writing Detective Stories» («Двадцяти правилах для написання детективних романів», 1928) [32, 38 – 41]. Дотримання цих правил певною мірою визначало достатньо високий рівень сприйняття читачем детективних творів, адже, наприклад, перші два правила, запропоновані С. С. Ван Дайном, забезпечували, насамперед, шанобливе ставлення письменника до особистості читача: 1) читач повинен мати рівні з детективом можливості для розкриття таємниці злочину, всі способи розкриття злочину повинні бути ясно визначені та описані; 2) забороняється вводити в оману читача, окрім тих випадків, коли його разом з детективом за всіма правилами чесної гри обманує злочинець. Досить важливим для сприйняття є і правило 20 (у детективному творі забороняється використання занадто відомих та стереотипних засобів розкриття таємниці).

Автор намагався також забезпечити жанрову «чистоту», яку б підтримували такі правила: 3 (у романі не повинно бути любовної лінії), 8 (абсолютно неприпустимі такі способи встановлення істини, як ворожіння, спиритичні сеанси, читання чужих думок тощо), 9 (у творі повинен діяти лише один детектив, тобто лише один головний герой дедукції, лише один *deus ex machina*), 14 (спосіб убивства і засоби розкриття злочину мають

відповідати критеріям раціональності й науковості; неприпустимі гіпотетичні та фантастичні елементи, адже вони – прерогатива пригодницького типу письма), 16 (слід уникати літературних відступів, глибокого аналізу характерів, що однак не заперечує змалювання чітко окреслених рис особистості), 19 (усі злочини повинні здійснюватися з особистих мотивів; міжнародні протистояння та військова політика не є предметом детективу. Одне з його завдань – звільнення від власних пригнічених бажань і емоцій).

Варто підкреслити, що 4 правило Ван Дайна (ні сам детектив, ні будь-хто з офіційних дізнавачів не повинен виявитись злочинцем) [32, 38], як і 7 правило Рональда Нокса (з такою ж вимогою) із його «Ten Commandments for Detective Fiction» («Десяти заповідей детективного роману») (1929) [32, 79] не завжди знаходили підтримку авторів детективів, на відміну, скажімо, від таких правил: 5 (злочинець визначається дедуктивним шляхом за допомогою логічних висновків, а не завдяки випадковості чи немотивованому зізнанню), 6 (детектив вибудовує свої узагальнення на основі аналізу зібраних фактів), 10 (злочинець має бути досить помітним персонажем) чи 12 (скільки б не було в романі вбивств, злочинець мусить бути лише один; звісно він може мати помічника чи співучасника, але тягар вини має лежати на плечах однієї людини). Приклади – згадуваний нами у підрозділі 1.2. «Творчість Д. Геммета і Р. Чандлера: феноменологічне наближення» роман А. Крісті «The Murder of Rodger Ackroyd» («Убивство Роджера Екрюйда», 1926), її ж роман «Hercule Poirot's Christmas» («Різдво Еркюля Пуаро», 1938), у яких формується новий «екстремальний досвід» метажанру, роман Е. Квіна «Грїб з секретом». Прикметним є те, що, порушуючи 4 правило Ван Дайна та 7 правило Рональда Нокса, А. Крісті порушує свою ж традицію, а саме: уникнувши елементів натуралізму в більшості творів, у романі «Різдво Еркюля Пуаро», вона зображує особливо кривавий характер убивства, водночас дотримуючись 7 правила Ван Дайна (у детективному творі використання натуралістичних елементів цілком виправдане).

Пропонує Ван Дайн і правила «меншого масштабу», можливо, дещо наївні з погляду сучасного дослідника та читача: 11 (убивцею не може бути хтось із прислуги), 13 (у детективному романі не треба змальовувати таємних мафіозних угруповань), 15 (у будь-який момент розкриття таємниці має бути очевидним), 17 (тягар вини за здійснений злочин повинен нести не злочинець-професіонал, а людина, що стала на хибний шлях), 18 (злочин у детективному романі не повинен бути нещасним випадком чи самогубством).

Правила-«заповіді» Рональда Нокса, як і жанрові принципи С. С. Ван Дайна, теж можна поділити на групи. Групу, що забезпечувала б достатній рівень сприйняття детективного твору, сформували такі правила: 8 (автор мусить вчасно давати достатню для роздумів читача інформацію, в тому числі й секрет розкриття таємниці), 9 (друг детектива виконує роль інтелектуального спаринг-партнера щодо читача), 10 (брати-близнюки і взагалі двійники не повинні з'являтися, якщо автор відповідним чином не підготував до цієї появи читачів).

«Заповіді», що забезпечували б жанрову «чистоту», Р. Нокс пропонує такі: 2 (заперечується вплив на розвиток сюжету надприродних сил), 6 (детективу ніколи не повинен допомагати щасливий випадок; він також не може керуватися підсвідомою, але вірною інтуїцією).

Група правил «меншого масштабу»: 1 (злочинцем має бути хтось, згаданий ще на початку роману, а не випадковий, таємничий незнайомець), 3 (слід уникати наявності більш ніж одного таємного приміщення чи таємного ходу), 4 (неприпустимо застосовувати невідомі отруйні речовини, а також засоби, що вимагають детального наукового пояснення наприкінці твору), 5 (персонажем-злочинцем не повинен бути китаєць (можливо для того, щоб змінити звичне для Заходу уявлення про жителя Піднебесної імперії як про людину надто розумну, але недостатньо моральну). Як бачимо, позиції обох письменників щодо формування жанрових принципів детективу досить близькі.

Е.Квін, починаючи зі свого першого роману «The Roman Hat Mystery» (1929) (варіанти перекладу російською мовою: «Тайна римської шляпи», «Тайна исчезнувшей шляпи», «Таинственный цилиндр»), дотримується певних правил, запропонованих С. С. Ван Дайном, насамперед, тих, що виявляють повагу до читача, утверджуючи доктрину «чесної гри з читачем». Однак, заручившись підтримкою оповідача Дж. Дж. Мак-К., герої-детективи Е. Квін та Р. Квін, перебуваючи за сюжетною легендою в «ідилічному» італійському хронотопі, вручили йому рукопис майбутньої книжки, що максимально розширює жанровий простір детективного роману. Адже Е. Квін-автор апелює у ній до загадкових, видуманих текстів: роздумів детектива Тамакі Хіро, мемуарів префекта поліції Огюста Брільона, «Посібника для мисливця за злочинцями» Джеймса Редікса-молодшого, статті свого романного батька-детектива Річарда Квіна «Американський кримінальний світ і методи розкриття його злочинів», ускладнюючи й водночас прикрашаючи структуру детективного роману літературними відступами та пильною увагою до характерів героїв, що було неприпустимим згідно з правилами С. С. Ван Дайна.

Рекс Стаут написав свій перший твір «How Like a God» («Подібний до Бога») теж 1929 року, однак у жанровому різновиді психологічного роману. І лише у 1934 році побачив світ детективний роман «Fer-de-Lance» «Вістря списа», де вперше злочин розкриватимуть знамениті Ніро Вульф та його компаньйон Арчі Гудвін. Наступний роман «The League of Frightened Men» («Ліга наляканих чоловіків», 1935) закріпив успіх попереднього. Варто акцентувати увагу на тому, що обидва романи досить швидко були екранізовані, що служить підтвердженням активної взаємодії літератури та кіномистецтва та є характерною ознакою епохи 30-х років ХХ століття. Талановитий, ексцентричний Ніро Вульф одразу ж наблизився до типологічного ряду героїв «крутого» детективу, адже, на відміну від героїв класичного детективу, він розкриває злочини не заради інтелектуальної забави чи наукового інтересу, а, забезпечуючи необхідний (високий) рівень

творчого існування, утверджуючи статус незалежної особистості, яка може творити свій неповторний, хоча й дещо утопічний світ.

Досить близький за світосприйняттям до героїв Д. Геммета, Р. Чандлера і знаменитий адвокат Перрі Мейсон із обширної серії детективних романів Ерла Стенлі Гарднера. Як і свого часу сам письменник, його герой здобуває популярність яскравими виступами на судових процесах, однак не менш захоплюють його розслідування різноманітних злочинів (перші романи за його участю – «Справа про оксамитові кігтики» (1933), «Справа про похмуру дівчину», 1933). Проте, Мейсон не стає взірцем американського детектива, адже чітка спрямованість на перемогу, наполегливість, позірنا холодність, що межує із самовпевненістю – відбитки характеру героя, що почувається як риба у воді і в реаліях Дикого Заходу, і у Каліфорнії 30-х років.

Період 20 – 30 років ХХ століття підтверджує: розвиток детективного письма визначався не лише орієнтацією на окремі класичні, взірцеві форми у дусі Е. По, У. Коллінза, Е. Габорію, А. Конан-Дойла, Г. Честертон, А. Крісті та ін., а й переосмисленням авторами детективів усієї сукупності здобутків та естетичного досвіду.

1. 2 Особливості детективу та його рецепції як явища масової культури

Здатність масової культури впливати на вподобання й настрої численної аудиторії значною мірою залежать від умілого й ефективного використання нею популярних жанрів, однак навряд чи можна погодитися з тими дослідниками, які вважають, що такі метажанри, як детектив, вестерн або гангстерський фільм, уже природою своєю позбавлені значущості й лише неабиякий талант окремих майстрів, у «сприятливій» періоди жанрового розвитку дозволяє їм стати творами мистецтва. Оцінка детективного метажанру як «явища масової культури» з негативним відтінком чи навпаки

– художньо значущого, безперечно, пов’язана і з позиціями науковця-дослідника, літературного критика, мистецтвознавця, і з індивідуальним сприйняттям реципієнта, і насамперед – з усім розмаїттям неповторного світу, створеного письменником. Усі ці чинники визначили актуальність проблеми та зумовили наукове вивчення популярних жанрів, їх структури, еволюції, меж і можливостей. А. Ткаченко наголошує: «Саме з огляду на неоднорівність взаємозв’язку власне творчих та рецепційних і функціональних чинників літпроцесу він зумовлюється як внутрішньолітературними, так і загальнокультурними, естетичними, соціопсихологічними, історичними та іншими факторами, що відіграють важливу роль у виникненні й еволюції тих чи тих явищ словесного мистецтва [198,413 – 414]».

На перший погляд, пригодницькі та популярні жанри за своїм художнім значенням начебто нейтральні. Тим часом той-таки детектив може мати реалістичну спрямованість із критичним осмисленням зображуваного, і було б спрощенням відносити його виключно до «масової культури». У минулому, ХХ столітті на Заході й у вітчизняній критиці популярні жанри здобулися на уважне вивчення не лише теоретиків «масової культури», а й представників академічної науки, що відмовились від традиційно нігілістичного ставлення до цих жанрів і почали досліджувати їхню історію, структуру, вплив на суспільні настрої та особисті позиції.

Результатом цих досліджень стала, зокрема, серія академічних публікацій, проведених у США під егідою «Асоціації популярної культури». Одна з таких публікацій – згадувана нами праця Дж. Кавелті «Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture» (1976), у якій аналізуються детектив, вестерн, мелодрама. Автор переконаний, що в них напрацьовано досить чітку схему, постійно варійовану в деталях і подробицях, багатство яких і зумовлює масову популярність.

Ми поділяємо думку, що спроба аналізувати популярні жанри як жанри лише «масової культури» є неправомірною. Відомо, що і в них існувала й

існує реалістична традиція, що не має нічого спільного із тривіальними рисами «масової культури». Саме тому необхідно досліджувати структуру й художній зміст популярних жанрів, щоб розкрити їх природу, здатність виражати різну ідейно-естетичну спрямованість. Адже не випадково детективні фабули привертали до себе увагу багатьох талановитих письменників різних літературних напрямів та естетичних уподобань у різні історичні періоди, у тому числі й класиків літератури, таких, наприклад, як І. Франко, Панас Мирний та Іван Білик, О. Кобилянська, Ф. Достоєвський, С. Моем, Г. Грін, Ф. Дюрренматт та ін.

А з другого боку, детектив охоче використовує у своїх цілях «масова культура», прагнучи перетворити його на одну з форм пропаганди сумнівних норм і цінностей, що розвивають естетичну неміч і глухоту. Тож постає питання: чи існують критерії, що дають змогу відрізнити “високий” детектив од стандартної продукції “масової культури”?

На наш погляд, детектив перетворюється на твір маскульту, коли проповідує втечу від дійсності, реальних проблем життя. До того ж детектив, хоч яким би жорстким він був, завжди пов'язаний із катарсисом. Тут, як і в класичній драмі, відбувається очищення читацьких афектів за допомогою співчуття й страху. Коли такого очищення немає, детектив перетворюється на твір, в основі якого – смакування актів насильства, пропаганда жорстокості й культу сили. І тоді стає-таки явищем «масової культури».

Щоб зрозуміти закони функціонування “масової культури”, способи її впливу на масову свідомість, необхідно дослідити основні етапи жанрової еволюції, структуру детективу, його характерні риси, причини популярності. Раймонд Дюрна стверджує, що першою “детективною історією” можна вважати “Царя Едіпа”, де роль убивці, жертви й судді грає та ж сама людина. І це твердження має реальні підстави: згадаймо, що ще Аристотель у «Поетиці» найголовнішим елементом трагедії вважав мітос як синтез подій. Він же серед елементів оповіді називав такий важливий, як перипетія

(контрастну зміну від щастя до нещастя і навпаки), а в ній – дізнавання (нюанси значень – упізнавання, довідування), що можна вважати безперечними первинами детективного письма.

Злочин – популярна тема багатьох класичних творів XVIII – XIX століть. Згадаймо Жульєна Сореля, Родіона Раскольников, Анелю Агранович, в образах яких розкривалися моральні й психологічні аспекти злочину. Але ні Стендаль, ні Ф. Достоевський, ні І. Франко не заснували детектив у його теперішньому вигляді. Варто підкреслити, що і в XX столітті рідко можна зустріти детектив у якійсь ідеально чистій жанровій формі, адже в ньому з'явилося безліч тематичних матричних різновидів: «hard-boiled detective», пародійний, екзистенціальний, прагматичний і т. д. Зміст детективного твору полягає насамперед в розкритті таємниці злочину. Але хіба ідейно-тематичну спрямованість, проблематику творів «Червоне і чорне» (1830) Стендаля, «Злочин і кара» (1867) Ф. Достоевського, «Для домашнього огнища» (1892), «Основи суспільності» (1893 – 1895), «Перехресні стежки» (1900) І. Франка можна обмежити однією сюжетною лінією?

Наче відчуваючи можливість вільної інтерпретації його твору у майбутньому, Стендаль не дарма вказував, що його роман – «хроніка XIX століття», адже події, описані в романі, відбуваються в останні роки правління Бурбонів, і, крім зображення трагічної долі Жульєна Сореля, французький письменник прагнув відворити історичну картину своєї епохи. Ф. Достоевський створював роман «Злочин і кара» у процесі творчого діалогу з митцями-попередниками і сучасниками. Дослідники вказують на генетичний зв'язок образу Родіона Раскольникова з образами Германа з «Пікової дами», Євгенія з «Мідного вершника» О. Пушкіна, Растіньяком Оноре де Бальзака, Жюльєном Сорелем Стендаля та іншими літературними героями. Філософсько-естетична та психологічна багатогранність роману Ф. Достоевського вплинула на розвиток не лише російської, а й світової романістики.

Головне в детективі – логіка розкриття хитросплетінь, пов'язаних зі злочином. Як правило, це два плани, дві сюжетні лінії: злочин і його версія, відтворена інтуїцією й досвідом слідчого. Спочатку вони не тільки не збігаються, а, як правило, розходяться. Логіка детективного роману полягає в якомога більшому зближенні двох спочатку розбіжних сюжетних ліній, їхньому перетинанні, а у фіналі – і в повному злитті.

Необхідними елементами детективу є таємниця, пов'язана зі злочином, і її розслідування. Загадкова ситуація викликає підвищену увагу, напругу, а її розкриття приносить полегшення, задоволення. Якщо читач розпізнає злочинця одразу, а мотиви й характер злочину можна відгадати, то бракує інтриги для детективного сюжету. Як зазначає Дж. Кавелті, перетворення злочину в загадку, у гру перетворює серйозну моральну й соціальну проблему на предмет розваги: «Щось потенційно небезпечно перетворюється в те, що перебуває під контролем [247, 105]».

Закони детективу вимагають певної рівноваги між таємницею, пов'язаною зі злочином, і її розслідуванням. Дотримання цієї рівноваги допомагає авторові тримати в напрузі читацький інтерес. Взагалі, як стверджують психологи, процес загадування й розгадування загадок приносить естетичну насолоду і авторові, й реципієнтові. А детектив – це своєрідна макрозагадка, де великою мірою виявляється елемент гри, розваги, що також є однією із функцій мистецтва (поряд із пізнавальною, оцінною, естетичною та ін.).

Традиційне питання, що хвилює реципієнта, – “хто й коли”. Читач сам повинен вирішити, хто злочинець, які мотиви його вчинків, які способи й засоби злочину, коли він стався і чи був узагалі. Отже, в детективному творі є принаймні чотири елементи, на основі яких будується сюжет (хто, коли, чому і як). Уміло варіюючи їх, можна створювати напружену дію, де з'явиться елемент гри, чергування загадки й розгадки, таємниці та її розкриття. Цим пояснюються великі виразні можливості детективу як метажанру, його

гнучкість, здатність відповідати найрізноманітнішим художнім смакам та інтересам.

Автор детективу зображує героїв у переломний момент, у ситуації драматичній, напруженій, незрідка – на зламі (як уже зазначалось, Аристотель називав це перипетією), що розкриває їхні характери. У цьому аспекті детектив – майже те ж саме, що драма (наприклад, «Украдене щастя» І.Франка), що також часто зверталася до феномена злочину й психології злочинця.

У чому ж тоді відмінність детективного твору від драматичного? Напевне, в тому, що другий фокусує увагу читача на самому злочинцеві, перетворюючи його на центрального персонажа (або одного з них). У детективі, навпаки, злочинець рідко стає героєм, найчастіше це його переслідувач. Далі, у драмі злочин стається здебільшого у самому фіналі як наслідок розвитку характерів і обставин. А в детективі це вихідний момент дії, все інше – реконструкція попередніх подій. І чи не найголовніше: у драмі злочин – це радше привід для соціальних або психологічних спостережень, тоді як для детективу злочин і його розкриття постає переважно самоціллю. Іншими словами, драма набагато осяжніша за своїм змістом, ніж детективний роман.

Звичайно, на відміну від драми детектив виступає насамперед як розважальний твір. У цьому сенсі він ближчий до пригодницьких жанрів, ніж до драматичних. У ранніх детективних творах домінувало інтелектуальне начало, вони були радше логічними загадками, грою думки. Герой Конан Дойля – підкреслено інтелектуальний. Хоч нібито цілком безпристрасний, та за зовнішньою незворушністю ховається романтизм і поетичність. Шерлок Холмс ставиться до розслідування злочину як до логічної загадки, як до шахової партії. Соціальні й моральні сторони злочинності його майже не цікавлять. Однак незабаром питання моралі починають переважати в детективі. Так, уже Г.Честертон створює популярний тип детектива – священика Брауна, що прагне не лише розкрити злочин, а й перевиховати

злочинця. Такий же високоморальний зміст має образ комісара Мегре у Жоржа Сименона.

Класичний детектив створює досить стереотипного персонажа – приватного детектива, стандартний спосіб його життя, вчинків, ставлення до навколишнього. Зокрема й до поліції. За незначними винятками – негативне. Як правило, поліція не здатна розкрити злочин і своїми діями тільки заважає героєві. Хоча приватний детектив і допомагає поліції, але тільки він спроможний розслідувати злочин. Лише він – єдина гарантія того, що суспільство буде позбавлене зловісної діяльності злочинця, що прагне уникнути правосуддя під різними загадковими масками.

Стереотипний і характер місця, у межах якого відбувається дія. Ще донедавна вона вимагала замкненого простору (починаючи з «Убивства на вулиці Морг» Е. По). Мотив «замкненої кімнати» – в основі таємниці, ребусу, що його треба розгадати («Десять негрят» Агати Крісті, «Замкнена кімната» шведських письменників М. Шеваля й П. Валу та ін.).

Слід зазначити, що детектив, його психологічна й моральна атмосфера пов'язані переважно з урбаністичністю як ознакою нової епохи. Без комфортабельної квартири Шерлока Холмса на Бейкер-Стріт у Лондоні романи Конан Дойля багато в чому втратили б свою неповторність. На спроби авторів детективів виявити цікавий, поетичний або казковий елемент у міському житті звернув увагу ще Г.-К. Честертон. У статті «На захист детективного роману» (1901) він писав: «Перше істотне значення детективу полягає в тому, що він є ранньою й популярною літературою, в якій виражається поетичне почуття сучасного життя. Люди століттями жили серед величних гір і вічних лісів, перш ніж зрозуміли, що вони сповнені поезії. Чому б нам не дивитися на димарі як на вершини гір і не вважати наші ліхтарні стовпи такими ж стародавніми й натуральними, як вікові дерева? Для такого погляду на життя, де велике місто виявляється місцем дії, детективний роман постає своєрідною «Іліадою». У цих романах герой і детектив перетинають Лондон із таким почуттям свободи й гордої

самотності, як принц у старій казці про країну ельфів. Вогні міста починають сприйматися як незліченні очі ельфів, що сторожать чиюсь таємницю, яку письменник знає, а читач – ні. Кожен поворот дороги – це немовби дотик пальцями до цієї таємниці, кожний фантастичний небозвід димарів постає як знак якоїсь загадки [226, 221 – 223]».

Викривальна тенденція найбільш повно була представлена в новому типі детективного роману, що одержав назву “крутого” (hard-boiled) детективу. Деякі автори перекладають термін “hard-boiled” як “чорний” детектив. Нам видається такий переклад неточним, тому що він створює асоціацію з “чорним романом”, з яким детектив 20-х років не має нічого спільного. Більш точним, на наш погляд, буде термін “жорсткий”.

Поряд із класичним детективом наприкінці 20-х – на початку 30-х років ХХ століття формується «жорсткий» детективний роман, який у багатьох своїх рисах різко відрізняється від класичного. Він був створений у США в угрупованні письменників, що об’єднувалися навколо журналу «Блек меск». У цьому тематичному жанровому різновиді починають писати багато популярних письменників – Ерл Гарднер, Картер Браун, Росс Макдональд, Реймонд Чандлер.

Зростаючій популярності «жорсткого» детективу сприяли засоби масової інформації, особливо радіо, телебачення й кінематограф. Як уже зазначалося, в 40-х екранізовано романи Д.Геммета «Мальтійський сокіл», Р. Чандлера «Довге прощання», що й дотепер є класикою кінодетективу. Герої детективних романів Сем Спейд, Нік Чарльз і Філіп Марлоу стали популярними героями радіопередач і телевізійних серіалів.

У «жорсткому» детективі акцент зміщується з інтелектуального пошуку в сферу напруженої дії. Крім того, змінюється й традиційний образ детектива. Це вже не просто інтелектуал, денді, що розслідує злочин з любові до справи. Тепер це фахівець, що має ліцензію на приватний розшук. Розширюється і сфера його професійної діяльності. Досить часто він не лише детектив, а й суддя, прокурор, переслідувач, виконавець вироку. Якщо герой

класичного детективу, за всієї дивакуватості й ексцентричності, був «ідеальним», то тепер він має безліч амбівалентних рис: поєднує цинізм і шляхетність, жорстокість і сентиментальність, незрідка застосовує силу. Людина з твердим характером, він сповідує власний моральний кодекс, своє ставлення до суспільства, моралі. Вважає, що суспільство, в якому він живе, – продажне, у процесі розслідування виявляє таємні ниті, що міцно зв'язують можновладців зі злочинним світом, прагне досягти певної моральної мети – врятувати суспільство від злочинності та обману, хоч і вважає, що зло нездоланне і влада його абсолютна.

Герой «жорсткого» детективу, як правило, самотній. Друзів у нього немає, якщо не вважати чи то красуню-секретарку чи старого журналіста, що пішов на спочинок. Тому він розраховує тільки на свою спромогу. Герой усвідомлює свій соціальний статус. Коли з'являється можливість розбагатіти й піднятися на нову сходинку на суспільних сходах він без жалю відмовляється від цієї можливості. Втім, герой не відхиляє ідею успіху, йому подобається слава, популярність, успіх у жінок, але зрештою, після чергового розслідування, яскравої перемоги він знову повертається у свою брудну контору, залишаючись вірним професії.

Класичний стереотип злочинця у «жорсткому» детективі змінюється й ускладнюється. Коли раніше це, як правило, темна, груба особистість, представник нижчих верств суспільства, то тепер досить часто – представник верхів, який може бути зовні привабливим і чарівним. Українські дослідники Ю. Кузнецов, О. Іванов вказують на ще одну характерну рису «крутого детективу», яка руйнувала канони класичного. Літературознавці зокрема акцентують увагу на руйнації принципу «кохання заборонено», проголошеного Ван Дайном у його «Twenty Rules for Writing Detective Stories» («Двадцяти правилах для написання детективних романів», 1928) та посиленні «жіночої лінії» у детективній прозі, згадуючи твір Р. Чандлера «Постріл в ресторані Сірано», у якому вбивцею виявляється жінка, що зве себе Джін Едріен і начебто потребує захисту й підтримки приватного

детектива Молверна, роман «Мальтійський сокіл» Д. Геммета та героїню О'Шонессі, яка сподівається на допомогу детектива Спейда, роман «Ти ніколи не знав жінок» Д. Х. Чейза, у якому вбивцею теж є «беззахисна» жінка. «Несподіваність розгадки, – підкреслюють дослідники, – це, мабуть, єдине, що залишилось у «крутому детективі» від класичного. Що ж стосується атмосфери боротьби і напруження, балансування між життям і смертю, «крутий детектив» наблизився тут до сучасного трілера [121, 160]». Та все ж на відміну від трілера «крутий детектив» мав, на переконання вищезгаданих дослідників, певне «психоаналітичне» або «психопрофілактичне значення», адже читач, співпереживаючи герою-детективу, поступово формував власні внутрішні ресурси та готовність долати кризові ситуації.

Ю. Кузнецов, О. Іванов підкреслюють: «...у «Мальтійському соколі» є вставна новела, яка наче безпосередньо й не стосується сюжету, але несе важливе ідейне навантаження. Спейд розповідає про людину, яка раптом зрозуміла, що живе у непередбачуваному світі і яка врешті-решт «пристосувалася» до того, що їй несподівано на голову падають балки, а коли вони перестали падати, то «пристосувалася» й до того, що вони більше не падають. «Крутий детектив» по-своєму допомагав людині адаптуватися в новому хаотичному світі [121, 159]». Подібні роздуми представлені у книжці Дж. Сімонса «Криваве вбивство». Дослідник цитує О. Х. Одена, який наголошував: «Ми звертаємось до детективу, у якому людина, чию вину вважали доведеною, залишається невинною, а справжнім злочинцем – той, хто перебував поза підозрою, і знаходимо у ньому спосіб уникнути буденності та повернутися в уявний світ без гріховності, де «ми можемо пізнати любов як любов, а не як караючий закон [187, 231 – 232]».

Варто також вказати, що поглиблення «жіночої» лінії характерне і для української пригодницької прози цього періоду. Яскравими прикладами є повість В. Винниченка «На той бік», де діє «українська Шарлота Корде» –

Ольга Чорнявська, роман Ю. Смолича «Господарство доктора Гальванеску» (1928), де героїня Юлія Сахно фактично виконує роль політичного детектива.

Міняється у американському «крутому детективі» й соціальне оточення. Герої класичного детективу Шерлок Холмс і доктор Ватсон живуть у чарівній холостяцькій квартирі, не позбавленій елементів розкоші. Герой «жорсткого» детективу – у брудній, напіврозваленій приватній конторі, в занедбаній частині ділових кварталів міста. Так постає не стільки скрутність становища, скільки особистісне неприйняття утопічної концепції успіху, начебто гарантованого американським суспільством.

1.3 Імпліцитний автор як автор детективної гри (перші романи Д. Геммета – матриці жанрової парадигми)

Поява романів «Red Harvest» («Червоні жнива») та «The Dain Curse» («Прокляття Дейнів») Дешилла Геммета, опублікованих 1929 року, знаменувала завершення епохи класичного американського детективу й водночас утвердження жанрового різновиду «hard-boiled fiction» («крутого детективу»). Канонізовані в річищі американської літературної традиції принципи класичного детективу (серед них: методика розслідування повинна підпорядковуватись чіткій логіці, забезпечення читача рівними можливостями з детективом у процесі «відгадування-викриття» злочинця (повна інформація про мотиви та деталі злочину), «табу» на використання у сюжетному розвитку надприродних сил та фантастичних елементів, своєрідна «ідеалізація» героя-детектива — автор позбавлений права зображати його як порушника закону та ін.) вже у 20-х роках намагались проаналізувати та упорядкувати Р. Остін Фрімен та Г. К. Честертон, Рональд Е. Нокс та С. С. Ван Дайн. Їхні прагнення свідчили не лише про необхідність теоретичного осмислення «золотого віку» детективу, утвердження меж жанрової структури, а й про визначення подальших шляхів жанрового розвитку. Згадані теоретики усвідомлювали також певну обмеженість

прагматичного аспекту детективу (запрограмованість сюжетних подій відповідно до встановлених правил, використання традиційних моделей, кліше тощо). Назривала необхідність зміни «горизонту сподівань», закодованого в детективному тексті, необхідність переосмислення набутого та формування нового естетичного досвіду.

Семюел Дешилл Геммет теж одним із перших відчув небезпеку «автоматизації» сприйняття детективного тексту. До речі, на взаємодію між «автоматизацією» та «деавтоматизацією» літературних засобів як визначальну для літературної еволюції, вказували у цей час і російські формалісти.

Автор романів «Red Harvest» і «The Dain Curse», насамперед, намагається максимально розширити художній простір: сміливо вводить численні злободенні та суперечливі реалії життя, обмежує надумані, умовні характеристики персонажів, посилює роль діалогу, в якому поєднує гумор та сарказм.

І в першому, і в другому романі оповідачем стає безіменний детектив. Оперативник детективного агентства «Континенталь» із ранніх оповідань письменника, що друкувались у журналі «The Smart Set» та альманасі «The Black Mask», був його своєрідним архетипом. На формування цього образу, безперечно, могли вплинути власні спостереження, спогади та роздуми автора, який певний час працював у детективному агентстві А.Пінкертон. Можливо, прототипом героя-оповідача був наставник Геммета, заступник начальника Балтиморського відділення Джеймс Райт.

Здавалосьь, є підстави вважати, що герой-оповідач є не лише учасником, а й автором детективної гри. Так, у першому романі детективу вдалося посягати ворожнечу між злочинними кланами. Це призвело до кривавого конфлікту, що завершився винищенням майже всіх учасників цих кланів. Таким чином, окрім виконання звичайної місії (розкриття злочину), він нав'язує злочинцям свою гру, свою «стратегію заперечення». Ця гра — своєрідна форма особистісного самоствердження, певний виклик

недосконалому суспільству. Звісно, такі дії детектива-оповідача утворюють принципи «hard-boiled fiction».

У романі «Прокляття Дейнів» оперативник-оповідач стає учасником і переможцем детективної гри, однак «свою» гру до певного часу веде злочинець. Як і його попередник із роману «Red Harvest», герой-оповідач виявляє не лише свої професійні, а й людські риси – допомагає героїні Габріель із другого роману звільнитись від тягаря псевдопрокляття.

Варто все ж підкреслити, що вже самі назви романів допомагають розкрити образ імпліцитного автора і як майстра словесної гри, і як творця складної ігрової структури детективного роману. Богомил Райнов у книзі «Чорний роман», оцінюючи творчість Геммета, згадує його перший роман під назвою «Червоні жнива» [178,102]. На жаль, другий роман він залишив без уваги. Пізніше дослідник детективної літератури Г. Анджапарідзе коментує перший роман під цією ж назвою [6, 444], як і угорський його колега Т. Кестхейї [99, 95]. Під назвою «Криваві жнива» згадується перший роман у бібліографічній енциклопедії С. Бавіна [9, 165]. Наведені приклади дають підставу констатувати, що неоднозначна, символічна назва першого роману Д. Геммета як актуалізує у сприйнятті перекладачів і дослідників окремі фрагменти тексту, так і об'єктивізує твір у цілому.

Слід наголосити, що обрана Гемметом ігрова структура романів певною мірою відповідала відомому кредо детективістів, сформульованому С. С. Ван Дайном у вже згаданих «Двадцяти правилах для написання детективних романів», де він стверджував, що детективний роман – це інтелектуальна гра [32, 38], яка вимагає від автора неабияких зусиль. Саме тому його колега О. Фрімен підкреслював, що детектив, здатний повністю втілити всі характерні риси жанру, залишаючись при цьому твором з гарним стилем, уміло відтвореним фоном і цікавими характерами, що відповідають найсуворішим канонам, є досить рідкісним явищем у художній прозі [209, 29]. Цей висновок дослідника детективної прози 20-х років ХХ століття, і на початку ХХІ століття зберігає свою актуальність. Поділяємо думку

О. Фрімена про те, що детектив – результат наполегливої праці, яка вимагає віртуозної техніки.

Таким чином, детектив з одного боку – художній твір, виплід фантазії автора, з другого – це інтелектуальна вправа, що вимагає чіткого логічного мислення, а тому автор повинен мати великий запас спеціальних знань. Дослідник підкреслює: те, що ця робота складна і складнощі ці багатьом невідомі, знаходить підтвердження у невдалих спробах романістів традиційного типу, коли вони починають експериментувати з детективною формою, виявляючи при цьому повне нерозуміння природи жанру і рис, які він повинен мати [209, 30]. На ігровому характері детективу наголошував і угорський дослідник Т. Кестхейї, зосереджуючи увагу на тому, що справжній детектив – неповторна авторська робота. Протиставивши детектив як унікальний твір і кітч як серійне виробництво, він виділяє такі риси детективу, як об'єктивні авторські роздуми, аналітичний підхід, відсутність сентиментальності [99, 148]. Різноманітні таємничі деталі, пов'язані зі злочинами, у тому числі вбивство, він оцінює як необхідні елементи інтелектуальної гри, і тому детективний сюжет постає інколи набагато складнішим, ніж реальні картини злочинних фактів чи явищ.

Болгарський дослідник Б. Райнов, зосереджуючи особливу увагу на стильових особливостях детективної прози Д. Геммета, зокрема, на об'єктивності, відстороненості, «завуальованості» авторської позиції, слушно наголошує, що американський письменник навмисне наповнював романний простір численними позасюжетними епізодами, які свідчать про певну незапрограмованість авторських рішень [178, 86]. Безперечно, Геммет вирішував не одне, а кілька авторських завдань, що змінювались у процесі розкриття детективного сюжету і залишалися до певного часу невідомими для читача, а оповідь нагадувала блукання таємничим лабіринтом злочинного світу. Мандрівка лабіринтом, спостереження за надсюжетним структуруванням детективної оповіді сприяли формуванню власної позиції читача, особливого сприйняття детективної гри.

Яскраво виражена ігрова структура перших романів Д. Геммета свідчить не лише про авторську орієнтацію на певні правила, визначені американською літературною традицією, а й про прагнення письменника відтворити нові реалії американської дійсності і поєднати їх із детективним сюжетом. Це засвідчили і романи Геммета, що з'явилися пізніше, – «Мальтійський сокіл», «Шкляний ключ», «Худа людина», де риси детективної оповіді не завжди відповідали канонам детективної прози. Дж. Сімонс у книжці «Криваве вбивство», зокрема, вказував, що в романі «Шкляний ключ» Д. Геммета герой Нед Бомонт зовсім не покладається на аналітичні здібності розуму в пошуках убивці, до того ж він і сам напівгангстер, і навряд чи міг би бути визнаний повноправним детективом У. Х. Райтом чи Р. Ноксом. Дослідник вважав, що назвати «Шкляний ключ» детективом, означало б швидше недооцінити цей твір, аніж похвалити його [187, 227]. Усе це дає підстави оцінювати романи Д. Геммета як новий етап у розвитку детективу у американській та світовій літературах.

У вітчизняній критичній літературі не розглядалися питання ідейної чи жанрової взаємодії перших романів Д. Геммета. Проте варто зауважити, що навіть назва другого роману «Прокляття Дейнів» конкретизує назву першого роману, а саме: прокляття, яке тяжіє над родиною Дейнів, таке ж драматичне, як і доля жителів «проклятого» міста Бесвілл з «Red Harvest». І в першому, і в другому романі прокляття має фіктивний характер. Містично-фальшива загроза над містом Бесвілл і така ж загроза над родиною Дейнів – наслідок завуальованої боротьби: у першому випадку – різних мафіозних кланів, у другому – між окремими носіями злочинної свідомості й адептами традиційної моралі.

Можливо, найбільш яскраво позиція імпліцитного автора розкривається у спостереженнях за композицією цих детективних романів. Починаючи з експозиційної частини і до самого фіналу роману «Red Harvest» майже у кожній главі (їх 27) підкреслюється загадковість назви міста, де відбуваються події. З метою відтворення напруженої соціальної атмосфери,

криміногенної ситуації не лише детектив-оповідач, а й інші герої твору, підпорядковані імпліцитному автору, звертаються до назви Бєсвілл (в одному із перекладів російською мовою означає «бісівське місто»). Одна із глав має назву «Володар Бєсвілла». Саме у місті з такою назвою і могли відбутись «криваві жнива». Автор створює опозиційну пару: Бєсвілл – Бєрєсвілл (остання назва зринає у «спокійних» сюжетних епізодах).

Існує кілька перекладацьких версій. С. Бавін, зокрема, згадує версію, у якій місто назване Отервілл або Отравілл [9, 167]. У коментарях Г. Анджапарідзе місто має назву Персонвілл [6, 441]. Враховуючи ці семантичні метаморфози, можемо констатувати — всі вони сприяють формуванню індивідуально-неповторного сприйняття, власного естетичного досвіду. Усвідомлення таємничої багатозначності назви міста проходить певні стадії ретроспекції і оповідачем, і перекладачем, і дослідником, і читачем, утворюючи різні форми трансформації.

Роздумами про загадкове місто починається і завершується перший роман. Таким чином, і образ-символ «кривавих жнив», і уточнюючий образ «бісівського міста» автор подає як визначальні в сюжетно-композиційному обрамленні.

Атмосферу таємничості доповнюють поодинокі статичні міські пейзажі: вже у першій главі роману «Red Harvest» переважають незмінні тьмяні кольори (жовте небо, похмурі гори, сірі будинки), у романі «The Dain Curse» — зображення сонного порту, брудних вулиць міста Кесада (гл. I., ч. III) та ін.

Драматизація оповіді посилюється й іншими художніми деталями. У «таємничий» топонімічний ряд автор включає і назву вулиці, де відбулось перше вбивство у романі «Red Harvest» — Харрікен-стріт (hurricane - буревій). На особливості дещо іронічного сприйняття місцевого життя вказують у цьому ж романі і назви розділів — глава 18 «Пейнтер-стріт» (painter – художник), глава 25 «Віскі-таун», у другому романі — глава 4

«Нечестивий Грааль» (частина II), глава 6 «Ананас» (жаргонна назва бомби), глава 11 «Цирк» (у значенні – «фінальна вистава злочинця у частині III).

Додаткове смислове навантаження мають деякі імена персонажів. У романі «Червоні жнива» ім'я однієї з героїнь — Діна Бренд (brand — марка, клеймо). Відчувається авторський натяк на певний жіночий та соціальний тип. У 7 главі роману «The Dain Curse» діє експерт Мак Крекен (to crack – розколюватись). У його імені приховано авторське іронічне сприйняття попередніх подій (вибух бомби виявився невдалим). У цьому ж романі в імені героїні закодована таємниця прокляття: Габріель Дейн Коллінсон (Gabrielle Dain Collinson) — «the Great Dain Curse». Перші букви слів у фразі «Велике прокляття Дейнів», яка прозвучала з уст детектива-оповідача у главі 20 «Сповідальня» збігаються з першими буквами імені та прізвища героїні. Можна віднайти ще один – «автобіографічний», відтінок, пов'язаний з образом імпліцитного автора: ранні твори Д. Геммет підписував псевдонімом Пітер Коллінсон.

Аналізуючи жанрові особливості роману, А. Ткаченко виділяє різні умовні типи характеротворення — неквапливий, поетапний, описовий, «саморозкриттєвий» [198, 87]. У романі «Red Harvest» визначальним є останній – «саморозкриттєвий», однак, в окремих главах автор використовує і описовий. В романі «The Dain Curse» переважають поетапний та «саморозкриттєвий» типи характеротворення, що пояснюється як типологічною близькістю «крутого» детективу, так і певними відмінностями у психологічному відтворенні різних характерів. Що ж до «закодованих» імен, то вони виступають як своєрідний авторський прийом «саморозкриття» характерів героїв.

Досить відчутні авторські «сигнали» критичного сприйняття і конкретних персонажів, і соціальних реалій американської дійсності 20-х років в ескізних, скупих портретних характеристиках працівників поліції, розлогих характеристиках окремих представників злочинного світу (Еліхью

Уілсона в романі «Red Harvest», Оуена Фітцствіена – в романі «The Dain Curse»).

Еліхью Вілсон уособлює Владу в загадковому і зловісному місті Бесвілл. Загибель його рідного сина – редактора двох міських газет, який розкривав злочинну діяльність гангстерських груп, – опосередкований результат безмежного сорокарічного володарювання батька. Д. Геммет розкриває також глибинний зв'язок такого типу влади з незнищеним злом. Таким чином, і саме місто в романі виступає як символ зла. Невипадково у главі 1 («Жінка у зеленому та чоловік у сірому») автор спочатку дає не портретну, а соціальну характеристику володарю міста, акцентує увагу на його соціальному та політичному статусі як президента і головного акціонера Міської гірничодобувної корпорації, глави Першого національного банку, власника двох міських газет, практично всіх великих підприємств, «... разом із цим майном він володів сенатором США, парочкою членів Палати представників, мером і більшістю членів Законодавчих зборів штату» [Hammett D. The Dain Curse. – М: Manager, 2005. – С. 441. Далі текст роману цитується за цим виданням. Переклад українською мовою наш. – С. М.]. В експозиційній частині (у розмові між героєм-оповідачем і діячем організації «Індустріальні робітники світу») автор створює іронічну тональність не лише за допомогою інформації про те, що у власності Вілсона був сенатор Сполучених Штатів, члени палати представників і т.п., а й широко вживаючи розмовні звороти, різноманітні емоційно насичені сленгізми, професійний жаргон, вульгаризми, жаргон злочинного світу, включаючи нестандартну лексику.

Застосовує Геммет і традиційний спосіб створення іронії – у другій главі «Володар Бесвілла» зовнішня портретна характеристика Уілсона відтворює внутрішню моральну деформованість його особистості (маленька голова, коротка шия, квадратні плечі, водянисті очі та ін.). Отже, визначальним у цій сюжетній лінії є описовий тип характеротворення.

У романі «Прокляття Дейнів» у сюжетній лінії, пов'язаній із злочинцем Оуеном Фітцственом, домінує поетапний тип характеротворення. У спогадах героя-оповідача про цього персонажа (початок глави 3 («Щось чорне»)) помітні авторські «сигнали», що вказують на поступове формування психології злочинця та втрату моральних орієнтирів: «Я пам'ятаю Фітцствена досить високим, худим тридцятидворічним чоловіком із сонними сірими очіма, смішним широким ротом і неохайно одягненим; він робив вигляд, що лінивіший, ніж був насправді, надавав перевагу вільній розмові, ніж іншому заняттю і, здавалось, мав досить великий запас точних знань і оригінальних поглядів на будь-яку тему, що раптово з'являлась за умови, якщо вона хоч трохи цікава.

За п'ять років до того, як я зустрів його в Нью-Йорку, де розкопував справу зграї медіумів-шахраїв, які пограбували на 100 тисяч доларів вдову торговця діамантами. Фітцствен нишпорів там само у пошуках матеріалу для своїх книжок. [С. 19]».

У наступному епізоді автор поглиблює атмосферу таємничості навколо Фітцствена, який все більше занурюється у сферу відлюдництва та безмежної самотності: «Журнали і книжки різними мовами [...] були розкидані всюди – у тому ж стилі, що й в його нью-йоркській квартирі. [...] Більше року він жив у Сан-Франциско – за винятком, з його слів, вихідних днів та двох місяців блукань у сільській глушені з метою завершення роману. [С. 20]». В одній із фабульних сцен (розмова героя-оповідача із Фітцственом) автор одразу ж показує зміни внутрішнього стану злочинця: «У його сонних сірих очах спалахнув промінчик, він трохи випрямився, сидячі у кріслі, і запитав:

- З Леггетом щось трапилось?
- Чому раптом ти про це сказав?
- Я не сказав. Я запитав.

Він знову розслабився у кріслі, але промінчик не покидав його очей [С. 21]».

У передостанній главі («Зізнання») поєднано портретну та психологічну характеристики: «На дев'яносто відсотків він був у бинтах, виглядали лише око, вухо і куточок роту. Око і куточок роту усміхнулись мені крізь марлю. І почувся голос: «Досить з мене ваших готельних номерів». Цей голос не був чистим, адже йому довелося пробиватися манівцями, та й щелепа не могла рухатись, але у ньому було багато сили. Це був голос людини, яка вирішила вижити. [С. 222]».

А в останній главі 11 («Цирк») роману «Прокляття Дейнів» Д. Геммет зосереджує увагу на психологічній характеристиці злочинця, сповненого почуттями пихи та ненависті, які він випестував у собі: «Ця раптова ненависть – а дійшло до ненависті – по ставленню до мене спалахнула, я думаю, через те, що я, з його точки зору, вважав його божевільним. Він бажав, щоб весь оточуючий світ, чи, принаймні, та його частина, яка буде представляти цей світ у суді присяжних, вважали його божевільним – і насправді примусив їх так вважати – однак він не хотів, щоб я з ними погодився. [С. 227]».

І в першому, і в другому романі автор створює завуальовану сюжетно-композиційну основу. У класичному американському детективі процес розкриття злочину заповнює весь художній простір твору. У перших главах згаданих романів Геммета розкриття злочину – лише інтригуючий початок. У «Red Harvest» на розкриття злочину — вбивства Дональда Вілсона — сина володаря Бесвілла, автор виділив 7 глав із 27. У «The Dain Curse» сюжетній лінії, пов'язаній з першим розслідуванням (пошуки втрачених діамантів) автор присвячує 7 глав з 23. Рання і швидка розв'язка типового для класичного детективного роману конфлікту (протистояння між детективом і злочинцем) пояснюється прагненням автора-реформатора розкрити й інші, нетипові для класичного детективу, конфлікти — внутрішньо-психологічні, соціально-політичні та ін. Адже, як слушно наголошує Б. Райнов, «завдання Геммета – не лише в тому, щоб розповісти нам ще одну детективну історію. [...] Геммет ставить перед собою не одне, а кілька завдань, і завдання ці

змінюються разом з розвитком оповіді, а їх умови й істинний сенс нам невідомі, та й не можуть бути відомі завчасно, як невідомі вранці події, що можуть трапитися протягом дня [178, 86]». Болгарський дослідник підкреслює, що оповідь у творах Геммета не визначається якимсь незмінним планом, а тому читач не йде по задуманому маршруту, а наче блукає в лабіринті – сірому, навіть жахливому – в лабіринті підземного світу злочинності. Подібна характеристика жанрових особливостей творів Геммета – у міркуваннях російського культуролога В. Руднева, який звертає увагу на те, що в «жорсткому детективі» американського письменника «простір дуже часто змінюється. Детектив підпорядкований перипетіям інтриги, він часто діє за допомогою пістолета або кулака, іноді його б'ють мало не на смерть. Убивцею в такому детективі може виявитися хто завгодно, аж до найближчого друга, як у романі Д. Геммета «Шкляний ключ». Пошук істини відбувається не за допомогою дедуктивних аналітичних процедур, і сама істина є синонімом не справедливості, а хитрості, сили та вправності розуму. Це прагматичний детектив [181,113]».

Позірне «затухання типового конфлікту у «Red Harvest» продовжилося серією, на перший погляд, невмотивованих убивств: відомого боксера (гл. 9), брата шефа поліції (гл. 11), представника одного із злочинних кланів (гл. 28), однієї з головних героїнь — Діни Бренд (гл. 21), адвоката-шахрая (гл. 23). Зовнішньо-подієву сюжетну лінію доповнює відтворення кривавого конфлікту між лідерами злочинних угруповань (починаючи з глави 20 і до кінця роману). Що ж до внутрішньо-психологічної сюжетної лінії, то вона складається із зображення внутрішнього конфлікту героя-оповідача (боротьба між почуттям помсти і благородними намірами звільнити місто від злочинців, почуттям обов'язку і власними бажаннями) та поступового відтворення загальної психологічної напруги, що завершується підозрами героя-оповідача у тому, що він скоїв ненавмисне вбивство під дією наркотиків (гл. 22 – 27).

Відомий дослідник сучасної культури Дж. Кавелті акцентує увагу на спорідненості гангстерського фільму та «hard-boiled detective»: «Класичний гангстерський фільм та «крутий» детектив відверто зображали падіння індивіда, що намагався досягти багатства й влади у незаконний та аморальний спосіб. Однак під моралізаторською поверхнею оповіді вони виражали пекуче обурення, спрямоване проти респектабельного суспільства. У «крутому» детективі змальована людина, яка не лише переступила закон із метою утвердження справедливості, але й відвернулася від ідеалів успіху. Розслідування злочину з такої точки зору дозволило письменникам виразити приховані сумніви щодо ідеалів успіху, водночас відстоюючи моральну позицію: «злочин ніколи не виправдовується. [257, 86]». Іронічна тональність оповіді, поєднана з самоіронією героя-оповідача у першому романі Д. Геммета, стирає з його суперечливого, бунтівного образу надмірну загадковість та підкреслює професійні риси людини, для якої розслідування є буденною, копіткою працею. Подібна тональність, як і авторська позірна відстороненість, зберігається і в романі «The Dain Curse», однак структура його сюжету більш ускладнена: характерну для першого роману «рівноправність» зовнішньо-подієвої та внутрішньо-психологічної ліній змінює у другому визначальна роль останньої.

Відповідно зміщуються у ньому і соціальні акценти, так яскраво виражені в романі «Red Harvest» (широкомасштабне протистояння між місцевим філіалом профспілкової організації «Індустріальні робітники світу» та гірничодобувною корпорацією, пов'язаною з мафіозним кланом, у який входили, окрім професійних злочинців, шеф поліції, національні гвардійці, ба навіть солдати регулярної армії). Дослідники американського детективу Вільям Кітредж та Стівен М. Краузер, з думкою яких ми погоджуємось, акцентують увагу на тому, що різниця між класичним і «крутим» детективом визначається не лише фігурою героя-супермена. Адже детектив «крутого» жанрового різновиду, на їх переконання, «відповідає більш складному, більш демократичному суспільству, яке неможливо визначити за допомогою

прямолінійних понять «закон» і «правопорядок» чи соціальні касти. Під впливом таких факторів, як трейд'юніонізм, зростання капіталізму, становлення протестантської етики та післявоєнний розквіт двадцятих років, американська міська культура стала більш хаотичною, в ній підвищився рівень суперництва й насильства. Реагуючи на ці зміни, а також намагаючись позбутися надто фантастичних аспектів класичного детективу, література крутого детективу свідомо тяжіла до «повзучого» реалізму, до такого зображення насильства, що вимагало від читача емоційного відгуку на події в житті окремої людини і суспільства, а не лише на інтелектуальну загадку [100, 284]».

На відміну від першого роману, у «The Dain Curse» автор зосереджує увагу, насамперед, на відчутті особистісної, а не соціальної катастрофи (зруйноване «я» героїні Габріель, спустошене «я» злочинця Фітцствіена та ін.), хоча в описах секти «Храм Святого Граалю», в яку входили люди різних національностей, однак, одного — високого, достатку, із селища, у якому живуть мексиканці, досить чітко означені риси недосконалої дійсності. Тож, є підстави стверджувати, що цей роман займає проміжне місце між «hard-boiled fiction» та психологічним детективом.

У творі постають різні типи носіїв злочинної свідомості, які мусять протягом усього життя носити захисну маску, грати чужі ролі (поступово розкривається підступність Еліс Дейн – авторки легенди про «родинне прокляття», Моріс П'єр де Майєн – батько Габріель, не витримавши психологічного тиску, сам знімає з себе маску добропорядного громадянина, автор знімає маски з колишнього детектива Аптона та шахрая Руперта, з Ааронії та Джозефа Холдорнів – сектантських проповідників, детектив-оповідач викриває діяльність Уїлдона (найманого вбивці), інших професійних злочинців та людей, що здійснили злочин під їхнім тиском чи тиском обставин; майстер злочинної гри, який не уявляє свого існування за її межами, Оуен Фітцствіен опиняється в стані, що межує з безумством). Автор залишає також для читача «ділянки невизначеності» (В. Ізер), надаючи право

самостійно, без авторського «тиску» окреслити перспективи детективної історії.

У розкритті образу імпліцитного автора важлива не лише хронологічна послідовність. Не менш вагомимі й спостереження за тими персонажами, що діють і в першому, і в другому романі (безіменний детектив-оповідач із детективного агентства «Континенталь», його помічники – Дік Фолі, Міккі Лінехан). Саме останні «розставляють» іронічні авторські акценти, що стосуються як їхнього «шефа», так і зображення життєвих реалій у цілому. Досить показовим у цьому плані виявляється діалог оперативника з його помічником Міккі Лінеханом:

«← Можеш задрімати зараз, якщо хочеш, » – сказав я Міккі. – Я покличу тебе, якщо буде потрібно. Ти мусиш стояти на варті до ранку.

– Ну, ти – красавчик.» – Він засміявся в темряві. – Йй Богу – красавчик.

– Там, у темряві є галлон джину.

– Невже? Сказав би мені давно про це, а то марнуєш час за пустою балаканиною!

Трава на газоні зашелестіла під його черевиками. Він пішов. [С. 200]». Іронія тут помітна у вживанні слова «darb» – «красавчик», адже згідно зі словником американського сленгу Дж. Гріна, «darby», від якого походить «darb», у США в 1910 – 30-х роках ХХ століття означало «чудовий, зразковий, першокласний [С. 314]».

На нашу думку, герой-оповідач у другому романі («Прокляття Дейнів») змінюється: він постає стриманішим, раціоналістично-виваженішим, ніж у романі «Червоні жнива». Наприклад, описуючи свої дії під час перебування у «Храмі Святого Грааля», оперативник згадує про сварку з Пітером Коллінсоном – нареченим головної героїні Габріель: «Я вже готовий був ударити його в підборіддя тяжкою бронзовою рукояткою кінжала. Але в нас до цього не дійшло... [С. 87]».

Не менш значущі метаморфози у характері героя бачимо у третій частині роману: безперечно, оперативник стає більш м'яким. Особливо це проявляється у його діалогах з Габріель перед початком її лікування.

« – І не турбуйся про це. Мені буде тяжче, ніж тобі: я буду змушений миритися з тобою.

– А коли я буду проходити через це, чи будеш ти миритися – розумієш, про що я? – навіть якщо я не завжди буду добре поводитись? Навіть якщо я буду жахливо поводитись?

– Я не знаю.

Мені не хотілося б потакати її бажанню звалити все на мене.

– Не думаю, що маленьке горе може перетворити таку велику бочку меду на деготь. [С. 202]».

Більшість дослідників підкреслювали заслугу Геммета в розкритті соціальних суперечностей американського суспільства 20-х років. Звісно, це так, проте інколи у цьому твердженні відчутні відтінки радянського сприйняття «ворожого» суспільства. Зокрема, Г. Анджапарідзе зосереджував увагу на тому, що Геммет викривав не лише захисників американських цінностей, а й самі цінності [4, 19]. Проте критичний погляд автора на окремі суперечності американського суспільства ще не означає тотального заперечення його суспільних, культурних цінностей.

Імпліцитний автор як «гарант» ефективної взаємодії всіх елементів тексту в перших романах Д. Геммета характеризується виразним іронічним ставленням до оповідача. Це, своєю чергою, налаштовує читача на певне критичне сприйняття і образу оповідача, і подій, відтворених у цьому жанровому різновиді (на відміну від традиційного «легкого» сприйняття у класичному детективі). Імпліцитний автор постає як майстер детективної гри, ускладненої жанрової форми, оригінального художнього стилю. Спостереження за особливостями сприйняття образу імпліцитного автора у творах Д. Геммета вказують на переломний характер розвитку детективного письма в американській літературі 20-х років ХХ століття.

1.4 Творчість Д. Геммета і Р. Чандлера: феноменологічне наближення

Перший роман «The Big Sleep» («Вічний сон», 1939) одного з родоначальників жанрового гнізда «hard-boiled fiction», 51-річного американського письменника Р. Чандлера з'явився тоді, коли його сучасник (на 6 років молодший) Д. Геммет, був уже досить популярним, а його романи («Red Harvest» («Криваві жнива», 1929), «The Dain Curse» («Прокляття Дейнів», 1929), «The Maltese Falcon» («Мальтійський сокіл», 1930), «The Glass Key» («Шкляний ключ», 1931), «The Thin Man» («Худа людина», 1934) отримали визнання і у читачів, і у критиків.

Ще у другій половині 20-х років навіть представники класичного детективу (свідомо чи підсвідомо) відчували необхідність зміни жанрових форм, про що свідчить, наприклад, «обережне», виважене ставлення А. Крісті до конандойлівського стилю та водночас її прагнення створити новий образ детектива [118, 247]. Вагомий приклад – роман А. Крісті «The Murder of Rodger Ackroyd» («Вбивство Роджера Екрюйда», 1926), у якому формується новий «екстремальний досвід» (термін російського культуролога В. Руднева) детективу [181, 593 – 596], коли вбивцею виявляється сам оповідач. Правда, у 30-ті роки А. Крісті не переставала працювати і в класичному традиційному стилі: «Murder at the Vicarage» («Вбивство у домі вікарія», 1930), («Murder on the Orient Express» («Вбивство в Східному експресі», 1934), «Hercule Poirot's Christmas» («Різдво Еркюля Пуаро», 1938), «And Then There Were None», («А згодом нікого не стало», відомий також у перекладі російською мовою як «Десять негрят», 1939) та ін.

Співвітчизник Р. Чандлера Е. С. Гарднер (Erle Stanley Gardner, 1889 – 1970), критикуючи «крутий» детектив, створює романи «The Case of the Velvet Claws» («Справа оксамитових кігтиків», 1933), «The D. A. Holds a

Candle» (варіант художнього перекладу «Прокурор кидає виклик», 1938), «The D. A. Draws a Circle» («Прокурор окреслює коло», 1939) та ін., у яких проте не відчуваємо ворожості щодо жанрових принципів «hard – boiled fiction». Водночас, він високо цінує творчість К. Дж. Дейлі («The False Burton Combs» («Фальшивий Бертон Комбс», 1922) – перше оповідання, написане у цьому жанровому різновиді) та «круті» детективи Д. Геммета. Твори Джеймса Кейна (James Mallahan Cain, 1892 – 1977), – письменника, який не визнавав жанрових обмежень, все ж близькі до «крутого» детективу (роман «The Postman Always Rings Twice» («Поштар завжди дзвонить двічі», 1934), повість «Double Indemnity» («Подвійне страхування», 1936), «Serenade» («Серенада», 1937) та ін. Рекс Стаут, вибудовуючи свою модель детективного письма («Fer-de-Lance» (варіант перекладу російською мовою «Острие копья», 1934), «The League of Frightened Men» («Ліга наляканих чоловіків», 1935) «Some Buried Caesar» («Смерть Цезаря», 1938 та ін.), схилився у своїх симпатіях до конандойлівського (т. зв. «arm-chair detective» – «крісельного») стилю, а Еллері Квін, який оцінював гру як визначальний жанровий елемент («The Roman Hat Mystery» («Таємниця римського капелюха», 1929), «The Door Between», відомий у перекладному варіанті російською мовою як «Чужая слава», 1937 та ін.), написав низку творів, голлівудська кінематографічність яких очевидна. Між іншим, дослідник Т. Кестхейї визначав деякі твори Е. Квіна як «сюрреалістичний детектив» [99,84 – 87].

У жанрово-стильовому розмаїтті 30-х років слід виділити творчість призабутого Р. Л. Беллема, який розвивав «голлівудський» детектив із великою дозою чорного гумору, твори У. Барнетта «Little Caesar» («Маленький Цезар», 1929), А. Трейла «Scarface» («Лице зі шрамом», 1930), які працювали у жанровому різновиді «гангстерського» детективу. Твір Армїтеджа Трейла широко відомий сьогодні завдяки культовому фільму «Scarface» (1983) режисера Брайана Де Пальми, де головну роль зіграв Аль Пачіно. Фільм був створений за мотивами класичної кримінальної драми

1932 р. знаменитого Ховарда Хоукса з Полом Муні у головній ролі та є яскравим прикладом творчого впливу епохи 30-х років на формування сприйняття жорстоких реалій сьогодення, де, на жаль, часто панують закони кримінального світу.

Письменники формували творчі принципи «крутого» детективу, переосмислюючи канони класичних жанрових форм. Критичні статті Р.Чандлера свідчать: для нього були неприйнятними такі риси класичного детективу: штучні характери літературних персонажів, снобізм, зверхнє ставлення до зображуваного, яскраво виражене авторське ставлення до героїв. Досить цікавою є його думка, що єдиним справжнім творцем детективу міг стати письменник і бунтар Джордж Оруелл, який мав стійкий імунітет до снобізму. Між іншим, і Р. Чандлер, і Дж. Оруелл належали до привілейованих соціальних груп.

Важливими є міркування Чандлера про те, що секрет певного успіху класичного детективу – у вдалому відтворенні того, що ми називаємо «духом часу», зокрема, почуття туги за вікторіанськими ідеалами. Подібна позиція – у міркуваннях угорського дослідника Т. Кестхейї, який наголошував, що особистісні риси Шерлока Холмса невіддільні од вікторіанської епохи з її спокоєм і стабільністю, а увага до розкриття злочину свідчить про потаємні бажання людини вікторіанської доби почути й відчути сенсацію, яка відвертатиме від життєвої нудьги. Т. Кестхейї переконаний, що це був час, коли імперський авторитет Англії був у зеніті, а Шерлок Холмс виступав насамперед як страж вікторіанського порядку. Дослідник слушно вказує, що Агата Крісті відтворює за допомогою композиції, простої сюжетної формули, локалізації дії і кола підозрюваних, раціонально сконструйованої фабули іншу дійсність – англійську провінцію, однак, із такою ж нудьгою, як і в Конан Дойла [99, 149 – 150].

Порівняно з дослідниками радикальнішу позицію щодо оцінки класики займають інколи окремі письменники, зокрема, Х. Л. Борхес. Він вважає, що саме класичний детектив (ідеться про Ч. Діккенса, Р. Стівенсона, Е. По,

У. Коллінза, Конан Дойла), або й жанр, що продовжує класичну традицію, має перспективу «зберегти лад в епоху безладдя [28, 272]».

У статтях Р. Чандлера є і гостра критика. Так, він вказує на недостатню обізнаність із ходом розслідування, поєднану з художньою ексцентричністю у Конан Дойла. В есе «Просте мистецтво вбивати» Чандлер-критик підкреслює: «В англійських майстрів детективного жанру знання реальності обмежується вмінням відтворювати мовні інтонації жителів Сурбітона і Богнор-Реджиса. Коли вони описують герцогів і венеційські вази, то обізнані у цьому не більше, ніж який-небудь голлівудський багач у французьких модерністах, картини яких прикрашають стіни його шато Белер, або в напівантикварному чіппендейлівському столі, що був, можливо, верстаком шевця і використовується як кавовий столик. Вбивство Геммет взяв із венеціанської вази і викинув його на вулицю [220, 396]».

Зустрівшись у переломний час американського детективу, Д. Геммет і Р. Чандлер стали, на одностайну думку критиків, родоначальниками жанрового різновиду «крутого» детективу, хоч, як зауважує Г. Анджапарідзе, письменники «не тільки не писали спільних літературних маніфестів, а навіть і не були друзями [5, 283]». Однак це не може бути перешкодою для типологічного аналізу авторських інтенцій та поетики творчості двох видатних майстрів детективу.

Безперечно, важлива риса творчого формування письменників – те, що для обох взірцями були представники романтичного та реалістичного літературних напрямів, а не лише попередники-детективісти. Д. Геммет цікавився також творами Аристотеля, Канта, працями з середньовічної історії, дослідженнями криміналістів, починаючи з раннього віку. Спільні симпатії викликала творчість французьких письменників (серед них: Г. Флобер, П. Меріме, А. Франс та ін.). Р. Чандлер захоплювався творами Г. Джеймса і Д. Конрада, а деякі елементи мелодраматизму своїх романів пояснював певним впливом на нього таких письменників як О. Дюма і Ч. Діккенс. Із наведених прикладів видно, що сфера літературних зацікавлень Д.

Геммета ширша, ніж у Р. Чандлера, зате в останнього вона більш системна. Цілком можливо, що певний вплив на творчість Д. Геммета мали твори Ю. О'Ніла, Ф. С. Фіцджеральда, О. Хакслі та інших відомих письменників, які друкувались на сторінках журналу «Smart Set», де він дебютував. Чандлер підкреслював: «Геммет – детективний письменник, що здобув визнання у критиків, але це не єдиний автор, який писав або хоча б намагався писати реалістичну детективну прозу. «...» Геммет був справжнім асом, хоча в його творах немає нічого із того, що б не містилось у прихованій формі в ранніх романах і новелах Гемінгвея. Разом з тим, цілком припустимо, що Гемінгвей міг дещо запозичити в Геммета, а також у таких письменників, як Теодор Драйзер, Рінг Ларднер, Карл Сендберг, Шервуд Андерсон, і дечого навчитись у самого себе. Револьюційне за своєю суттю переосмислення художньої мови і проблематики відбувається в американській літературі вже давно. Схоже, почалося це з поезії, як то зазвичай і буває. При бажанні можна простежити витоки ще у Волга Вітмена, та Геммет зумів реформувати детективний жанр, що було достатньо непросто, адже суміш англійської витонченості й американської псевдовитонченості перетворилась на міцний панцир [220, 395]».

Досить помітним є результат системного звернення Чандлера до літературних надбань попередників і сучасників – відчувається (особливо в романах) потужний вплив книжкових вражень на формування художніх образів. Це, звичайно, не перекреслює відомої для багатьох критиків постійної уваги Чандлера до найменших деталей поліційної справи та діяльності приватного детектива, що компенсувала брак досвіду професійної діяльності детектива.

З огляду на те, що дитячі роки, юність, початок молодості Р. Чандлер провів в Англії, отримав елітну освіту (навчався також у Німеччині й Франції), стає зрозумілою його свідомо й підсвідомо ідеалізація Британії, що особливо помітно у його ранній сентиментальній поезії. Проте, як зазначав дослідник творчості Чандлера Ф. МакШейн, письменник, формуючи

індивідуальний стиль, постійно балансує між двома варіантами англійської мови (британським та американським) [260, 81]. Обидва ці варіанти він вважав рідними, хоч американський оцінював як динамічніший, відкритіший до запозичень і, таким чином більш впливовий на сприйняття читача. Підтвердження цієї думки знаходимо в його есе «Notes (very brief, please) on English and American Style» («Нотатки про англійський та американський стилі»), де автор вирізняє, окрім згаданої нами ознаки американського стилю, ще такі: переважання стандартизованих мовленнєвих форм, кліше, емоційного навантаження над інтелектуальним.

Відмінності між англійським та американським варіантами Р. Чандлер розглядав як завуальовану форму культурно-історичного протистояння між Англією й Америкою. Чандлер переконаний: допоки політична влада домінує над сферою культури, американський мовний стиль буде домінувати над британським.

Д. Геммет дотримувався чітко вираженого американського стилю. Можна погоджуватись чи не погоджуватись з оцінкою стилю Геммета, якого Р. Чандлер вважав прекрасним стилістом (визнаючи, що іноді він був сухим і невиразним) [220,396], однак безперечно, що обидва письменники надзвичайно багато працювали над мовленнєвими засобами детективного письма.

Американський детектив, безумовно, сприяв появі перших творів жанрової матриці «hard-boiled fiction» у європейських літературах. Проте слід зазначити, що «сприйняття» американських впливів європейськими літературами одразу ж переросло в інтенсивний розвиток детективу, творчу конкуренцію, а не стало лише поверховим копіюванням, запозиченням жанрових форм.

Спостереження над новими тенденціями у світовій літературі другої половини ХХ століття дали підставу англійському дослідникові детективу, естети й письменникові Джуліану Сімонсу (Symons, Julian Gustave, (1912 – 1994) ще 1972 року зробити висновок, що простір кримінального роману

(автор включає в це поняття і детектив) розширювався постійно і ця тенденція зберігатиметься й надалі. На нашу думку, його прогнози щодо зміни жанрових впливів, надзвичайної здатності детективу адаптуватись до цивілізаційних змін, справдились: «англо-американська гегемонія у царині кримінальної літератури, що базується частково на соціальній стабільності цих країн, а частково на тому, що у всьому світі читають англійською (у Скандинавії і Голландії, наприклад, більшість віддає перевагу історіям про злочини, виданим саме англійською), може помітно зменшитись. З'явилося кілька непоганих авторів у Скандинавії, дехто у Франції та принаймні один в Італії, до того ж їхні твори цікаві саме своїм особливим ароматом, чого так бракує англо-американській продукції. [...] Через десять років може з'явитись ціла плеяда нових майстрів, до того ж далеко не всі вони будуть англійцями чи американцями [187, 244]».

Варто підкреслити, що метажанр роману в Чандлера – лише часткова реалізація глобальних авторських задумів, адже він планував відтворити своє світосприйняття у різних жанрах: детективних новелах, романах, драматичних, пародійних та фантастичних творах. Вивчення реалізованих та нереалізованих творчих програм Р. Чандлера підводить до висновку: детективний роман – найбільш адекватна форма самореалізації цього письменника.

Роман «Вічний сон» можна і потрібно оцінювати як певну віху його творчості. Ідейно-тематична спрямованість, окремі сюжетні перипетії з ранніх детективних новел Чандлера тісно пов'язані з художньою структурою цього роману.

Для Р. Чандлера, як і для Д. Геммета, характерний напружений пошук визначальної, символічної назви твору (на відміну, скажімо, від Е. С. Гарднера). Назва першого роману Р. Чандлера символізує особливий психоемоційний, внутрішньо-психологічний стан, у якому перебувають герої. Вони не можуть вийти за межі цього стану. Вічний сон – це вічне

очікування, мерехтіння мрій, хворобливе марення живих персонажів, яких іноді можна назвати «живими мерццями».

Варто застерегти сучасного читача чи дослідника від спрощеного дешифрування такого художнього простору. Це не світ, сформований фантазіями розбещених злочинців-наркоманів, а простір, у якому події сприймаються з певним відтінком театральності, що, можливо, пояснюється авторськими прагненнями, які так і не відбилися у ненаписаних драматичних творах.

Визначальними рисами роману, на думку МакШейна, є дотепний діалог і динамічна оповідь. Основна увага звертається на творення образів, характерів, а не ситуацій [260, 56].

На відміну від Геммета, Чандлер більш послідовний у своїх симпатіях до героя-оповідача (детектив Філіп Марлоу – незмінний оповідач усіх романів Чендлера). Отже, можна висловити таку гіпотетичну думку: можливо, Чандлер був більш уважний, ніж його колега по перу, до процесу створення єдиного цілісного образу героя-детектива, намагаючись відтворити образ у найрізноманітніших формах внутрішньо-психологічного вираження.

Драматизацію оповіді, відчуття театральності автор зберігає і в наступних романах, які хоч і не є предметом нашого детального дослідження, досить показові «Farewell, My Lovely» («Прощай, кохана», 1940), «The High Window» («Високе вікно», 1942), «The Lady in the Lake» («Леді в озері», 1943), «The Little Sister» («Молодша сестра», 1949) та ін.). Так, у фіналі останнього сам герой-оповідач констатує: «Спектакль закінчився, я сидів у порожньому залі. Завіса опустилась, і крізь неї ще було видно фігури дійових осіб, але вони вже віддалялись і тьмяніли». Художній простір роману – це і не гіперреальний світ у дусі Ж. Бодрійяра, світ моделей і симулякрів, віддалених від історичної реальності. Навпаки, він максимально пов'язаний із реаліями американського життя 30-х років.

На наш погляд, дискусійною є думка Ф. МакШейна, що в романі «Вічний сон» Р. Чандлер більш гостро критикує американське суспільство, ніж у наступних творах [260, 71]. Письменник досить послідовно й жорстко оцінює не лише американське суспільство, а й цивілізацію в цілому у всіх своїх творах. Обов'язковість фінальних хеппі-ендів, що була визначальною рисою детективів класичної школи, викликала у нього внутрішній спротив [260, 78]. Діагностуючи свою епоху, автор навіть в уста прокурора – одного з героїв роману «The Little Sister» («Молодша сестра») – вкладає слова: «Закон – це громадяни країни. В Америці ми не досягнули того, щоб це розуміли всі. Для нас закон – ворог. Ми – нація копоненависників».

Для Чандлера «вбивство – крах окремої особистості й, отже, поразка всього людства», – саме так формулює він своє світосприйняття в есе «The Simple Art of Murder» («Просте мистецтво вбивати») [220, 383 – 384]. Однак, було б не виправданим перебільшенням стверджувати, що Р. Чандлер робив лише такі «гострі» узагальнення щодо стану сучасного йому суспільства. Реалізм завжди потребує висвітлення не лише домінуючих негативних явищ у житті, а й маленьких, навіть, непомітних, на перший погляд, проблисків позитивного. У тому ж романі (глава 27) є опис полісмена, який глибоко аналізує творчість Моцарта і Баха, сам грає на фортепіано. За допомогою цього епізоду автор поглиблює реалістичність відтворення різних типів і характерів.

Обидва письменники працювали у різноманітних жанрах. Як ми вже вказували, Р. Чандлер писав вірші, детективні новели, критичні есе, кіносценарії (проте, сценарії за його романами писали інші). Д. Геммет – автор детективних новел, критичних статей, рецензій, кіносценаріїв. І Геммет, і Чандлер починали літературну діяльність в одному журналі – «Black Mask» («Чорна маска»): Геммет – у 1923, Чандлер – у 1933 році. Об'єднує їх те, що форма детективного роману стала найбільш продуктивною формою творчої реалізації.

Їхні романи стали поштовхом у розвитку американської кінематографії. Одразу ж після виходу в світ “Мальтійського сокола” був створений однойменний фільм Роя Дель Рута за його мотивами. Відомі також інші екранізації цього роману: 1936 року – (“Satan Met a Lady” (“Сатана грає леді”, реж. Вільям Літерль), 1941 року – (“Мальтійській сокіл”), реж. Джон Хьюстон, роль Сема Спейда зіграв Хемфрі Богарт). Між іншим, цей же актор зіграв роль детектива Філіпа Марлоу у фільмі за сюжетом роману «Вічний сон» Р. Чандлера (1946, реж. Г. Хоукс). Ця тема може стати предметом спеціального дослідження.

Слід сказати, що принципи «hard-boiled fiction» формувались не лише у процесі звільнення від канонів тривалої класичної традиції, а й під впливом критичного осмислення сучасності, суспільних, економічних, політичних суперечностей, що включає цей жанровий різновид у силове поле реалістичного типу творчості. Враховуючи відомі жанрові класифікації детективу, приміром, Т. Кестхейї, який виділяє такі форми: класичний, історичний, соціальний, поліцейський, сюрреалістичний, реалістичний, натуралістичний, жорсткий, літературний, можна стверджувати, що окремі твори Д. Геммета і Р. Чандлера написані у тематичному різновиді «крутого» детективу, інші – у стильовому річищі реалістичного детективу або ж із цілою низкою елементів інших жанрових різновидів.

Варто підкреслити, що критичне осмислення сучасності обома письменниками спрямоване не лише на американське суспільство, а на цивілізацію в цілому. Особливо це помітно у творчості Р. Чандлера. «Реаліст, що взявся за детектив, – підкреслював Чандлер-критик, – пише про світ, де гангстери правлять націями і майже заправляють містами; де готелі, багатоквартирні будинки, розкішні ресторани належать людям, що нагребли свій капітал на утриманні будинків розпусти, де зірка кіноекрану може скеровувати дії бандитського угруповання, а суддя, в якого вгинається підвал від забороненого «сухим законом» спиртного, може віддати в тюрму бідолаху, в кишені якого знайшли півпінти віскі; де мер вашого міста може

ставитись до вбивства як до засобу наживи; де ніхто не може спокійно, без побоювань за своє життя пройти по вулиці, тому що закон і порядок – це те, що ми обожаємо на словах, але рідко практикуємо в житті... [220, 398 – 399]». Таке ж світосприйняття можна знайти і в роздумах під назвою «Із спогадів приватного детектива» Д. Геммета, який, зокрема, стверджував: «Те, що правопорушник рано чи пізно трапляє в руки правосуддя, є одним із найживучіших міфів сьогодення [216, 40]».

Подібна тональність – у відомій книжці Дж. Кавелті «Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture» («Пригода, таємниця та вимисел: формульна література як мистецтво й популярна культура», 1976). Автор зосереджує увагу на образі «крутого» детектива, який є носієм і захисником традицій в аморальному та корумпованому світі [247, 86]. Отже, спільне завдання героїв-детективів у романах Д. Геммета і Р. Чандлера – розслідувати злочини, воюючи на кілька фронтів (з бандитами, корумпованою владою, поліцією, а також частенько – зі своїм другим «я»). Створюючи «реалістичну детективну прозу», поглиблюючи драматичну тональність своїх романів, обидва письменники пов'язували зміни у свідомості героїв (насамперед, героя-оповідача) зі змінами у суспільній свідомості. Звісно, вони також детерміновані авторськими світоглядними змінами, симпатіями чи антипатіями, творчою уявою як не менш важливими чинниками творення. Геммета і Чандлера об'єднує історико-типологічна спільність літературних явищ, зумовлена подібністю духовних, культурно-історичних, індивідуальних, соціально-психологічних чинників естетичної еволюції. І Геммет, і Чандлер осмислюють дихотомію індивідуальності / імперсональності у переломний час американського детективу. Геммет ставить перед собою завдання насамперед розкрити нові риси своєї епохи, розвитку суспільства, і тому акцентує увагу на відтворенні суперечностей цього суспільства, а не лише на особі супермена-детектива, як це може здатись на перший погляд.

Не випадково в зрілий період творчості Р. Чандлера критики (зокрема, англійські) оцінювали його як романіста, а не як відомого автора детективів. Німецький дослідник його творчості Томас Дегерінг акцентував увагу на прагненні автора створити роман, у структуру якого входять елементи детективу, а не просто детектив, який ще потрібно «дотягувати» до рівня «високої» літератури [254, 9]. І цю реалістичність, критичне (інколи, навіть, з повчальними інтонаціями) ставлення до суспільства Т. Дегерінг вважає визначальними рисами творчості Чандлера, які відмежовують його твори від продукції епігонів, зокрема, Росса Макдональда [254, 13].

Створюючи «реалістичну детективну прозу», поглиблюючи драматичну тональність своїх романів, обидва письменники пов'язували зміни у свідомості героїв (насамперед, героя-оповідача) зі змінами у суспільній свідомості. Звісно, вони також детерміновані авторськими світоглядними змінами, симпатіями чи антипатіями, творчою уявою як не менш важливими чинниками творення. Таким чином, реалізм Д. Геммета і Р. Чандлера відрізняється від реалізму їхніх сучасників – як представників «жорсткої школи» американського детективу, так і «чистих» романістів.

Висновки до розділу I

Детективні новели Е. По стали фундаментальним чинником становлення й розвитку не лише класичного детективу з іманентно логічною, чіткою художньою структурою, а й детективу з елементами пригодницької літератури, «hard-boiled detective».

Одним із визначальних внутрішньолітературних факторів була також орієнтація на яскраві образи пригодницької літератури, представленої в американській культурі передусім творчістю Фенімора Купера. Літературна діяльність легендарного детектива Аллана Пінкертон, романи американської письменниці Енн Кетрін Грін, твори Джона Рассела Корієлла, Фредеріка Ван Ренсселера Дея, поява вестернів – перші кроки утвердження американської

жанрової традиції, у межах якої були сформовані типологічні ряди героїв-суперменів.

Творчість А. Конан Дойля стимулювала розвиток детективного письма не лише в англійській, а й інших національних літературах. А. Конан Дойль та його американські послідовники врахували творчий досвід своїх попередників, а тому предметом окремого дослідження може стати вивчення впливу англійської та французької літературних традицій на розвиток детективу в світовій літературі.

Реконструкція образу імпліцитного автора у жанрових межах «крутого» детективу засвідчила прагнення представників цього різновиду визначити новий «горизонт сподівань», жанрові перспективи. Для Д. Геммета, Р. Чандлера, Е. Квіна та інших реформаторів, які віддавали належне заслугам класичного детективу у відтворенні «духу часу», були неприйнятними такі його риси як штучні характери літературних героїв, снобізм, яскраво виражене авторське ставлення до своїх персонажів.

Принципи «hard-boiled fiction» формувались не лише у процесі звільнення від канонів тривалої класичної традиції, а й під впливом критичного осмислення сучасності, духовних, суспільних, економічних, політичних суперечностей, що включає цей жанровий різновид у силове поле реалістичного типу творчості. Автори американського «крутого» детективу максимально розширюють художній простір, сміливо вводять численні суперечливі, жорстокі реалії життя, обмежують надумані характеристики персонажів, посилюють роль діалогу, в якому поєднують гумор, іронію та сарказм. Представники цієї жанрової матриці широко залучають різні типи характеротворення – поетапний, описовий, «саморозкриттєвий» та ін. Так, у романі «Червоні жнива» Д. Геммета визначальним є «саморозкриттєвий» тип, однак, в окремих главах автор вдається й до описового. У романах «Прокляття Дейнів», та «Мальтійський сокіл» переважають поетапний та «саморозкриттєвий» типи характеротворення, що пояснюється особливостями психологічного проникнення в різні характери.

У своїх романах Д. Геммет створює завуальовану сюжетно-композиційну основу. У класичному детективі процес розкриття злочину заповнює весь художній простір. У Д. Геммета розкриття злочину – лише інтригуючий початок твору. Рання і швидка розв'язка типового для класичного детективного роману конфлікту (протистояння між детективом і злочинцем) пояснюється прагненням автора-реформатора розкрити й інші, нетипові для класичного детективу, конфлікти — внутрішньо-психологічні, соціально-політичні та ін. Д. Геммет майстерно залучає образи-символи («криваві жнива», «бісівське місто» як символ зла, мальтійський сокіл як символ утопічних прагнень, шкляний ключ як символ ненадійності людських стосунків у недосконалому світі та ін.) – визначальні в сюжетно-композиційному обрамленні.

Досить відчутні авторські «сигнали» критичного сприйняття і конкретних персонажів, і соціальних реалій американської дійсності 20-х років в ескізних портретах працівників поліції, розлогіх характеристиках окремих представників злочинного світу, у розмовній лексиці персонажів, емоційно насичених сленгізмах, професійному жаргоні «стражів порядку» та жаргоні представників злочинного світу.

Романи Д. Геммета, Р. Стаута, Е. Квіна, Д. Кейна, Р. Чандлера та ін. засвідчили: природа, способи мислення детектива, що вимагали активного «вторгнення» в життєвий процес, спрямовували його вольові, духовні, інтелектуальні й фізичні зусилля на «виправлення» мінливого, недосконалого світу. Вони не лише не суперечили американському прагматизму, а й утверджували окремі його принципи початку ХХ століття, проголошені Ч. Пірсом, У. Джеймсом, Д. Дьюї та іншими філософами. Так, усвідомлене сприйняття і людини, і всесвіту як незавершених проектів, життя як власного експерименту з постійною перевіркою на істинність релігійних, наукових, моральних та інших ідей, оптимістична впевненість у тому, що гіпотези можна вважати істинними, якщо вони є успішними й корисними, надзвичайно близькі експериментаторській діяльності та світосприйняттю

детектива як популярного героя американської літератури. А тому для такого героя ігровий характер розслідування злочину – своєрідна форма особистісного самоствердження, виклик сучасному жорстокому суспільству.

Вагомим чинником, що вплинув на формування образу американського детектива-супермена, був, на наш погляд, і активний розвиток у 20 – 30-ті роки ХХ століття у США організованого гуманістичного руху. Його становлення й розвиток були пов'язані із «переоцінкою всіх цінностей», що супроводжувала процес секуляризації суспільства, утвердженням нової нетрадиційної гуманістичної «релігії», що базувалась на науковій методології, вимагала створення нового, соціально-орієнтованого колективного економічного порядку та була фактично спробою замінити релігію загальнолюдською етикою, що, на переконання неофітів, була більш адекватною ціннісною системою щодо потреб сучасності.

Р. Чандлер, формуючи індивідуальний стиль, постійно балансує між двома варіантами англійської мови (британським та американським). Обидва ці варіанти він вважав рідними, хоча американський оцінював як динамічніший. У Д. Геммета був чітко виражений американський стиль. Мовно-духовні пріоритети не спрямували творчість письменників у різні культуропростори. Адже визначальним у їхній творчості було ставлення до детективу як до метажанру, що належить до «високої», «серйозної» літератури. Детективний роман – найбільш адекватна форма самореалізації цих письменників, яку кваліфікуємо з погляду стилю як реалістичну детективну прозу».

«Крутий» детектив має критичний, реалістично-викривальний характер, а тому його естетична зарядженість протистоїть тенденціям розвитку «масової культури».

Поява нового типу ідеального героя у творчості К. Дейлі, який розширив діапазон персоніфікованого варіювання образу детектива (приватний детектив, офіційний слідчий, безіменний оперативник тощо), подібні принципи сюжетобудови, прагнення зберегти жанрову специфіку в

творах С. С. Ван Дайна засвідчили ідейно-образну, жанрово-стильову єдність американського детективу 20-30-х років ХХ ст. Потужний «об'єктивний» стиль Д. Геммета, відтворення моральних метаморфоз особистості та суспільства у детективних романах Р. Чандлера, намагання збагатити жанрове гніздо новими різновидами у творчості Е. Квіна, Е. С. Гарднера, Р. Стаута – сліди постійних творчих пошуків, новаторських спрямувань авторів американського детективу обраного періоду.

РОЗДІЛ II

ОСОБЛИВОСТІ СТАНОВЛЕННЯ ДЕТЕКТИВУ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ

Як і в американській літературі, в українській детектив постає не на порожньому місці, адже творчі пошуки українських письменників пов'язані і з жанром детективного оповідання, і пригодницької повісті, і роману. Як відомо, детектив у класичній формі, що сформувався у Великобританії, орієнтувався, насамперед, на традицію англійського роману XIX століття з яскраво вираженою описовістю, психологічний роман, американський – на вестерн, французький – на шахрайський роман, а всі загалом – на конандойлівську модель і дедуктивний метод Холмса. До XX століття панівною формою детективної прози було оповідання, а на його початку романні форми і в американській, і в українській літературах стали генетично пов'язані з пригодницьким сюжетом, психологізацією.

Досліджуючи жанрове розмаїття творчості І. Франка, становлення нової парадигми розвитку української літератури, зосереджуючи увагу, зокрема, на творах 90-х років та повісті «Для домашнього огнища», Т. Гундорова, думку якої ми поділяємо, вказувала: «Дидактично тенденційне забарвлення твору, підкреслено моралізаторський фінал повісті, однак, не перекривають його психологічного змісту й дещо пригодницького сюжету. Поєдинок і сон капітана Аграновича, самогубство його дружини, мотив дружби-ворогування, історія з комісаром і його розслідуванням, несподівана смерть свідка тощо наближали повість до жанру психологічного детективу. Такі морально-психологічні колізії, як психологія і соціологія злочину й кари, можливо, не без впливу Достоевського («Панталаха»), ситуація «духовного перевороту» («Воа constrictor», «На дні») цікавили Франка віддавна. Новий акцент, засвідчений у повісті «Для домашнього огнища» і який виявився в інтересі до публічного життя особистості, до життя міста,

мав той особливий характер, що його визначала доба кінця століття, названа епохою декадансу. Йдеться про кризу ідеального світовідчуття та амбівалентність психіки модерного суб'єкта [63, 309 – 310]».

Аналізуючи поетику розвиненого реалізму, продуктивність якої виявилася в українській літературі 70 – 90-х років XIX століття, М. Кодак теж акцентує особливу увагу на художньому втіленні ідеї розмаїття людських індивідуальностей, розвиткові морально-психологічної проблематики у творчості І. Франка та наближенні його естетичних пошуків до психологізму Ф. Достоєвського. Дослідник підкреслює, що реалізм вказаного періоду відкриває синхронізованість злочину й спокути в свідомості людини: «На якісно новому рівні розробляється започаткований Шевченком ретроспективно-сповідальний спосіб з'ясування внутрішньої історії людини, її морального падіння й відродження. У Франка він поєднується з актуальною темою особисто зацікавленого розгадування «тайни» й синхронною історією краху ілюзій щодо омріяного ідеалу та власної непогрішимості героя [106, 248]». О. Майдан, розкриваючи естетичну цінність прози Панаса Мирного, наголошує на поєднанні в його творчості психологічного аналізу і принципу соціального детермінізму, «неканонізованості художнього зображення», адже «в добу реалізму так звана стильова типологія ґрунтується саме на індивідуальних стилях, які підпорядковані більшою мірою внутрішньому світу особистості, ніж естетичним канонам [137, 417 – 418]». А тому орієнтація Панаса Мирного на реалістичний тип творчості не заперечувала й романтичних елементів. Згадується й залучення елементів детективної історії в романі «Хіба ревуть воли як ясла повні?» (1875), детективний сюжет в оповіданні «Лови» (1883). Отже, творчість згаданих українських письменників слугувала певним орієнтиром у процесі розвитку детективного письма в національній літературі.

Значно далі в поглибленні власне детективного мислення пішов уже на початку XX ст. Д. Маркович (1848 – 1920), за фахом юрист (з цієї практики

він і черпав матеріал). В оповіданнях цього письменника, міністра юстиції в період УНР, концентрується увага на етичних, морально-психологічних проблемах особистості, що засвідчила, зокрема, його збірка «З давно минулого. Спогади судового слідчого». В оповіданнях «Судова помилка», «Замах на вбивство жінки», «Збройний напад» та ін. Д. Маркович розвиває традицію української літератури, створивши колоритні, реалістичні образи, що пов'язані з осмисленням філософських проблем самоусвідомлення і свободи. Розкриваючи тему злочину й спокути, письменник прагне відтворити глибинні процеси людського буття, утверджуючи неповторність особистості літературного героя. Український письменник детально відтворює атрибути селянського життя, долаючи межі детективно-пригодницької прози, спираючись на власні спостереження, спогади та роздуми, особисту юридичну практику.

У 20-ті роки ХХ століття постать Геммета певною мірою нагадує подібний творчий шлях детективіста, що засвідчує його праця у детективному агентстві А. Пінкертон, точне відтворення життєвих реалій без надмірної загадковості детективного сюжету, зображення професійних рис детектива, для якого розслідування є буденною, копіткою працею.

Ми поділяємо думку Н. Бернадської, висловлену в авторефераті докторської дисертації «Теорія роману як жанру в українському літературознавстві» (2005). Дослідниця визначає два шляхи розвитку романістики 20-х років ХХ століття – відштовхування від традиції і заперечення та пародіювання її. Прозаїків М. Івченка, В. Підмогильного, Є. Плужника, О. Слісаренка, частково Гео Шкурупія, які ефективно використовують художні надбання минулого і водночас оновлюють жанр роману, вона протиставляє романістам-експериментаторам, які сміливо порушують жанрові канони, здебільшого в аспекті форми. На її переконання, авантюрно-детективний роман О. Слісаренка "Чорний Ангел" зазнає трансформації шляхом поглибленого психологічного обґрунтування характерів Артема Гайдученка, Томи Карлюги, Марти за допомогою ще мало

апробованих в українській романістиці того часу сновидінь, марень, часто хворобливих, ірреальних, які по-новому розкривають внутрішній світ героя, а окремі сторінки твору нагадують "чорний роман". Літературознавець вважає, що досить відчутний у творі і ліричний струмінь – цим він помітно відрізняється від роману "конан-дойлівського типу".

2. 1 Українська повість 20-х років ХХ століття:

пошуки нової жанрової форми

(«На той бік» В. Винниченка та «Лісовий звір» Д. Бузька)

Повісті В. Винниченка та Д. Бузька відтворюють драматичний період української історії. У творі «На той бік» В. Винниченка змальовані бурхливі події 1918 року. Художній час повісті «Лісовий звір» Д. Бузька – осінь 1921 – зима 1922 року. Об'єднує ці твори і те, що вони написані по гарячих слідах подій. Винниченкознавець Г. Костюк у коментарях до 2 тому «Щоденника» В. Винниченка вказує: «На той бік» – повість, почата в місті Земмерінг (Австрія) в 1919 році, надрукована 1923 р. в «Новій Україні» чч. 11 – 12 [40, 268]». Повість Д. Бузька була надрукована у журналі «Червоний шлях» (1923), окремим виданням – 1924 р. Окрім спільного для обох письменників історичного джерела та часу публікації, привертає увагу жанрова своєрідність цих творів. Г. Костюк, зосереджуючи увагу на тому, що в основі твору В. Винниченка – ідея національно-державного відродження України [116, 20] та на тому, що «повість «На той бік» є не тільки етапним твором вияву цієї ідеї в перші пореволюційні роки, але і щодо жанру й мистецьких засобів новим мистецьким словом в українській пореволюційній літературі [116, 21]», переконаний: «саме Винниченко впровадив у нашу літературу два нових, до того не практикованих у нас, жанри: науково-утопійний («Сонячна машина, «Вічний імператив», «Прокажельня») та соціально-детективний («На той бік», «Нова заповідь», «Поклади золота») [116, 25]». Більшість

дослідників називають повість «Лісовий звір» Д. Бузька одним із перших зразків української детективної літератури радянського періоду.

В основі обох творів – сюжетна лінія, пов'язана із мотивом небезпечної подорожі з метою здійснення терористичної акції у стані ворога. У повісті «На той бік» В. Винниченка Ольга Чорнявська – носій національно-визвольної ідеї, та її супутник – Верходуб, для якого єдиною життєвою опорою є утопічні мрії, заглиблені аж у античність (не випадково він називає героїню Наядою), граючи роль «сільських учителів», «товаришів» – прихильників більшовицького режиму (везуть «цінні» відомості до штабу Червоної армії), намагаються реалізувати задум Ольги – вбити командарма Машкова. Верходуб абсолютно підпорядкований фанатичній вірі у те, що Наяда – «таємна переможниця всіх сліпих істот, зойків і руїн, вічна переможниця всіх смертей, що відвідують бідне людство, таке жалюгідне у своїх борюканнях проти законів великих чисел. Тисячі раз будуть завалені, переруйновані всі дворянські, пролетарські, буржуазні зібрання, а Наяда вічно, незмінно, непереможно, незруйновано пануватиме над усіма руїнами перебудов. І це є закон більший за всі закони смерті [36, 220]». Герой Д. Бузька – представник протилежної ідеологічної та політичної сили – агент ЧК, не менш фанатично відданий революційній ідеї, теж намагається потрапити «на той» (протилежний) бік та ліквідувати отамана Заболотного, загін якого відомий надзвичайною жорстокістю (про що красномовно свідчить назва твору), а також зірвати підготовку повстання проти більшовиків. На формування образу агента вплинули власні спогади та роздуми автора, який певний час теж працював у цій комісії. Свідчать про це й відомості про минуле життя героя у розділі «На волі!»: п'ять років каторги у Сибіру, поневіряння в еміграції. Як відомо, Д. Бузько був засуджений до п'яти років каторги, які були замінені засланням, а також мав досвід політичного емігранта (перебував у Німеччині, Швейцарії, Італії, Бельгії, Швеції, Данії). На автобіографічний характер

оповіді вказує і відомий факт життєвої біографії письменника: у 1920 році Д. Бузько був заарештований і під загрозою розстрілу виконував доручення Одеської ЧК, а саме: вистежував у Балтському повіті ватажка Заболотного.

Уже в експозиційній частині читач дізнається, що герой від одного з отаманів отримав письмове доручення підготувати в Одесі повстання (зібрати інформацію про дислокацію військових підрозділів, організувати диверсійну роботу: до широкомасштабного наступу, що мав розпочатися незабаром з території Румунії, підготувати до вибуху залізницю, бути готовим знешкодити телеграф, пароплави, автомобілі) та одразу ж доповів про це представникам ЧК. Після цього, як «агент ЧК», він вмикає механізм перевтілень, характерний для пригодницьких та детективних жанрів (грає різні ролі: «завхудсектором», «представник закордону», «представник центрповстанкому, пан отаман Степовий»). Слід зазначити, що герой повісті Д. Бузька йде по шляху перевтілень усвідомлено та добровільно, що пояснюється законами жанрів.

У творі «На той бік» В. Винниченка з широким філософсько-психологічним діапазоном вказаний шлях набагато складніший, адже, скажімо, у дореволюційний період Верховдуб із невибагливими прагненнями провінційного маргінала задовольнявся ролями місцевого «філософа», «теософа», «доктора медицини», а в час протистояння національно-визвольних та більшовицьких сил сама дійсність одягала на нього маски «буржуяки», «паразита на народному тілі» (хоча в момент приходу кар'єристських сподівань він навіть копіював ходу червоноармійського комісара) [36, 209 – 210]. Згодом цей герой зізнається Ользі Чорнявській, яка ризикує своїм життям заради ідеї національного визволення, що відчуває себе «малоросом», а тому його остання роль – благородного «лицаря», який супроводжує даму серця у небезпечній подорожі, дається досить неправдоподібною, бо мотивується лише раптовим бажанням справити враження на жінку, яка нагадала йому про втрачене кохання. Переконання Ольги підкріплені усвідомленням спільної боротьби з іншими українськими

патріотами, адже її наречений перебуває у лавах січових стрільців. Відчувається, що на формування цього образу, та й загалом образної системи повісті, вплинули етичні принципи задекларованої у попередніх творах В. Винниченка «чесності з собою». Задум Ольги Чорнявської без конкретного чіткого плану, що так і залишився нереалізованим, фальшиве «лицарство» її супутника, постають, на перший погляд, утопічними порівняно з виваженими вчинками героя повісті «Лісовий звір». Утім, перед нами – різні способи з'ясування проблемності переломного періоду історії. В. Винниченко зосереджує увагу на процесі поступового перетворення утопічних прагнень на радикальні прагнення героїв-утопістів, підпорядковані почуттям фатальної віри або помсти та ненависті. Безумовно, цей процес визначався й особистими мотивами, і революційним характером історичного періоду. Відомий польський філософ Єжи Шацький, думку якого поділяємо, вважає: «...особливі історичні моменти, що сприяють появі утопістів, не єдині, коли виникають утопії. Але це такі моменти, коли утопічне мислення значно поширюється, проникаючи з периферії суспільства у центр ідеологічних пошуків та дискусій. Панівний порядок перестає бути самоочевидним не лише для груп особливо знедолених, але й для тих, що донедавна вважали його «природним» і «вічним» [234, 196]». Саме тому детективна сюжетна лінія у творі В. Винниченка підпорядкована глобальному авторському завданню відтворити внутрішній світ героїв у надзвичайно складний період національної історії.

І В. Винниченко, і Д. Бузько створюють навколо своїх героїв атмосферу загадковості, таємничості, характерну для детективів та зразків пригодницької літератури: читач отримує досить скупі відомості про минуле героїв, родинне оточення. Інколи у творі В. Винниченка, на відміну від точного зображення художнього простору в повісті Д. Бузька, відсутня конкретизація місця розвитку подій, адже основна увага письменника зосереджена на етичних, психологічних аспектах відтворення особистісного світу героїв, кинутих у вир громадянської війни. На переконання О. Гожика,

у повісті «На той бік» В. Винниченка «трагічна зміна просторових координат (аж до карнавалізації) була, безперечно, наслідком глобальних конфліктів національного, суспільно-політичного, історичного масштабу, проте в художній структурі це стало лише поштовхом для розкриття, насамперед, внутрішнього конфлікту, аналітичної, психологічної роботи над амбівалентною особистістю героя, що боровся (або мирився) із зміною як зовнішніх, так і внутрішніх орієнтирів свого тривожного світу, протиставленого світові революційних реальностей [57, 72]». Багатоплановість оповіді, окрім згаданих авторських прийомів, підкреслюється особливою ліричною тональністю (у спогадах героя про дитинство, відтворенні «весняного» сприйняття часу: «Колись доктор Верходуб, будучи не доктором медицини, не недогризком життя, не повітовим «нашим епікурейцем», а просто маленьким, босоногим Михайликом, оттакого ранку вже гнав у поле довгошиїх, гойдливих, белькотливих гусей і смачно вминав чудесний житній хліб, посипаний камінцями солі, що хрустіли під зубами. І ніяких філософій, ніякого аристократизму духу, ніяких перемог йому ні над собою, ні над другими не треба було. Без філософій, без боротьби, без перемог скільки було великих радощів вічної перемоги! [36, 222]»).

О. Білецький у статті «В шуканнях нової повістярської форми», надрукованій, до речі, теж 1923 року, вказує на певну естетичну відстань між творчістю В. Винниченка та М. Хвильового [23, 8], проте наступні міркування видатного вченого про твори останнього могли б бути адресовані й Винниченку: «...він ніколи не закохується в слово ради нього самого «...», ви весь час не можете уникнути почуття весняного вітру, хмар, що швидко біжать по небу, від ручаїв, що невтомно рвуться з-під зруйнованих бурунів, від нового весняного бадьорого життя, що починається. І це не глядячи на різкий натуралізм, що не ховає від вас нічого гидкого: але під промінням весняного сонця і старе лахміття не гидке, і в срібних переливах весняного потоку необразлива та муть і нечисть, яку він у своїй воді уносить [23, 14]».

Д. Бузько активніше від В. Винниченка залучає елементи пригодницької літератури та детективу, заповзято намагаючись реалізувати свій творчий задум – розкрити перевагу революційних сил над «лісовиками»-повстанцями. Рационально-аналітичні міркування та досить послідовні вчинки героя повісті «Лісовий звір» справді нагадують спосіб мислення та роботу детектива чи розвідника: намагаючись заманити у пастку отамана Заболотного й перехитрити уповноваженого отамана Тютюнника, він пропонує останньому свій план: таємна організація, що начебто існує у лавах Московської дивізії, підніме повстання одночасно із наступом загонів отаманів Пшоника й Тютюнника. Організацію має очолити Заболотний як людина, добре відома місцевому населенню, а тому отаман та його старшини повинні заздалегідь приїхати в Одесу та розташуватись по конспіративних помешканнях. Ці «програмні моменти» допомагають агенту приспати увагу повстанців та під іменем отамана Степового зустрітися із Заболотним і ліквідувати його загін. У жодному розділі повісті читач не знайде справжнього імені героя. Здавалося б, у фіналі можна було підняти завісу таємничості, однак, очевидно, надмірне захоплення детективною лінією, призвело до того, що кінець твору видається не дуже переконливим: в отамана Заболотного – «лісового звіра», позбавленого багатьох людських якостей, раптом прокидається почуття поваги, благородства, наче протистояння між ним та супротивником визначалось правилами «лицарського» поєдинку: він вишукано чемно звертається до агента «чека»: «Шаную вас (ім'я, по-батькові) за те, що ви так розумно виконали своє завдання!.. [30, 177]».

У повісті «На той бік» автор сам веде оповідь, а тому й не дивно, що авторський голос набагато виразніший, ніж у повісті Д. Бузька з героєм-оповідачем. Відтворюючи ідейно-емоційну напругу драматичної доби, Винниченко вказує на гостре відчуття героями театральності життєвих реалій як трагічної ознаки часу. Верходуб, звертаючись до Ольги-Наяди, наголошує: «Ольго Іванівно, ви самі розумієте, що ми живемо в божевільний час. Одним

божевіллям більше, менше, це не має ніякісінького значення для того режисера, який ставить божевільну п'єсу [36, 233]». Т.Свербілова, зосереджуючи увагу на феноменах карнавалізації й театралізації революційної дійсності, підкреслює: «Контрапунктом історичного спектаклю 20 – 30-х років була саме та ідея, що робила з трагедії – трагедію оптимістичну. Це виключно важлива для марксизму, як і для усякої іншої теорії прогресу, й так само виключно небезпечна для людства, як і будь-яка інша теорія прогресу, – категорія майбутнього. Значення цієї категорії у формуванні суспільної свідомості будь-якої національної культури періоду диктатури ще й досі належним чином не визначено. Це категорія економічна, політична, етична, естетична, вона базується на нехтуванні теперішнім в ім'я світлого майбутнього. Її запровадження у свідомість нації, позбавленої державності, створювало своєрідного національно-інтернаціонального монстра, що химерно поєднував національну ідею з соціалізмом у переробці вітчизняних ідеологів. Саме ця риса стає провідною для багатьох явищ «аматорської» (офіційної) та «професійної» драматургії [186, 662]». Варто зазначити, що в умовах жорстокої громадянської війни в Україні, інтенсивного, прискореного взаємоперетворення масових театралізованих видовищ у політичні акції, акції класової й партійної помсти, форми агресивної пропаганди, взаємопроникнення утопічного та реального, ця риса була визначальною і для прозових творів.

Чекіст Д. Бузька – далеко не монолітна особистість на кшталт «залізного» революціонера. Уже з першого розділу повісті помітна неоднозначність, амбівалентність образу героя-оповідача: він усвідомлював нерівність соціального походження з дружиною «в її роду старовинні грамоти, а я тільки свого діда знаю...», однак жив із нею, не намагаючись зберегти почуття любові, про що свідчить зізнання, що не любить дружину, та саркастичні деталі, спрямовані на її адресу («чорні брови гадюками вигнулися над її сірими очима»). Світоглядною опорою для нього були не усвідомлені принципи революційної боротьби, а класова образа (спогади про

білогвардійських офіцерів на станції Роздільна, про польського старосту у Кам'янці), безмежний гнів, що примушував забувати про гуманне ставлення до людини «Ніжні дитячі уста мав гонець і дитячі довірливі очі, а я нітрішки не шкодував його. Нітрішки! Отак устав би, пішов і сам задушив би його... [30, 103]». Ще одна спільна характерна риса героїв В. Винниченка та Д. Бузька – вибухові спалахи пристрасті. У Верховодуба – героя повісті В. Винниченка, вони поєднуються з утопічною, фанатичною вірою в те, що сила ненависті його уявної, «міфічної» Наяди була «не навистю одної людини. Іменно точка перехрещення сил цілого народу, що віками сидів у ямі. Сині очі Наяди зникли. Це були дві темні, каламутні, з тьмяним, моторошним блиском западини. Малинові уста покрилися сірим попелом і ввесь час дрібно дрижали, до того виразно, що вона сама часом прикушувала їх. Це й не Шарлотта Корде з Кривих Гарбузів стояла тут серед маленької кімнати, вкритої наївними ряденцями, а самі Криві Гарбузи, тисячі, сотні тисяч Кривих Гарбузів вилізли з ями й трусились од перелитої через вінця віків ненависті [36, 236]». Подібно до маргінала Верховодуба, який іноді вважав Ольгу дивовижною Наядою, подарованою йому долею, чекіст Д. Бузька у сентиментальних роздумах малював чарівний жіночий образ, уявляв випадкову жінку «лісовою квіткою» (розділ «Лісова казка»): «Може, так станеться, що й не повернуся», – глянув я на лісову квітку. Яке враження це зробило на неї, я дізнався тоді, коли всі поклалась у темряві спати, бо ж олія до лампади знов запропастилась. Скрізь шукала її лісова квітка й ніяк не могла знайти! Певне, хтось украв...

Арфа зі струнами прозорого срібла не грала вже, бо надворі мороз будував вежу з синього кришталю й на мурах її розвішував золоті ліхтарики. Це теж гарно, коли дивитися з темної хати крізь мережане віконечко, притиснувши до себе теплесеньку лісову квітку... [30, 112]».

Необхідно акцентувати увагу на тому, що ці «спалахи пристрасті» з хворобливою збудженістю в поєднанні з нападами «революційної ненависті», формували гіпертрофований символізм поведінки, що межував з

екстремізмом, епатажем та істерією («Роман романом, а, чекай-но, ти в мене запишиш, інтелігентська ганчірка», – подумав я люто...[30, 113]»; «два жіночих ока так дивилися на мене, що я цілком виразно бачив, як під ними хутко, хутко трясеться гадюче жало [30, 116]». Стан революційного неврозу неухильно веде героя-оповідача до злиття з тією сірою масою, про яку розмірковує герой Верховдуб із повісті «На той бік»: «чого така жорстокість і лють у цієї сірої маси і звідки вона? Невже вона вся, як є, читала Маркса й, експропріюючи експропріаторів, тільки передавала куті меду?» Герой Винниченка приходить до висновку: «Сіра маса не читала Маркса й не експропріювала експропріаторів. Вона тільки здійснювала закон ворожості чужого до чужого. Вона, ця маса, була тут чужа; всі ці крамниці, будинки, всі капелюхи, комірчики, книжки, роялі, управи, контори – все, чим був повний колись оцей клаптик земної планети, було й є чуже цій сірій шинельній масі. «...» І що дивного, що тепер є сластність власне в тому, щоб гепнути чоботом у те, до чого підходив раніше з побожним острахом? Ми ж раз у раз любимо гепнути своїх повержених богів чоботом. І що більша була побожність, що недосяжнішими здавались усі божественності, то дужча, розперезаніша, лютіша мусить бути сластність гупання чоботом [36, 198 – 199]». Сповнений ненависті, герой Д. Бузька, як і Ольга Чорнявська із повісті В. Винниченка, стає персоніфікованим уособленням помсти як страшної демонічної сили, про що свідчить один із передостанніх розділів твору Д. Бузька «На волі!». Тут звучить справжня ода революційному місту: «О, як тяжко, місто, гасли твої електричні зорі, потопаючи в морі крові «тисячі двохсот»... Де там, крові тисячі тисяч!..

Місто! Рідне! Коли я зможу дістати там, на дні, хоч одну твою зорю, візьми моє життя! Візьми...Я ж твоя помста. Я ж жмутик твоїх електричних нервів, кинутий в пельку звіра! О місто! Цей жмутик, він дужчий буяння дикої сили [30, 168]». Варто підкреслити, що таку ж тональність письменник витримує і в інших творах, змальовуючи урбаністичне майбутнє. Наприклад, у фіналі роману «Кришталевий край» (1935) герої спостерігають

фантастичну картину: «В сонячному промінні горіли самоцвіти – різнобарвні будинки. Справжні самоцвіти, бо людський геній, відкривши будову й спосіб утворення коштовних через свою рідкість кристалів, тепер сам творив їх і з них будував кришталеві будинки. Сині хвилі синього Каспію, колишнього мертвого моря, плюскотіли в кришталевій гавані Кришталевого міста. Зелені сади, кришталеві оранжереї, зелені луки з джерелами води, здобутої з глибин, оксамитовим поясом оперезали Кришталеве містоз боку землі. Від міста кришталевими гадючками бігли до Кара-Богазу, на виробництво, у скляних жолобах електро-кулькові поїзди. Далі, в колишній пустелі, а тепер у зеленому краю, тут і там розташувались кришталеві міста...

– Кришталевий край , – воркувала Валя, милуючись краєвидом, – тут зовсім немає старих кам'яних міст. Тут усе нове. Нове, кришталеве життя... [30, 296]».

В одному з найбільших розділів «Нарада й «рейд» спостережливий герой-оповідач дає досить детальну, розлогу портретну характеристику отамана, зосереджуючи увагу читача насамперед на «звірячій» природі ватажка лісовиків, вказуючи на залежність окремих зовнішніх привабливих рис від його внутрішньої потворності: «здоровий парубок, трохи надто важкий – пудів із шість; невеликі чорні жваві очі під оксамитовими бровами, рівний, але товстий і короткий ніс, товсті ж синюваті губи й тяжкі, якісь кабанячі щелепи...

Все-таки обличчя можна було назвати гарним тою нескладною, грубою красою, яка мала бути до вподоби сільським дівчатам, молодицям та попівнам, над серцями яких він мав такі ж численні перемоги, як і в боях. Вуса й борода майже не росли. Напущений аж на брови чорний блискучий чуб навмисно ховав низьке звіряче чоло. Коли отаман підняв на мить гребінкою волосся, поправляючи зачіску, я аж одвернувся: така гидотна образа дикого кабана на мене глянула... Взагалі, щоб не ображати своє почуття краси, я старався дивитись на його очі, справді гарні: життя аж іскрилось в них... [30, 124 – 125]». Амбівалентне поєднання «привабливості»

й «потворності» отримало «пояснення – продовження» у міркуваннях оповідача про методи збройної боротьби отамана в кінці цього ж розділу: отаман іноді намагався зберегти деякі «традиції» – не чіпати мирне населення, «зважати на громадську думку», усвідомлюючи, що «самим конем та рушницею довго не проіснуєш». За допомогою такої характеристики автор наче намагається виправдати назву твору, адже основний хід подій все ж пов'язаний з образом чекіста, а не отамана, а тому цій «шпигунській повісті» більше б пасувала назва «У тилу ворога», або ж «Полювання на отамана» і т. п.

Визначаючи у академічній «Історії української літератури» основні тенденції розвитку ранньої новели та повісті 1917 – 1926 років, згадуючи оповідання І. Слісаренка, О. Копиленка, повість «Лісовий звір» Д. Бузька, зосереджуючи увагу на відтворенні у цих творах історичних епізодів, пов'язаних з «боротьбою молодого радянського ладу проти озвірілих і здичавілих куркульських банд», Л. Новиченко у 1970 році вказував на «надмірне захоплення частини письменників, головним чином з «Плугу», цим матеріалом з його «інтригуючим» детективом (як у «Лісовому звірі» Д. Бузька), простором для жорстоких натуралістичних описів» (як в «Іменем українського народу» Копиленка), з кривавими сюжетами, які перетворювались у шаблон, і вже, скажімо, в 1924 р. критик Доленго іронічно писав про «бандитський епос плужан [153, 218]». Необхідно підкреслити, що Д. Бузько все ж спробував дистанціюватись від шаблонів: він посилює роль героя-оповідача з ненав'язливою «корекцією» читацької уваги, внутрішнього монологу, залучає елементи детективу. Наприклад, у розділі «Хлопчик й зайчик» герой копіює поведінку детектива: «Повертаюсь раптом до брехунця й, уявивши себе Шерлоком Холмсом, сиплю в нього, як із кулемета... Ефект якраз такий, якого бажав: хлопець справді помирав із переляку [30, 106]». Герой-оповідач порівнює свої «пригоди» із сюжетними перипетіями пригодницького роману, а себе із героєм М. де Сервантеса Сааведри Дон Кіхотом, апелюючи до читача: «Ну, скажіть, будь-ласка, хіба

не з лицарського роману? Благородний Гідальго і т. д. [30, 150]». До речі, дослідники помітили вплив Сервантеса і на творчість І. Сенченка, зокрема, В. Брюховецький вважає, що слід іронічного стилю великого майстра помітний у творах «Із записок» (1927), «Диоген» (1940) [29, 578]. Знаменно, що герой Д. Бузька згадує Дон Кіхота в один із моментів найвищого внутрішнього напруження, перебуваючи під підозрою у шпигунстві (пригадується відоме зізнання Сервантеса у тому, що образ його героя з'явився йому під час перебування у тюрмі). Таке «загравання» з читачем – одна із характерних стильових рис творчості письменника

Л. Бойко, акцентуючи увагу на переконанні Д. Бузька в тому, що «література не повинна художньо пізнавати життя, а лише будувати його, «раціоналізуючи нову психіку читачів», на поглядах, що базувались на естетичних принципах «лефівців» та літутгрупування українських футуристів «Нова генерація», наводить яскраві приклади їх творчої реалізації. Зокрема вважає, що роман «Голяндія» є «зразком пародійної прози з елементами репортажу з місця подій», у якому, окрім «претензійного штукарства» є гостро публіцистичні відступи-монологи, полеміка з критиками й теоретиками літератури, попутниками й класиками, елементи «дискусії» з читачем: «Одним із головних персонажів роману є сам автор. Він – безпосередній учасник або живий свідок того, що відбувається. Він полемізує у творі з критиками й теоретиками літератури, дістається тут і Йогансену, і Шкурупію, і попутникам, і класикам... Письменник дотепно пародіює шаблонні й примітивні форми роману про село декого із своїх колег – традиціоналістів. Він дискутує і з читачем, виявляючи до нього іноді поблажливу зверхність, при цьому не миліє й себе. Руйнуючи канони, автор розкриває «секрети» своєї творчості («не хочу я ховатися з тим, що вигадую»), навіть іноді «радиться» з читачем, як йому краще вчинити з тим чи іншим персонажем. Часом він втручається в інтригу, коментує хід подій (згодом, через кілька десятиліть, до цього типу роману звернеться П. Загребельний, пишучи «Левине серце») [26, 582].

У повісті «Лісовий звір» автор залучає також фольклорні елементи та елементи інших жанрів (у розділах «Хлопчик й зайчик», «Лісова казка» невеликі уявні казкові епізоди є сюжетно-композиційним обрамленням), у розділі «Організація й пропаганда» сни-діалоги відтворюють постійний напружений стан героя, а в розділі «Лісовий звір» портретна характеристика ватажка банди доповнена натуралістичними подробицями картин жахливої війни: «Трохи не три роки тероризував два повіти. Двічі Балту брав, і тоді його козаки розрубали вагітним жінкам черева й ще не народжених дітей підіймали на шаблі... [...] О, коли б небо було не дурна порожнеча, мальована про людське око синькою, а справді твердь, давно б воно впало від стогонів і проклять матерів, батьків, сестер, братів, дітей і жінок, замучених ним жертв! [30, 152]». Все це свідчить про багатоплановість оповіді, прагнення автора психологічно глибоко відтворити внутрішній світ героя, втягнутого у вир громадянської війни.

Варто згадати, що у літературознавстві є відповідний термін для означення детективних творів із значним відсотком натуралістичних подробиць – «натуралістичний детектив». До представників цього жанрового різновиду належить згадуваний нами у I розділі англійський письменник Едмунд Клеріхью Бентлі («Trent's Last Case» («Остання справа Трента», 1913), «Trent's Own Case» («Любима справа Трента», 1936), збірник детективних оповідань «Trent Intervenes» («Трент втручається», 1938). Т. Кестхейї вважає, що окремі твори американського письменника Д. Геммета теж близькі до цього жанрового різновиду: «Дійових осіб, запрошених на сторінки книг прямо із життя, він не прикрашав, діалоги не дистиллював, а відтворював їх у суворій дійсності. Писав монотонним стилем, ледь не грубо. Головні його характери – вбивця та мисливець за людьми – наче профілі одного й того ж чоловічого обличчя, побаченого з різних точок зору. [...] Він писав про поліцейську корупцію і грубість, про політичні русійні причини злочинів, про роль великого капіталу і т. д. Такими темами в американській літературі до нього займались лише схильні до натуралізму письменники

критичного реалізму, так звані «muck-rakers [99, 94 – 95]». Проаналізовані твори українських письменників – сучасників вищеназваних зарубіжних авторів, дають підстави стверджувати, що детективна сюжетна лінія є однією із важливих, однак все ж не визначальних у сюжетно-композиційній структурі повістей, жанрову форму яких неможливо аналізувати в тісних рамках «натуралістичного детективу» чи пригодницької белетристики, з якою детектив генетично пов'язаний. Дискусійними, на наш погляд, є і роздуми Г. Костюка про жанрову форму твору «На той бік» В. Винниченка, адже його ідейно-тематична спрямованість, жанрово-композиційні та стильові особливості виходять далеко за межі «соціально-детективної» повісті.

2.2 Біля джерел детективу в українській літературі ХХ століття:

В. Винниченко і Ю. Смолич

Становлення детективу в українській літературі 20 – 30 років ХХ століття пов'язане насамперед з органічною потребою вітчизняної літератури осмислити нові риси соціально-політичного та духовно-естетичного розвитку, синтезувати культурно-історичні, світоглядні зміни у процесі творення нового, «революційного» роману, що, безумовно, за досить короткий час став помітним явищем у жанровому розмаїтті української прози цього періоду, хоч, як слушно вказує І. Дзюба, мотиви політичного детективу і політичної сатири, історичного детективу збагатили і жанр української повісті [4; 442].

Романи В. Винниченка «Сонячна машина» (1928), «Поклади золота» (вперше надрукований 1980), твори Ю. Смолича «Господарство доктора Гальванеску» (1928), «Ще одна прекрасна катастрофа» (1932), «Що було потім» (1934) стали конкретним художнім відтворенням (із різною мірою художньої значущості) прогнозованого О. Білецьким розвитку синтезованих форм жанру роману, про визрівання якого йшла мова у його статті «Проза

взагалі й наша проза 1925 року» [24, 69]. Це було наслідком не лише класової чи політичної переоцінки естетичного досвіду, а передусім авторського прагнення створити національно-неповторні мистецькі форми, адекватні потребам нової епохи. Про це прагнення свідчать, зокрема, такі щирі зізнання Ю. Смолича з його книги «Розповідь про неспокій»: «...декларували ми боротьбу за нову літературу, нове мистецтво, нову культуру – літературу, мистецтво, культуру пролетарську, комуністичну, але практично ми і не вміли за них боротись, і не знали – як же боротися? Ми присягались марксизмом, теоретизували про економічну базу та ідеологічну надбудову, декларували єдність форми та змісту на ідейній основі, а на практиці ми раз у раз форму відокремлювали від змісту і взагалі мистецьку творчість – від ідейної основи [192, 97]».

Історія розвитку детективу у світовій літературі підтверджує: у другому десятилітті ХХ століття в основному вже був сформований його стильовий арсенал, жанрові константи й домінанти. В основі сюжетно-стильових особливостей класичного детективу, що розвивав традицію Е. По, У. Коллінза, А. Конан Дойла – передусім інтелектуальний процес пошуку істини, розкриття таємниць та психологічних мотивів скоєння злочину.

У 20-х роках з'являються нові, пропагандистсько заангажовані форми «радянського» детективу з яскраво вираженою ідеологічною домінантою, у тому числі й згадані романи Ю. Смолича. Яскравим прикладом є і пригодницький цикл М. Шагінян «Месс-менд» (1924 – 1925), що був досить швидким художнім відгуком на соціально-політичний заклик (надрукований у газеті «Правда» 1923 р.) створити пригодницьку антифашистську літературу для молоді. У своєму щоденнику в жовтні 1923 року та у пізніших передмовах письменниця вказувала, що вигадала образ американського письменника Джіма Долара, від імені якого друкувався цикл, серію його агітаційно-авантюрних романів, використала західноєвропейські штампи детективів та спрямувала їх проти руйнівних сил імперіалізму й фашизму 20-х років. Помітним явищем був і роман О. Толстого «Гіперболоїд інженера

Гаріна» (1925 – 1927). В американській літературі виникли синтезовані форми «крутого детективу» (твори Д. Дейлі, Д. Геммета, пізніше – Р. Чандлера). Як уже було показано, сучасні дослідники цього жанрового різновиду [73, 126] зосереджують особливу увагу на текстуальній багаторівневості цього виду детективу, його відмінностях від творів сучасної «масової» літератури.

Наступне десятиліття характеризується новими жанровими новаціями, несподіваними, химерними формами, що розширювали і межі оповіді, і спектр читацьких сподівань (твори Д. Вітлі, Дж. Г. Лінкса, С. С. Ван Дайна, Е. С. Гарднера, Р. Стаута та ін.), що дало підстави Т. Кестхейї назвати його «детективним бароко [99, 68]». Справдились прогнози О. Білецького і щодо нашої прози», і «прози взагалі».

Становлення детективу в українській літературі відбувалось у творчості окремих письменників, у межах їхніх власних пошуків, оскільки до вказаного періоду не було жорстко сформованої жанрової традиції. Подальші етапи жанрової еволюції були історично скориговані, а точніше – деформовані, сумнозвісним методом «соціалістичного реалізму», офіційно утвердженим на Першому всесоюзному з'їзді радянських письменників у 1934 році. Ю. Кузнецов, О. Іванов підкреслюють: «Кримінальна історія не вкладалася у постулати соцреалізму. Та й звідки в країні, де переміг соціалізм, може бути злочинність? Ці дві ідеологічні домінанти наклали відбиток на жанрово-тематичні та жанрово-стильові особливості детективу. Якщо не рахувати поодиноких спроб, зроблених Д. Бузьком, О. Досвітнім, О. Слісаренком, Ю. Смоличем у 20 – 30-х роках, українська пригодницько-детективна література як неперервна традиція виникає, по суті, у повоєнний час. І насамперед – з воєнної теми. Шпигунська історія була своєрідною романтичною втечею від канонів соцреалізму [121, 162]». На процесі «тяжіння до стійкіших жанрових форм» зосереджував увагу і М. Славинський: «Утверджуючи власний новаторський характер, успішно вирішуючи складні ідейно-художні завдання, радянська детективна й

пригодницька белетристика поволі, але невпинно набувала специфічних рис, долала жанрову невизначеність. Тяжіння до стійкіших жанрових форм, яким проте не чуже взаємопроникнення, посилилося в 1950 – 1960 роки... [189, 149]». Дослідник згадує про появу в цей період таких відомих творів, як «І один у полі воїн» Ю. Дольд-Михайлика, «Не відкриваючи обличчя», «Практика Сергія Рубцова», та «Ромашка» М. Далекого, «Гнівний Стратіон» і «Полковник Шиманський» В. Земляка, «Європа 45», «Європа. Захід», «Шепіт» та «Добрий диявол» П. Загребельного, «Лісова красуня» Ю. Збанацького, «Зорі падають в серпні» О. Сизоненка, «Підземний факел» А. Стася, «Тайники розкриваються вночі» В. Кашина, «Чорне сонце» І. Головченка та О. Мусієнка, «Посол Урус-шайтана» та «Фірман султана» В. Малика.

Якщо і не втечею, то певним дистанціюванням від загальноприйнятих канонів було поєднання в українському радянському романі різноманітних утопічних ідей, помірної дози наукової фантастики, сатири та детективу. Аналізуючи роман Ю. Смолича «Останній Ейджевуд» (1926), дослідник його творчості у контексті розвитку «радянської оборонної літератури» В. Піскунов у 60-ті роки стверджував: «Поряд з ознаками науково-фантастичного роману він має властивості соціальної утопії, характеризується чітко визначеними детективними елементами, близький також до сатири. У змішуванні жанрових ознак можна бачити данину конструктивістській моді, наслідок нещадної ломки традиційних форм. Не можна, проте, забувати й іншого, значно важливішого аспекту: в першому великому епічному творі темпераментний прозаїк робив заявку на майбутнє. Йому хотілося писати в галузі фантастики і сатири, утопії і детективу [171, 42]». Відхід від канонів оцінювався як «письменницька недосвідченість» або ж «конструктивістські шукання», адже у цьому «науково-фантастичному» творі Ю. Смолича СРСР у майбутньому залишався технічно нерозвиненим, а класова структура суспільства якимось чином зберегла досить великі відсотки присутності буржуазії.

Більшість науковців, літературних критиків, окрім згаданих письменників – Д. Бузька, О. Досвітнього, О. Слісаренка, Ю. Смолича, творчість яких пов'язана з розвитком детективу в українській літературі вказаного періоду, називають також імена В. Владка, О. Донченка, М. Йогансена, М. Трублаїні, Ю. Шовкопляса та ін. Г. Костюк у своїх роздумах про романну творчість В. Винниченка періоду останньої еміграції все ж наполягає на тому, що саме останній є першим у ряду засновників детективу в українській літературі ХХ століття. Аналізуючи роман «Поклади золота», дослідник підкреслює: «За своїм жанром “Поклади золота” детективний чи, точніше, соціально-детективний роман. Це тому, що гостра фабула, з незвичайними конфліктними ситуаціями, таємничими шахрайськими аферами тощо – не мета для автора, а лише засіб до виявлення соціальної, філософської проблематики його доби. Цей, широковживаний у західноєвропейській літературі жанр, в українській дореволюційній літературі не побутував зовсім. Впровадив і утвердив його в пореволюційну добу В. Винниченко. Вперше випробував його в повісті “На той бік” (1919). Виразно позначився цей жанр на його соціально-утопічному романі “Сонячна машина” (1921 – 1924). Ці ж жанрові засоби лежать в основі його соціально-проблемного роману “Нова заповідь” (1932 – 1947). І, нарешті, цей жанр визначив і сюжетне дійство “Покладів золота” й не друківаних ще романів “Вічний імператив” і “Лепрозорій” [115, 82]». Таким чином, поступово пригодницько-детективний сюжет став однією із органічних частин прози В. Винниченка.

У передмові Григорія Костюка «Володимир Винниченко та його останній роман» до твору «Слово за тобою, Сталіне!» також вказано, що 30-ті роки були одним із переломних періодів у творчій біографії письменника. Саме в цей період письменник планував актуалізувати роман «Сонячна машина», переробивши образ Мертенса на образ Гітлера. Адже Винниченко вважав, що створивши образ Мертенса, передбачив народження диктаторів свого часу: Гітлера, Сталіна, Муссоліні, а також був переконаний у тому, що

передбачив кінець епохи диктаторів і початок доби сонцеїзму. «Йому хотілося, – підкреслює літературознавець, – цю нову редакцію “Сонячної машини” опублікувати англійською мовою. У цій справі він веде жваве листування з Анджелікою Балабановою, що саме в той час перебувала в Америці. Якийсь пан Алексєєв із Бронксу почав був переклад і підшукував видавця. Вибух другої світової війни всі ці заходи припинив [113, 49]». Окрім того, В. Винниченко намагався знайти шляхи для реалізації ідеї «Європейського протекторату України»: базуючись на переконанні, що причиною другої світової війни може стати конфлікт між Гітлером та Сталіним за перерозподіл світу, а Україна однією з перших відчує катастрофічні наслідки протистояння, письменник розгорнув, за словами Г. Костюка, «велику дипломатичну акцію», надіслав відповідний меморандум до президентів усіх великих держав. Представники багатьох американських громад підтримали цю акцію. Відомо також, що В. Винниченко намагався ще до і під час німецької окупації виїхати до Америки, проте всі спроби виявились невдалими. І в останні роки надія не покидала письменника. 11 серпня 1950 року він занотував у «Щоденнику»: «Найродрада¹ обмірковує питання візи і подорожі в Америку. Логіка каже: «Голос Америки» в укр[аїнській] мові, себто урядовий орган, подав про мене дуже прихильні відомості на Україну і дав мені дуже лестну характеристику, політичну і літературну. Було б незрозумілим, логічним абсурдом, коли б він не дав мені візи, себто виявив неприхильність і недовір'я до мене. Навпаки, в його інтересах є дати мені змогу приїхати до США і звідти робити пропаганду проти спільного ворога. Так каже логіка, але чи амер[иканська] бюрократія керується законами логіки чи чимсь іншим. Отут буде важко відповісти» (СіЧ. – 2001. – №2. – С. 83). А тому є підстави вважати, що не випадково, хоч

¹ «Найродрада» – жартівлива аббревіатура в родині Винниченків – найвища родинна рада, що складалася з чоловічої половини (Володимир Кирилович) і жіночої (Розалія Яківна).

і з великим запізненням, роман «Поклади золота» був виданий уперше 1980 року саме в Америці – батьківщині детективу, а не лише тому, що у 1929 році він отримав негативну рецензію від видавництва РУХ, і в Україні це стало неможливим.

Історія цього роману, зафіксована у щоденнику В. Винниченка, свідчить: ідейно-тематична спрямованість твору спочатку визначалась назвою «Загублений рай». Однак цей образ не довго був символічним центром твору. Саме розвиток авантюрно-детективних сюжетних ліній привів і до появи нового образу-символу, і нової назви. «Поклади золота – майже в центрі Європи, це не жарт. Хто захопить їх у руки, той стане, може, володарем усього світу... [37, 94]», – вважає Микола Терниченко – один із героїв цього роману, творець утопічних проєктів. Таким чином, поклади золота отримують особливе символічне значення, зумовлене правилами детективної гри.

Варто підкреслити: Винниченко подібний образ, що, на перший погляд, символізує владу і панування, змалював у романі «Сонячна машина». Це – коронка Зігфріда, з якою пов'язана детективна сюжетна лінія роману. Героїня твору принцеса Еліза, що намагається здійснити родинну мету – відродити монархічні ідеали, може здійснити свою історичну місію лише за допомогою цього чудодійного талісману-фетиша. У прощальному листі до принцеси її батько наголошує: «Передаю у Твої руки коронку Зігфріда. Хочу вірити, що, незважаючи на всю Твою емансипацію, Ти поставишся з відповідною пошаною до старого віщування: пропаде коронка Зігфріда – загине наш рід [38, 16]». Отже, коронка Зігфріда, як і сонячна машина – все ж швидше символи наближення до утопічного ідеалу, мети, істини, аніж символи володарювання.

Подібний образ-символ – у романі «Мальтійський сокіл» Д. Геммета. В основі формування образу – начебто історичні факти: єрусалимський орден госпітальєрів святого Іоанна, який згодом назвали орденом родоських лицарів, перебував на острові Крит, і у XVI столітті отримав від імператора

Карла V Мальту, Газу й Тріполі, однак був зобов'язаний щороку платити данину у вигляді сокола на знак того, що Мальта все ще належить Іспанії, і якщо представники ордену коли-небудь полишать острів, то його буде повернуто Іспанії. Американський письменник у детективному романі змальовує, як у XX столітті за золотим соколом починається справжнє полювання, що переплітається з детективною діяльністю героя роману Сем Спейда.

Об'єднує всі вищезгадані образи-символи те, що з ними нерозривно пов'язана утопічна віра у швидке повернення «втраченого раю», не менш швидке досягнення земного щастя, а також те, що ця віра впливає на долі, життя багатьох людей, а в романі «Сонячна машина» – на майбутнє всієї планети.

Д. Геммет поступово ускладнює сюжет, адже його герой намагається не лише розгадати «таємницю» золотої статуетки, що належала стародавньому ордену і через багато років з'явилась у Парижі та розбурхала увагу численних любителів наживи, а й розшукати родичку підступної героїні Бріджіт О'Шонессі, розкрити вбивство свого партнера Майлза Арчера та підозрюваного Флойда Терзбі, діяльність злочинного угруповання Каспера Гутмана. Спейд постає типовим героєм «крутого детективу», встановлюючи вину Бріджіт О'Шонессі, що причетна до ряду вбивств. Керуючись принципами честі та обов'язку, він здійснює правильний моральний вибір і, подолавши внутрішні сумніви, передає її в руки правосуддя. У фіналі роману, вислухавши зізнання О'Шонессі у коханні до нього, Сем Спейд прощається з нею, ставлячи в патетичному тоні низку риторичних запитань: «Я маю тобі вірити? Тобі, що влаштувала таку собі невеличку каверзу... моему попередникові Серсбі? Що порішила Майлса – людину, яка нічого лихого тобі не вчинила, вбила його спокійно, як муху, і тільки для того, щоб звернути вину на Серсбі. Тобі, що зраджувала Гутмена, Каїро, Серсбі – одного, другого, третього? Тобі, що ні разу не була зі мною щира навіть протягом півгодини? І я маю тобі вірити? [217, 142 – 143]». Відомий герой

детективних творів Р. Чандлера Філіп Марло теж характеризується безкомпромісністю, готовністю йти до кінця, прийти на допомогу будь-кому, хто її потребує, наполегливістю, що межує з упертістю, вірністю слову і звичкою встановлювати власні правила гри.

Подібні риси має і Юлія Сазно із трилогії Ю. Смолича «Прекрасні катастрофи» – своєрідний «жіночий» варіант «крутого детективу». І якщо ця героїня втілює типові «радянські» прагнення реалізувати комуністичні ідеали у різних куточках планети, то герої Д. Геммета і Р. Чандлера – типову американську мрію встановити свою справедливість у недосконалому суспільстві. Окремі дослідники, зокрема В. Руднев, пов'язують появу, формування нових детективних форм як елементів масової культури із національним типом філософської рефлексії [181, 113]. Багато читачів побачили в образах, виведених американськими письменниками власний ідеалізований образ героя, здатного побороти самотність і відчуження, зло і насилля, що панують у суспільстві. У. Кіттрідж, С. М. Краузер, аналізуючи роль і значення образу приватного детектива, зазначали: «Ми довіряємо йому як арбітру соціального порядку; ми приймаємо його моральні настанови, тому що в основному вони збігаються з нашими. У певному сенсі, як стверджував Р. Чандлер, детектив приречений на поразку, тому що скільки б він не відновлював порядок в одній, маленькій частині суспільства, цивілізація в цілому продовжує йти невірним шляхом. І все ж ми втішені, ми горді за цього героя і віримо йому [100, 292]».

У вищезгаданому романі О. Толстого сподівання його героя Гаріна створити імперію теж пов'язані з покладами золота та ідеєю безмежної влади. В експериментальній діяльності доктора Гальванеску із твору Ю. Смолича визначальною є не ідея зрощування зернових культур насиченим хімічним розчином, пошуки нових форм господарювання чи формули штучної їжі, яка замінила б рослину, а та ж ідея підкорення всього світу. Між іншим, спочатку землі вченого видались героїні роману Юлії Сахно прекрасною країною, а її супутнику Чіпаріу – «загубленим раєм»: «Цей

садочок нагадує мені старі байки про едем «...». Я був би ладен увірувати в Бога, коли б після смерті мене запроторили в таку розкіш [191, 211]».

Необхідно підкреслити, що Ю. Смолич усвідомлював: між його творчістю і творчою діяльністю В. Винниченка – досить істотна ідейно-естетична дистанція, однак, враховуючи суперечності та амбівалентні риси особистості В. Винниченка, він цінив його талант, про що свідчать роздуми з уже згадуваної книги «Розповідь про неспокій»: «Я повертаюсь думками до ...талановитого українського письменника, теж мого сучасника, – Володимира Винниченка – і бачу сув'язь між його «європеїзаторством» (відразу тільки в літературі, тільки в мистецтві, тільки в культурі) та його ж пізнішою діяльністю – на політичній і державній арені (Центральна рада, Директорія, пізніше – на еміграції); бачу сув'язь винниченківських виступів проти «червоного імперіалізму» Москви з його ж таки, геть пізнішими, закликами до всенародного повстання проти Радянської влади на Україні – в ім'я національного і соціального, «всебічного», як казав Винниченко, «визволення»; бачу і дивуюсь, ошелешено дивуюсь: дійшов же Винниченко, соціал-демократ, який іменував себе більшовиком, причисляв себе до комуністів (заклав навіть закордонну українську Комуністичну партію), – дійшов же він, скажімо, до згоди запровадити на Україні... церковну унію, грекокатолицьку віру, як державну релігію для українців, аби тільки відгородитися від Москви... А пізніше, в роки Вітчизняної війни, коли гітлерівці запропонували йому... очолити українську націоналістичну контрреволюцію, відмовився від співробітництва з фашистами [192, 96]».

І В. Винниченко, і Ю. Смолич застосовують у своїх творах традиційні жанрово-композиційні елементи детективу. Вже в експозиційній частині роману «Поклади золота» постає загадкова історія злочину – розстрілу сім'ї вченого, який знайшов поклади на території України, зникнення двох співробітників Київської надзвичайної комісії, яких підозрюють у його скоєнні. У перших розділах роману «Господарство доктора Гальванеску» автор описує панічний, містичний страх жителів буржуазної Румунії перед

самим ім'ям Гальванеску. В обох випадках читачі підготовлені авторами до сприйняття несподіваних сюжетних кроків, вивчення різних версій, певного вибору та відгадування таємниць. Глибина естетичних переживань буде визначатись балансуванням між цікавістю та напруженим очікуванням протягом усієї оповіді.

У романі Ю. Смолича синтезовано елементи політичного, детективного та пригодницького романів, адже героїня роману – аспірантка Берлінської академії Юлія Сахно, яка приїхала в Румунію з метою ознайомлення з системою господарювання доктора Гальванеску, виконує, фактично, не тільки наукову роботу, а й місію політичного детектива, розкриваючи злочинну діяльність доктора, спрямовану не лише на конкретну особу чи на представників певної національності, а й на політику інших держав, планету в цілому.

Стеження, обстріли, переслідування, несподівані арешти, протистояння (моральне, фізичне, ідеологічне, соціально-політичне, особистісне тощо) – всі ці характерні елементи пригодницької белетристики теж наявні в романі. Вчинки героїні, звісно, підпорядковані основній детективній темі – розкриттю таємниці, проте нерідко вони правлять за своєрідну форму особистісного самоствердження, і не лише тому, що вона – комсомолка й представниця СРСР.

Мета злочинця – перетворити частину людства на біологічних роботів, позбавивши людей пам'яті, здатності мислити й відчувати. Недарма у Юлії виникла підозра, що він використовує для своїх експериментів замасковану колонію прокажених. Досить знаменна деталь, якщо врахувати, що згодом В. Винниченко намагатиметься продіагностувати духовний стан людства у романі «Лепрозорій». Різниця лиш у тому, що Ю. Смолич викриватиме цинізм «доктора» та ставлення до людини як до бездушної машини «в умовах буржуазного світу», а його колега – шукатиме виходи у створенні сучасної системи «лікування та реорганізації» людського суспільства, у межах етико-філософської концепції, що отримає назву «конкордизм».

Олександр Білецький у статті «“Сонячна машина” В. Винниченка» пов’язував присутність детективної теми із епіко-героїчною сюжетною лінією та авторською грою з читачем: «Автор досить вправний для того, щоб не видати зразу своїх намірів читачеві. Більшу частину першого тому відвів він експозиції дійових осіб і, за одним заходом, своєрідній грі з читачем. Читачеві, наприклад, підсовуються кілька разів так звані «фальшиві» зав’язки.

Президент Об’єднаного Банку Мертенс претендує на руку принцеси Елізи, останнього нащадка домів, що царювали в Німеччині. Капіталіста-буржуа протиставлено пихатій принцесі, яка має тим більше підстав його ненавидіти, що він був за причину загибелі її батька, князя Альбрехта, та її брата. Мертенс доручає своєму полигачеві, графові Адольфові, що б там не стало, засватати для нього принцесу. Читаючи, ми ждемо, що ця, майже епічна, тема й буде зав’язкою; далі вона ускладнюється новим мотивом – пропала в принцеси коронка Зігфріда, що, як найбільша коштовність зберігалась в їхньому роді, і роман наче от-от набере детективного забарвлення. Та тільки на деякий час: вводиться ще нова тема – принцеса згодна стати жінкою Мертенсові, але з умовою, що він виконає кілька трудних завдань (так і роблять завжди казкові принцеси): дістати коронку Зігфріда, зробити принцесу королевою землі. Мотивовку її згоди дано знову в епіко-героїчному стилі: вона зважає на переконання «лукавого царедворця» графа Адольфа після того, як він намовив її, що згода одружитися була б кращим шляхом до задуманої нею помсти; єпископ, до речі, цитує на зборах феодалських змовників з історії Юдіфі та Олоферна. І тут же, в тій-таки першій частині, автор ліквідує потроху всі ці ситуації, що накреслювалися. Найперше – детективну коронку Зігфріда викрав не хто інший, як доктор Рудольф, справжня дитина: йому потрібні були діаманти для дослідів, от він і взяв фамільну коштовність, в чому одверто признався після демонстрування Сонячної машини, – досягнута мета виправдала засіб [Літературно-критичні статті: 1990: 127]. Отже, на жаль, детективна тема не отримала відповідного

розвитку, як, між іншим, і тема науково-фантастична, на чому акцентував увагу О. Білецький у цій же статті 1928 року [С. 124 – 126]. М. Зеров теж підкреслював: «Сугубий реаліст, Винниченко спробував сил у соціально-фантастичному романі і не зміг вийти за межі своєї землі і свого часу. Вихований на українській літературній старомодності, він немов побоявся занадто виповнити свій роман гострофабульними моментами, сполучивши інтерес ідеологічний з авантюрно-детективним [83, 456]». Таким чином, вказані теми стали, умовно кажучи, досить «ілюзорними» художніми розв'язаннями, усвідомленими чи неусвідомленими автором, і відкрили художній простір для відтворення інших – соціальних, політичних, морально-психологічних і т. д.

У «Покладах золота» детективна сюжетна лінія, як уже вказувалося, стає помітною з перших сторінок твору і простежується аж до його відкритого фіналу. Необхідно підкреслити, що нерідко у романі наче стирається грань між реальними подіями, концептуально пов'язаними із зображенням духовного стану гравців детективної гри (розгортання пошуків Долгополовим, Лесею, участь у розшуках французької поліції під керівництвом депутата французького парламенту Огюста Греньє) та ілюзорними (проекування Терниченком «Ательє щастя», його мрії про створення «Комітету визволення людства» тощо).

С. Погорілий у книжці «Неопубліковані романи Володимира Винниченка», вказуючи на використання українським письменником образів-символів (поклади золота, загублений рай, ательє щастя, весняний гай та ін.), зосереджує увагу на їхній «магічній», очисній дії: «Глибоко-емоційний образ «розчинених дверей» (пізнання правди через красу) та «чаші» (муки сумління за антигуманні вчинки), тобто, злочини, убивства, навіть з так званих ідейних мотивів (любов до людства, в ім'я соціалізму і т. п.) рано чи пізно викликають нещадне *каяття*, самокатування, оцінку своєї *поганости*. [...] Цей стан людини, що вчинила злочин, є вже кроком до її очищення, до порятунку. Той,

хто «штовхнув» її на цей крок, є вже тим, хто подав «чашу» зрозуміння [172, 38]».

Безперечно, сама епоха визначала принципи тотальної гри, і тому в романі «Поклади золота» рівнозначущими видаються і детективна сюжетна лінія, і та, що відтворювала утопічність сподівань героїв роману.

Завжди жадана справедливість у згаданих романах постає насамперед як гарант морального і соціального порядку, який намагались утвердити хоча б у художніх концепціях письменники у минулому, ХХ столітті. І в цьому їм допомагав метажанр детективу.

2.3 Роман М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших»: літературні містифікації, жанрові експерименти, модерністський контекст

Роман М. Йогансена оцінюється нами як одна з перших віх у розвитку пригодницького та детективного письма в українській літературі ХХ століття. Твір розглядаємо з вирізненням специфічних домінант: авторська гра з читачем, пов'язана з використанням прийомів літературної містифікації та «ігрової ідентичності», експериментування з формою у світлі жанрової традиції детективу та особливостей української модерністської прози.

Гра та взаємодія автора й оповідача, несподівана зміна авторських масок, перевтілення літературних героїв у незвичайному театралізованому просторі – характерні риси роману «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» (1925). Вони спонукали читача до активної співпраці, що утверджувала вдумливе, естетично виважене сприйняття різних іпостасей автора: як реальної історичної особистості, як художника-творця, як невід'ємного елемента образної структури художнього твору. Запропонована молодим письменником М. Йогансеном гра з читачем, була насамперед прагненням дистанціюватись від тих традиційних форм, у яких роль автора

була панівною до початку ХХ століття, та створити нові жанрові різновиди, адекватні вимогам революційної епохи.

Починаючи з передмови, М. Йогансен намагається відтворити «дух часу», реалії сьогодення, акцентуючи увагу на «фактах» біографії вдуманого автора рукопису роману Антона Райнке, вихідця з України, який начебто друкувався під псевдонімом Віллі Вецеліус та загинув у Німеччині у випадковій сутичці з фашистами. Віллі Вецеліус за літературною версією – автор авантюрних романів (як і створений фантазією відомої письменниці Маріетти Шагінян американський письменник Джім Долар, від імені якого друкувався її популярний у той час пригодницький романний цикл «Месс-Менд» (1924 – 1925).

На жанрове визначення твору М. Йогансена вказує назва першої книжки – «Уривок із авантюрного роману», надрукованої у додатку «Література, наука, мистецтво» до газети «Вісті ВУЦВК» у червні 1924 року (як відомо, кожен розділ виходив окремою книжкою з приміткою – переклад А.Г.Г., а передмова до роману була підписана криптонімом М. К., очевидно, від Михайло Крамар – один із псевдонімів Йогансена).

Атмосфера сучасності була справді збережена протягом всієї сюжетної дії. Проте в останніх розділах – «Новий спосіб літати», «Лейн молодший і Лейн старший» – автор, звертаючись до читача з провокаційною пропозицією визначити, хто ж є справді головним героєм роману та автором твору, звертає особливу увагу на ігровий характер зображуваного, певною мірою заперечуючи попередню авторську позицію. Мартин, Дюваль, Едіт, Гаррі, Лейстон, Камілла – ці герої, на переконання автора, не можуть бути головними, як і хрестоматійна «правда» у класичному варіанті (алюзія на роман-епопею Л. Толстого «Війна і мир»).

Начебто полегшуючи завдання, письменник стверджує, що головний герой твору – автор, однак перед читачем постає нова проблема – ідентифікувати особу автора – це молодий чоловік 28 років (М. Йогансену саме виповнилось 28 на час виходу роману у світ), чи молода дівчина, його

приятелька, чи це колективна творчість п'ятьох друзів. До речі, читачі намагались відгадати і авторство романного циклу «Месс-Менд»: вважали, що цей твір могли створити відомі майстри О. Толстой або І. Еренбург, або ж група молодих лєнінградських письменників.

Приєм літературної містифікації М. Йогансен застосовує згодом у повістях «Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки прекрасної Альцести в Слобідську Швейцарію» і «Неймовірні авантюри донна Хозе Перейра в Херсонському степу», де, як стверджує у післямові автор, дійові особи – лише «рухомі декорації» у структурі «ландшафтного оповідання», головні герої якого – «живий, справжній степ», «живі і соковиті краєвиди [91, 506 – 508]».

Один із найвідоміших представників літературознавства радянської доби Л. Новиченко, зосереджуючи увагу на різних стильових тенденціях у творчості письменників-«сюжетників» та згадуючи твори М. Йогансена, Гео Шкурупія, наголошував, що ці письменники підкреслювали свій стилістичний зв'язок з західною пригодницькою новелою (аж до стилізації зображуваного місця дії під «українську Каліфорнію», «Слобожанську Швейцарію»), або ж вказуючи на «іспанські» сліди (зокрема в оповіданні Шкурупія «Тисяча пройдисвітів» [153, 268]), а А. Ковтуненко оцінював їхні твори як зразки «лівої», експериментальної прози [103, 336].

Подібні до йогансенівських «звернення до читача» – у повісті Д. Бузька «Лісовий звір» (1923), у якій вчинки героя інколи нагадують поведінку детектива, а його «пригоди» – сюжетні перипетії лицарського роману чи пригодницького твору, на що вказує оповідач. У цьому творі «малої» жанрової форми автор дотримується виняткової послідовності в зображенні подій, на відміну від ускладненого відтворення соціально-історичних реалій та вчинків героїв у романі М. Йогансена з різноманітними асоціативними зв'язками, іронічною тональністю, елементами карнавалізації та пародії.

Однак і у «великій» прозі, зокрема в романі «Голандія» (1929) як одному із зразків пародійної прози, Д. Бузько теж намагається актуалізувати

читацьку співтворчість, застосовуючи цей авторський прийом. Це дозволяє оцінити такі відкриті звернення автора до читача не лише як авторську стильову ознаку, а й як певну характерну ознаку прози 20-х років ХХ століття.

Р. Мовчан, аналізуючи форми мистецької гри як складники модерністського тексту цього періоду, вважає, що гра з уявним читачем – найосновніший ігровий аспект прози М. Хвильового й авангардистів (М. Йогансена, Ю. Яновського, Л. Скрипника, Гео Шкурупія) [145, 277]. Акцентуючи увагу на цілісній ігровій самодостатності прози М. Хвильового, дослідниця підкріплює свої висновки яскравими фрагментами творів, у яких автор намагається створити нову «умовно-метафізичну реальність» (новели «Редактор Карк», «Я (Романтика)», «Елегія», «Арабески» та ін), що відтворює авторську «гру з різними системами цінностей». Згадуються і «Санаторійна зона» з особливим відчуттям «тихого осіннього суму на самотньому ставку», герої цієї повісті (анарх, Майя, сестра Катря, Хлоня, метранпаж Карно) та авторські запевнення, що «зона – не театр маріонеток», хоча і зовнішньо-подієвий розвиток подій, і «внутрішні» сюжети поступово вибудовують символічну картину недосконалого, трагедійного буття.

Враховуючи різні типи інтертекстуальності («співпричетна», «гіпертекстуальна») у прозі М. Хвильового, дослідниця вказує, що на формування цих типів вплинула творчість М. Гоголя, А. Белого, Т. Шевченка, Р. Роллана, його письменників-сучасників. «Постійно пам'ятаючи гасло свого літературного вчителя М. Зерова «До джерел!», – підкреслює Р. Мовчан, – у художній практиці він (М. Хвильовий – С. П.) використовує його по-своєму – на рівні інтертекстуальної гри, що посідає в його творах велике (або основне) місце. Настільки велике, що свідчить про використання інтертекстуальності у модерністській прозі 1920-х років як одну з її типологічних ознак. Адже чимало текстів митця чи їх окремих фрагментів, що самі є інтертекстуальними, стають основою для нових інтертекстів – як власних, так і чужих... [145, 278]».

Варто нагадати, що цю типологічну ознаку прози 20-х років минулого століття помітив і певною мірою проаналізував ще О. Білецький у статті «Проза взагалі й наша проза 1925 року», зокрема у роздумах про вплив М. Хвильового на прозаїків-сучасників «і в способах будови оповідання, і в ліричних вибухах, і в доборі імен, осіб, і в назві місць, і конструкції фраз і т. д. [24, 65]», і в розкритті тем, пов'язаних з «революційною романтикою», сатирою та моральною проблематикою [24, 66].

Вибудовуючи типологічний ряд, у який увійшли П. Панч, О. Копиленко, І. Сенченко, В. Вражливий, І. Микитенко та ін., оцінюючи збірники Ю. Яновського, Гео Шкурупія, у яких досить помітні різні впливи, запозичення та яскраво виражене авторське прагнення «європеїзуватись», видатний літературознавець, звісно, не застосовує сучасної термінології (інтертекстуальність, культурологічна гра і т. п.), однак, безперечно, відкриває нові «горизонти сподівань» української прози вказаного періоду.

Прикметно, що, простежуючи шлях до майбутнього «революційного» роману, аналізуючи «тяжіння прози до сюжетної насиченості» («Реванш» П. Панча як авантюрний роман з елементами соціально-побутової сатири, «особистої, (а разом із тим) і класової психології [24, 70]», твори О. Слісаренка, Гео Шкурупія, Ю. Яновського), О. Білецький згадує невеличку збірку оповідань «17 хвилин» М. Йогансена [24, 80], а роман «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» лишає поза увагою.

Не згадує цей твір і сам М. Йогансен в «Автобіографії», можливо, досить критично оцінюючи його як один із перших кроків прозової творчості. Однак цей твір свідчить і про авторське прагнення віднайти художню форму, найбільш адекватну завданням нової епохи, і про намагання створити цікавий, захопливий сюжет. А тому в складному процесі творення роману, що супроводжувався «переоцінкою всіх цінностей», постають і полеміка з традиційними християнськими заповідями, і асоціативні зв'язки з творчістю Е. По, і фольклорні мотиви.

Епічний твір, окрім великих ідеалів, наголошує Карел Чапек, повинен прикрашати сюжет – «захоплюючий, складний, незвичайний, всеосяжний, кривавий, дивовижний і страшний, наповнений загадками, таємними помислами, інтригами, випадковостями, жахливими ситуаціями, раптовими явищами, фатальними пастками, дивними перетвореннями, зниклими документами, таємними дверима, нотаріусами, любов'ю, викриттями, безлюдними місцевостями, поєдинками, підкинутими немовлятами та викраденнями... [221, 343]».

Намагаючись пояснити захоплення пересічного читача пригодницькою літературою чи дорослої людини кримінальними, детективними романами, чеський письменник вказує: «Перші переживання людини – епічні. Ми починаємо міркувати про героїку раніше, ніж про самозбереження та розмноження. «...» Приглумлені інстинкти, як стверджує Зігмунд Фрейд, призводять до страшних наслідків – до душевних травм, нічних жахів і статевих збочень. Можливо, фанатизм у політиці є душевним розладом, спричиненим стримуванням епічності. Можливо, політична душа мас – це спотворена героїчна Душа Натопу [221, 344]».

Безперечно, ідейно-естетична спрямованість твору «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» визначалась і власними уподобаннями автора. Не випадково М. Йогансен підкреслює в «Автобіографії», що, навіть «оселившись у царстві тіней», він буде вести бесіду з Гесіодом, Гейне, Сервантесом [91, 718].

У першому розділі «Дама в чорному» автор під криптонімом М. К. закликає читача не підпадати під вплив стилю Віллі Вецеліуса, а без авторської допомоги уявити образ Едіт Лейстон – доньки мільйонера, «маленької феї» (як спочатку називає її начебто люблячий батько), «виплеканої за всіма правилами мистецтва». Підкреслюючи її молодий вік та романтичне сприйняття світу, автор згадує вірш Е. По (йдеться, очевидно, про один із останніх творів поета під назвою «Annabel Lee» (1849), що був

надрукований після його смерті). Едіт називає свою улюбленицю – африканську пантеру, Еннебель.

Проте трагічна тональність твору Е. По більш пов'язана з історією іншої героїні роману М. Йогансена – Каміллою. Кохання Камілли до Франсуа Дені, якого любила з дитинства і в сім'ї якого виросла, нагадує вистраждане глибоке почуття Аннабель і ліричного героя Е. По, яке знищують людська заздрість та ненависть. Варто акцентувати увагу, що згадка про творчість Е. По є знаковою, адже вона започатковує одну з детективних сюжетних ліній роману. Як відомо, відлік у розвитку у детективу починають з появи у 1841 році в журналі «Graham's magazine» новели Е. По «Вбивства на вулиці Морг», в основі якої – один із найбільш інтригуючих сюжетних елементів детективної історії – «таємниця замкненої кімнати».

У другому розділі «Кафе Синьої Мавпи» роману М. Йогансена читач знайомиться з танцівницею Каміллою, літературна доля якої завершиться так само трагічно, як і доля Камілли – героїні новели Е. По (обидві загинуть від рук оскаженої мавпи). У новелі американського письменника згадується сусід Камілли Л'Еспане Анрі Дюваль. Герой роману М. Йогансена Андрій Вовк, який намагається полегшити долю «білих рабів з України» у Конго, протягом тривалого часу діє саме під ім'ям Дюваль. Посилює детективну сюжетну лінію і те, що одним із героїв роману є Пінкертон, який займається пошуками зниклої доньки Мак-Лейстона (читачеві дається можливість самостійно визначити: цей герой – нащадок реального легендарного детектива Аллана Пінкертона чи літературний герой – Нат Пінкертон). Звертається до послуг англійських детективів і один із головних героїв роману – Гаррі Руперт, який намагається віднайти формулу штучної їжі.

«У розмаїтті стильових пошуків тогочасної прози, – підкреслює І. Дзюба, – мабуть, однією з найперспективніших тенденцій була новаторська тенденція «лівого», «модерністського» характеру – спроба очуднення, гострого експериментування з формою, парадоксального конструювання,

демонстрування «прийому» та деструкції, намагання поєднати психологізм з напруженою інтригою, з ігровим сюжетом. Згодом усе це було ошельмоване як формалізм і штукарство, а усі «формалісти» виявилися ще до того ж «націоналістами», «троцькістами», «фашистами» [65,452].

Підтверджує це і трагічна доля самого М. Йогансена, звинуваченого як «учасник антирадянської націоналістичної організації, яка ставила своєю метою повалення Радянської влади методами терору й збройного повстання» та розстріляного 1937 року в Києві. Варто зазначити, що експериментування з формою – характерна ознака не лише «великої» прози М. Йогансена, про що свідчить збірка оповідань «17 хвилин» (1925), де досить помітні «сліди» жанрово-стильових пошуків: у оповіданні «Ленінська картка (Св. Рено)» епізод шахової партії є сюжетно-композиційним обрамленням, а новели «Рахунок», «17 хвилин» зафіксували авторське прагнення з фотографічною точністю відтворити окремі деталі, факти тогочасної дійсності та хвили її сприйняття різними особистостями. «Психологічний «речовізм» та притаманні письменникові кінематографічність, «подієвість» композиції твору, – підкреслює Р. Мельників, – виступають засобом конструювання світу «маленької», звичайної людини і в уривках сатиричної оповіді про «філософа» Майбороду, оприлюдненої тоді ж таки на сторінках журналу «Всесвіт» [143, 18].

На думку сучасної дослідниці Н. Лобас, «роман Майка Йогансена уможлиблює три контексти інтерпретації: а) як пригодницького жанру масової літератури, б) як художнього експерименту письменника, в) як тексту карнавальної поетики. Вони не виключають, а доповнюють та урізноманітнюють один одного [131, 8 – 9]». Необхідно підкреслити, що гострий сюжет, риси авантюрного роману з елементами карнавалізації доповнює у «Пригодах Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» авторське намагання створити ілюзію «справжньої», «серйозної» гри, що починається не з певного романного епізоду, а з самого початку.

Реалії повсякденного життя відтворюють у тексті «документальні свідчення»: записки Едіт і її батька – Мак-Лейстона, вуличні плакатні оголошення, повідомлення секретаря хімічного тресту Джима Ріпса (розділ I «Дама в чорному»), оголошення в паризьких часописах «*Matin*», «*Petit Parisien*», «*Temps*» (розділ II «Кафе Синьої Мавпи»), нотні рядки пісні Гаррі Руперта, зображення вістря стріли полінезійця Тоні (розділ V «Проблема протеїнів»), лист професора Фрітьофа Нансена адміністрації тютюнової фабрики, зображення візиток Гаррі Руперта, Джеймса Ріпса (розділ IX «Новий спосіб літати»), зображення старомодного автомобіля (розділ X «Лейн-молодший і Лейн-старший») та ін. Детальне зображення подібних «документальних свідчень» – одна із характерних ознак детективних творів 20-30-х років.

Посилення ролі героя-оповідача як «свідка зображуваних подій», деталізація оповіді характерна для детективних творів відомого американського письменника, мистецтвознавця і критика С. С. Ван Дайна («*The Benson Murder Case*» («Справа про вбивство Бенсона», 1926), «*The Canary Murder Case*» («Справа про вбивство канарки», 1927), «*The Bishop murder case*» («Справа Єпископа», 1929, варіант перекладу російською мовою – «Злой гений Нью-Йорка»), «*The Dragon murder case*» («Справа про дракона-вбивцю», 1933) та ін.). У першому романі відомого майстра американського детективу, жанрового реформатора Еллері Квіна «*The Roman Hat Mystery*» (варіанти перекладу російською мовою: «Тайна римської шляпи», «Тайна исчезнувшей шляпи», «Таинственный цилиндр»), опублікованого 1929 р., читач знайде подібні до йогансенівської передмови автора та загадкового оповідача Дж. Дж. Мак-К., у яких вони звертаються до шановного читача із практичними рекомендаціями обов'язково використати «надзвичайно вагому» інформацію (перелік осіб, причетних до розслідування, графічне зображення театру, у якому був скоєний злочин і т. п.) [97, 107 – 115].

Т. Кестхейї переконаний, що друге десятиліття ХХ століття було кульмінацією розвитку детективу, а третє, яке він називає «детективним

бароко», стало періодом розквіту різноманітних новаторських форм, коли читач отримував, окрім захоплюючого сюжету, «досьє, поліцейські дізнання з текстом протоколів, фотографіями, шматками закривавленої одежі, сфотографованими і збільшеними відбитками пальців, навіть із справжнім волоссям та стріляними револьверними кулями [99, 68]».

Твори українських та американських письменників вказують на умовність будь-якої періодизації, адже утвердження нових форм відбувалося все ж раніше вказаного угорським дослідником часу, у межах неповторних авторських пошуків.

Необхідно зазначити, що різноманітні прийоми, підпорядковані авторським прагненням максимально наблизити зображувані події до реальних, можна розцінювати не лише як новаторські кроки, а й як спосіб продовжити й розвинути літературну традицію, адже й Е. По у детективних оповіданнях підкреслював достовірність зображуваного за допомогою «точного» відтворення газетних статей, оголошень, повідомлень і т. п. І пояснюється це не лише «екстремальним досвідом» жанру, а й обраним, неповторним стилем.

Новели Е. По, на переконання Цветана Тодорова, підпорядковуються абстрактному принципіві, що зумовлює не лише ідейну спрямованість художнього твору, а й «техніку», «стиль» або «розповідь»: «Едгар По – автор екстремального, надмірного, найвищого ступеня; він доводить будь-яку річ до її меж – і поза них, якщо можливо. Він цікавиться тільки найбільшим або найменшим: точкою, де та чи інша якість досягає свого найвищого ступеня, або (але це часто одне й те саме) точкою, де ця якість може перетворитися на свою протилежність. Всюди один і той самий принцип, який визначає найрізноманітніші аспекти його творчості [199, 96]».

Окрім вигаданих «документальних свідчень» М. Йогансен зображає у романі реальні явища (голод в Україні та у Росії 1921 – 1923 років, діяльність АРА (American Relief Administration – Американської адміністрації допомоги голодуючим, що оцінювалась як «організація, створена для шпигунства та

укріплення економічних та політичних позицій американського імперіалізму під виглядом допомоги»), детективних бюро у США, Англії, Франції, фашизм у Німеччині), згадує історичних осіб – Пуанкаре (точніше – Раймона Пуанкаре (1860 – 1934), президента Франції у 1913 – 1920 рр., прем'єр-міністра у 1922 – 1924 та 1926 – 1929), останнього російського імператора Миколу II (1894 – 1917), Нансена (Фрітьофа Нансена (1861 – 1930), відомого норвезького вченого, дослідника Арктики, верховного комісара Ліги Націй у справах військовополонених (1920 – 1921), одного з організаторів допомоги голодуючим Росії (1921), Вільсона (Томаса Вудро Вільсона (1856 – 1924), американського державного діяча, 28-го президента США (1913 – 1921).

Таким чином, поступово твір М. Йогансена все ж долає межі пригодницького, розважального письма. Письменник максимально розширює художній простір роману: сюжетна дія відбувається у Нью-Йорку, Парижі, Західній Африці, Лондоні, Петрограді, Німеччині, Харкові. Світовідчуття героїв роману, споріднене з авторським, можна відтворити поетичними рядками із книжки М. Йогансена «Ясен» (1930):

Ми родили з тобою стільки слів,
Що ними можна місяць заселити.
Ми виснували стільки синіх снів,
На всіх планетах наші грають діти [91, 87].

Варто підкреслити, що критичні праці радянського періоду, присвячені прозі М. Йогансена, є сьогодні для сучасного дослідника і читача теж «документальним свідченням» відвертої тенденційності, ідеологічної заангажованості.

Навіть у 1980 році, здавалося б, недалекому до т. зв. «перебудови», у статті «Перший пригодницький роман на Україні» В. Півторадні вказує, що М. Йогансен, окрім зображення широкої картини класової боротьби у США, піднесення національно-визвольного руху в колоніальних країнах Африки, змальовує «розквіт народного господарства й культури на Україні [170, 214]», хоча у творі відтворено трагічний час, коли стоять

над полем сохлим
 Мертві вітряки,
 Немов хрести над віршем
 Позабутим...
 Руки несила підвести...
 Ще гірша, ох ще гірша
 Доля буде,

І поле й голод
 Це все – ти!
 Шляхи – твої пошерхлі руки.
 Над тим, що пишеш,
 Ці хрести

І в борознах твої не зійшли звуки [5, 43].

Ці поетичні рядки із вірша М. Йогансена «Голод» (збірка «Доробок» (1924), у яку увійшли вірші 1917 – 1923 років), як і роман «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших», де не лише згадується голод в Україні і в Росії, а й змальовані жахливі картини трагедії (розділ VIII «Американець на Україні»), заперечують переконання В. Півторадні у тому, що цей твір слід оцінювати як авторське прагнення протиставити його штампам буржуазного пригодницького жанру на Заході, що «намагався запанувати на прилавках книгарень у Радянському Союзі», як «спробу протиставити цим схемам ідеї гостросюжетної прози, яка була насамперед суспільно вагомою і політично актуальною в умовах Радянського Союзу [170, 214]».

Подібні до йогансенівських масштаби романного простору спостерігаємо і в прозі Ю. Смолича 20-х років, яка теж характеризується сміливими експериментами й шуканнями в галузі мистецької форми, гостротою сюжетної будови, зокрема це яскраво помітно у трилогії «Прекрасні катастрофи» (події відбуваються у Румунії, Англії, СРСР) з елементами пригодницького, політичного та детективного романів.

У романі В. Винниченка «Сонячна машина» (1928) сюжетна дія – у просторових межах усієї планети (Німеччина, Європа в цілому, Америка, Азія). Окрім авторського завдання змалювати реальне історичне протистояння соціалістичної та капіталістичної систем, масштабність зображуваних подій мотивується прагненням відтворити глобальний характер утопічних проєктів та можливих наслідків їхньої реалізації (винайдення «протеїнів» – штучних білків, у творі М. Йогансена, експерименти зі штучною кров'ю та штучною їжею у трилогії Ю. Смолича, створення «сонячної машини» та «сонячної їжі» у романі В. Винниченка). Адже, як підкреслює дослідник утопії та антиутопії О. Гожик, «XX століття поборює локальний характер європейської літературної традиції, що створювала утопічні острови в мистецтві окремих творців «земного раю». Утопічні ідеї покидають літературні острови, своїх «батьків» та їхніх адептів, утверджують свій тотальний характер. Утопічні архіпелаги створюються не лише у сфері мистецтва, а й в політиці, філософії, економіці, деформуючи весь духовний спектр європейської культури, прагнучи мати вирішальне значення у суспільній свідомості та свідомості окремої особистості [58, 157]». Можливо, саме тому і виникають у поезії М. Йогансена мотиви «всесвітнього» переживання і печальна тональність:

Всі рани світу – на твоїх руках,
Весь біль і гнів в моїх широких грудях.

Тож ми збудуємо останні барикади,
Це ж ти останнього застрелиш короля,
По всій землі великі встануть ради
І ти умреш подруженько моя [91, 87].

Не лише пригодницький роман, а й детектив теж відчув тиск бурхливих історичних подій перших десятиліть XX століття, про що свідчить, наприклад, поява в американській літературі нового жанрового різновиду, що отримав назву «hard-boiled detective» («крутий» детектив).

Ю. Кузнєцов, О. Іванов вважають, що «початки цього жанру не можна не побачити вже в авантюрному романі, в пригодах Рокамболя Понсона дю Террайля. Синкретизм, взаємопроникнення жанрів – детективу і драми (або мелодрами), детективу і комедії стає з цього часу дедалі відчутнішою тенденцією, яка зберігається і донині [121, 159]». Ця тенденція збагатилась також взаємодією детективу й утопії, детективу і фантастики.

Детективні оповідання 20-х років та романи («Червоні жнива», 1929), «Прокляття Дейнів», 1929), («Мальтійський сокіл», 1930), («Шкляний ключ», 1931), («Худа людина», 1934) Д. Геммета – письменника з «жорстким» стилем та аристократичним художнім світосприйняттям, у дослідницькій літературі визнані найяскравішими зразками «крутого» детективу. Безперечно, у цих романах особливо відчутні історичні ознаки Великої депресії, надзвичайно агресивний та непередбачуваний характер діяльності представників злочинного світу за кризових умов (відтворено соціально-політичну спрямованість американського способу життя загалом), однак уже перші детективні оповідання Д. Геммета, що друкувались у журналі «The Smart Set» та альманасі «The Black Mask», засвідчили: для письменника визначальним є не розкриття злочину як певної інтелектуальної гри (що характерно для класичних творів Е. По, У. Коллінза, А. Конан Дойла та ін.), а моральний вибір детектива, який утверджує справедливість в умовах нового, прискороного цивілізаційного розвитку.

У романі «Red Harvest» («Червоні жнива», в інших перекладах – «Криваві жнива») Д. Геммет (на два роки старший за М. Йогансена) змальовує глибокі соціальні конфлікти того ж історичного періоду, що і в романі «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших». Один із головних героїв роману Д. Геммета – Ілайх'ю Вілсон – президент і головний акціонер Гірничодобувної корпорації, Першого Національного банку, власник газет та багатьох підприємств шахтарського міста Отравілл (або ж Персонвілл (Бесвілл) за різними варіантами перекладу), який підкорив собі сенатора, губернатора, мера та більшість законодавців штату, має ті ж риси, що і

«благодійник» Мак-Лейстон із роману М. Йогансена, а саме: безмежне жадання влади, наживи, жорстокість до людей, у тому числі й рідних, близьких. А тому прогнозованими є доленосні втрати цих «героїв» (загибель сина Ілайх'ю Вілсона – Дональда, який намагався реалізувати суспільні реформи, моральне відчуження у стосунках Лейстона та його доньки Едіт).

У названих творах помітна типологічна спорідненість у розумінні авторами глобальних проблем людського буття, що визначали особливості художньої концепції людини в нових історичних умовах. Використання детективних сюжетних ліній у романі М. Йогансена та створення Д. Гемметом нового жанрового різновиду пояснюється і тим, що у детективному романі не лише оживають древні та «вічні» мотиви, а й, за словами Карела Чапека, «з документальною наочністю відтворюється історичний переворот у сучасному мисленні» людини ХХ століття [222, 333], основні риси якого – практичний раціоналізм, методичність, всебічна освіченість, абсолютний емпіризм і схильність до спостереження, аналіз і захоплення експериментом, філософська констатація та пригнічення будь-якої ганебної суб'єктивності.

Сучасна дослідниця Г. Лещенко підкреслює: «На відміну від традиційного детективу, рецептивна цінність якого цілком і повністю залежить від ступеня складності і характеру розвитку сюжету, детективна проза Геммета містить ряд ускладнюючих фабулу елементів, застосування яких спрямоване на поглиблення її сприйняття читачем. Ці специфічні елементи утворюють важливу систему текстуальних символів, звернення до яких свідчить, по-перше, про удосконалення гри автора з читачем і, по-друге, про прагнення автора створити концептуально організовану нарацію, що вирізняється певним смисловим підтекстом. Смислові підтексти романів Геммета вибудовуються у зв'язку та в залежності від конкретних сюжетів, зберігаючи, попри те, певну типологічну подібність щодо констант текстуального аналізу [126, 96]». У своїй дисертації Г. Лещенко, аналізуючи роман «Red Harvest» («Криваві жнива») зосереджує особливу увагу на

концепті анонімності героя-детектива та керівника детективного агентства «Континенталь», об'єднаних спільною завуальованою типологією, визначеною правилами сюжетної гри. Відповідно до цих правил формуються рівні ігрового структурування Гемметової нарації: традиційний «внутрішньосюжетний» («детектив – злочинець») і рівні позасюжетних відносин («автор – текст» та «автор – читач»).

Рецептивна багаторівневність прози українського й американського авторів визначається різноманітністю та певною еволюцією ігрових концептів у їхній романній творчості. Внутрішньотекстова гра автора у романі М. Йогансена базується, як і у творі Д. Геммета, насамперед на ефекті «хибного очікування», проте з більш активним залученням ігрового концепту анонімності автора. Пригоди Мак-Лейстона, які начебто повинні бути у центрі сюжету відповідно до назви твору, насправді є лише доповненням до пригод його доньки – Едіт Лейстон, інших героїв твору, а сам мільйонер Мак-Лейстон (справжнє прізвище – Лейн) – «благодійник» голодних, ображених та скривджених – виявляється лицемірним, аморальним, тимчасовим представником великого капіталу, американізованим ірландцем з Антріму, збанкрутілим і жалюгідним самітником у фіналі свого літературного життя. Орієнтована на горизонт сподівань радянського читача картина, що відтворює політичний злочин зарозумілого буржуа, завдяки застосуванню автором ігрових концептів не стає черговою «червоною агіткою». Вона сприймається як картина, насамперед, моральної зради, причому і класово віддалених співгромадян, і рідних, близьких людей, а механізм сумних перевтілень – закономірним наслідком останньої.

Орієнтована на горизонт сподівань американських прихильників детективу картина політичного злочину (вбивство начебто з політичних мотивів) у романі Д. Геммета теж отримує несподівану оцінку після того, як мотиви злочину завдяки зусиллям загадкового детектива стають відомими, до того ж досить банальними (в основі – ревності).

Однак текстуальний простір роману «Криваві жнива», як і твору М. Йогансена, визначається не лише подієвістю, а й позафабульним рівнем інтерпретаційного сприйняття, коли літературні герої перетворюються на символи протистояння у межах ігрової моделі, а тому детективна сюжетна лінія посилюється, а концептуальні акценти переносяться з рівня «автор – текст» на рівень «автор – читач».

Мак-Лейстон із роману М. Йогансена, як і Ілайх'ю Вілсон із твору Д. Геммета, безперечно, входять у типологічний ряд «благодійників людства», який у ХХ столітті відкриває Благодійник, що очолює Єдину Державу в антиутопії Є. Замятіна «Ми» (1924), а тому механізм перевтілень героїв роману М. Йогансена сприймається не лише як характерна ознака, що супроводжує «авантюрний роман», а й у світлі драматичного розвитку цивілізації в цілому, або ж тієї гри на рівні ідей, що характерна для прози М. Хвильового чи В. Винниченка.

Молодший брат Мак-Лейстона – Мартин Лейн, прихильник ідеї рівності та братерства. Прізвище його дружини – Лорен. Саме під цим прізвищем донька мільйонера Мак-Лейстона Едіт намагається потрапити у радянську Росію, адже за її видуманою легендою вона – дружина білогвардійця, яка розшукує свого чоловіка.

Досить непереконливими видаються спроби М. Йогансена змалювати прискорену «ідейну еволюцію» екзальтованої доньки мільйонера Едіт Лейстон та її наївні й утопічні міркування про перспективи розвитку людства: «Вона розуміла вже більше; вона розуміла тепер, що не тільки мізерна АРА, а й сам могутній м-р Лейстон і великий Морган нічого не можуть поліпшити у людським житті. Вона починала розуміти, що справа не в людях, а в суспільному ладу, пригадувала гнівні слова Кет і погоджувалась із ними. Пригадувала, як з нею не схотів балакати матрос, що виратував її від Ріпса на «Вікторії». Що це за людина? яка надлюдська енергія! Досі за зразок енергії був для неї її батько м-р Лейстон, але цей матрос видався їй дужчою од нього людиною. Між ним і Лейстоном була якась схожість. Та матрос був

фізично й психічно дужчий від мільярдера. Чом же він тоді не багатий? [91, 343]». Едіт і не здогадується, що робітник хімічної лабораторії Гаррі – її двоюрідний брат, син Мартина Лейна і Лорен. Не здогадується про це і читач, адже імпліцитний автор сповіщає про це лише в останньому розділі «Лейн молодший і Лейн старший». Секретар хімічного тресту, американець Джим Ріпс приїжджає у СРСР як «доктор О. Кенан».

Мусить маскуватись і колишній «кавалергардський офіцер, полку Її Величності Імператриці Марії Федорівни» Креве, який певний час працював співробітником розшукового бюро французького департаменту поліції. Робітниця Кет підробляє на вулиці як Гледіс. Літературна доля Андрія Вовка завершується на останній сторінці роману під ім'ям Дюваль.

«Текстуальність, – наголошує Т. Гундорова, – часто має магічний підтекст, адже вона фіксує перетворюваність зображуваного. Перетворюваність здійснюється завдяки перспективі самоформування, переінакшення себе самого (і кожного). Власне ця сфера нового синтезу естетики і етики, сфера інтерсуб'єктивного. Фантастичний, інтенсивний світ образності, чуттєвості фіксує якусь серединну, відображену площину подій і характерів, і центром її є «я», суб'єкт [64, 203]». Таким чином, варіативно-ціннісний характер зображуваного наближає прозу М. Йогансена і до прози В. Винниченка з особливою текстуальною структурою романного простору та перевтіленням літературних героїв-ідеологів.

Робота над романом, у якому парадоксально переплелись різноманітні жанрово-стильові напрями, можливо, пришвидшила і реалізацію ідеї створення «Універсального журналу». Ю. Смолич згадував: «будувався «УЖ» за зразками англійських «мегезін», та кожний, хто пам'ятає «УЖ» і знає англійські «мегезін», бачить, що, відштовхнувшись від «мегезін», «УЖ» швидко знайшов оригінальну форму, а в своєму штукарстві та різних формальних еківоках був парадоксальним і нерідко навіть «заумним». (Наприклад, номер, котрий читався і спереду, і ззаду, і просто, і догори ногами). Винні у тому штукарстві та формалізмі були ми всі: Майк, Левко,

Олекса (йдеться про Левка Коваліва та Олексу Слісаренка – *С. П.*), я і Шовкопляс, що якраз прославився своїм оповіданням «Геній», негайно був підхоплений Майком і втягнутий в нашу компанію [192, 138]».

Роман «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» – дещо призабутий сьогодні зразок експериментальної прози «червоного Ренесансу», є ще одним свідченням того, що «творчу практику й теорію Майка Йогансена чи стосовно прози, чи поезії, а чи інших виявів натхнення письменника – слід сприймати як органічну єдність, як додатковий зміст, напрямок інтерпретаційної думки, окреслений самим письменником [143, 16]».

Хочеться сподіватися, що в сучасних складних умовах надзвичайно швидкого поширення комунікативних технологій, наростаючої експансії візуальних форм та жанрів, що спонукають до створення «віртуальних спільнот», недооцінки культурних та національних традицій, наукові дослідження прози М. Йогансена та української літератури 20-х років ХХ століття допоможуть усвідомити та подолати небезпечні для особистості ХХІ століття тенденції, пов'язані з явищем «ігрової ідентичності», визначити і перспективи розвитку пригодницької літератури, детективу, і літературного, культурного розвитку загалом нової постіндустріальної епохи.

Висновки до розділу II

Як і в американській літературі, в українській детектив постає не на порожньому місці. Джерела гостросюжетності можна вбачати в класичній літературі (деякі твори Панаса Мирного, Івана Франка та Дмитра Марковича), що слугувала підґрунтям для українського детективного письма.

У повісті «На той бік» В. Винниченка та повісті «Лісовий звір» Д. Бузька відтворено трагічні сторінки історії України. Разом з тим, у цих творах розкривається ілюзорність часу, «розколотість» буття, насамперед, у сприйнятті героїв, життя яких підпорядковане фанатичній вірі, утопічним

химерам та почуттям сліпої помсти й ненависті. Парадоксальне поєднання в багатоплановій оповіді названих творів суворих, іноді натуралістичних деталей з ліричною тональністю пояснюється прагненням авторів розкрити складність психологічних та філософських аспектів внутрішнього світу особистості в період духовної кризи, нерозривно пов'язаної з переломним часом української історії. Окрім того, що основна увага письменників зосереджена на етичних, філософсько-психологічних аспектах національного характеру, менталітеті, психології маси у час національно-визвольної боротьби та громадянської війни, обидва митці розробляють типологічно близькі сюжетні лінії, пов'язані з мотивом небезпечної подорожі з метою здійснення терористичної акції у стані супротивника. Обидва письменники відтворюють механізм перевтілень головних героїв, характерний для пригодницького та детективного типів письма, створюють навколо своїх героїв атмосферу загадковості, таємничості, змальовують гостре відчуття героями театральності життєвих реалій як трагічної ознаки переломного історичного періоду, поглиблене переживанням втраченої єдності зі світом.

Образи головних героїв і В. Винниченка, і Д. Бузька характеризуються амбівалентністю, адже світоглядною опорою для них були класова, національна образа, безмежний гнів, вибухові спалахи пристрасті. Українські письменники переконують: стан революційного неврозу неухильно призводить до того, що герої, які фанатично вірять у благородство своєї визвольної місії, стають персоніфікованим уособленням помсти як страшної демонічної сили, що поступово стає їхнім володарем.

Феноменологічні, неповторні жанрово-стильові риси повісті В. Винниченка сформовані насамперед філософсько-етичними принципами задекларованої у попередніх творах письменника відомої «чесності з собою». Таким чином, саме етична проблематика визначила у цьому творі розвиток детективної сюжетної лінії. Авторський голос В. Винниченка набагато виразніший, ніж у повісті Д. Бузька з героєм-оповідачем, адже письменник

намагався і далі розкрити передусім власне розуміння взаємозв'язку людини зі світом, свою філософію щастя. Задум Ольги Чорнявської – носія національної визвольної ідеї, фальшиве «лицарство» її супутника – малороса Верходуба, постають у творі В. Винниченка утопічними порівняно з раціонально-аналітичними міркуваннями та виваженими, послідовними вчинками героя повісті «Лісовий звір», що справді нагадують спосіб мислення та роботу детектива чи розвідника.

Варто підкреслити, що тематичне підґрунтя обох повістей все ж більше тяжіє не до суто детективної форми, а до т. зв. шпигунської повісті або ж шпигунського роману, адже у їхній основі, окрім названої проблематики – нехарактерна для детективного твору політична інтрига, що не вимагала зображення «фальшивих», завуальованих сюжетних епізодів, техніки дедуктивного розкриття злочину, зусиль детектива, який розгадає загадкові вчинки невідомого злочинця. Авантюризм оповіді, сюжетний мотив небезпечної мандрівки із відомими суб'єктами протистояння, тривожне очікування основного поєдинку, атмосфера шпигуноманії, характерної для революційного чи воєнного стану – основні риси цього жанрового різновиду, відлік якого починають з роману Ф. Купера «Шпигун» (1821). У 20 роки ХХ століття найбільш відповідними вказаному різновиду вважають твір С. Моема «Asheden, or The British Agent» («Ешден, або Британський агент», 1928), повість К. Маккензі «The Three Couriers» («Три кур'єра», 1929) та ін.

У творі Д. Бузька і зовнішньо-подієва, і внутрішньо-психологічна сторони, і більше пов'язані з образом чекіста, ніж бандита-отамана, а тому цій «шпигунській повісті», як ми зазначали, більше б пасувала назва «У тилу ворога», або ж «Полювання на отамана». Д. Бузько активніше від В. Винниченка застосовує елементи пригодницької літератури та детективу (асоціативні ретроспекції, алюзії на лицарський роман, згадки про Дон Кіхота, Шерлока Холмса тощо), інших жанрових матриць (зокрема, фольклорних), підпорядковуючи свій творчий задум «естетиці революційної дійсності», що вимагала яскравого відтворення переваги революційних

більшовицьких сил. Описавши різні способи з'ясування проблемності переломного періоду історії з огляду як на естетичні, так і на історико-політичні, національні, соціально-психологічні потреби широкої читацької аудиторії, обидва автори, безперечно, збагатили жанровий спектр української літератури ХХ століття.

Романи В. Винниченка «Сонячна машина» (1928), «Поклади золота» (вперше надрукований 1980), твори Ю. Смолича «Останній Ейджевуд» (1926), «Господарство доктора Гальванеску» (1928), «Ще одна прекрасна катастрофа» (1932), «Що було потім» (1934) засвідчили: становлення детективу в українській літературі 20 – 30-х років ХХ століття відбувалось у творчості окремих письменників, у межах їхніх власних пошуків оскільки доти не було чітко сформованої жанрової традиції, а також було нерозривно пов'язане з історичною потребою вітчизняної літератури осмислити нові риси соціально-політичного та духовно-естетичного розвитку, синтезувати культурно-історичні, світоглядні зміни у процесі творення нового роману.

Рецептивна багаторівневність прози М. Йогансена та Д. Геммета визначається різноманітністю й певною еволюцією ігрових концептів у їхній романній творчості. Внутрішньотекстова гра автора у романі українського письменника, як і у творі американського детективіста, базується насамперед на ефекті «хибного очікування», проте з більш активним застосуванням ігрового концепту анонімності автора. Текстуальний простір роману Д. Геммета «Криваві жнива», як і твору М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших», визначається не лише подієвістю, а й позафабульним рівнем інтерпретаційного сприйняття, коли літературні герої перетворюються на символи протистояння в межах ігрової моделі, а тому детективна сюжетна лінія посилюється, а концептуальні акценти переносяться з рівня «автор – текст» на рівень «автор – читач».

ВИСНОВКИ

Спадкоємність духовних, естетичних, культурних набутків, особливості менталітету, національного характеру, закріплені в літературній традиції, та неповторний художній світ творчої індивідуальності письменника – визначальні фактори у процесі дослідження природи літературних жанрів, у т. ч. й детективу, його феноменальних і типологічних особливостей, специфіки функціонування в різних національних літературах. Глибоке усвідомлення взаємовпливу всіх внутрішньолітературних та загальнокультурних факторів, що визначають жанрову еволюцію, – необхідна умова для формування цілісного уявлення про національний інваріант жанрової традиції.

Детективні новели Е.По стали фундаментальним чинником становлення й розвитку не лише класичного детективу з іманентно логічною, чіткою художньою структурою, а й детективу з елементами пригодницької літератури, «hard-boiled detective».

Творчість А. Конан Дойла стимулювала розвиток детективу не лише в англійській, а й в інших національних літературах. А. Конан Дойл та його американські послідовники врахували творчий досвід своїх попередників, а тому предметом окремого дослідження може стати вивчення впливу англійської та французької літературних традицій на розвиток світового детективу.

Для Д. Геммета, Р. Чандлера, Е. Квіна та інших реформаторів, які віддавали належне заслугам класичного детективу у відтворенні «духу часу», були неприйнятними такі його риси як штучні характери літературних героїв, снобізм, яскраво виражене авторське ставлення до своїх персонажів. Реалістична детективна проза та її основний жанр роман – найбільш адекватна форма самореалізації цих письменників. «Крутий» детектив має критичний, реалістично-викривальний характер, а тому його естетична

зарядженість протистоїть тенденціям «масової культури». Потужний «об'єктивний» стиль Д. Геммета, відтворення моральних метаморфоз особистості та суспільства у детективних романах Р. Чандлера, намагання збагатити жанр новими різновидами у творчості Е. Квіна, Е. С. Гарднера, Р. Стаута – сліди постійних творчих пошуків, новаторських спрямувань авторів американського детективу 20-30-х років ХХ століття.

Складність процесів, що сприяють утвердженню національної ідентичності, полягає, на наш погляд, насамперед, у проблемі перетворення латентних звичок, національних стереотипів, що існують у локально-просторових координатах, у глибинні аксіологічні настанови, усвідомлені та стійкі духовні цінності, що постають духовною аурую та виходять далеко за межі осмислення ментальних ознак як «архаїчних залишків», «архетипів», «символічних парадигм» тощо. Не заперечуючи значення останніх та їх впливу на уявлення особистості й нації в цілому про цілісну картину світу, своє місце та роль у ньому, розглядаємо ментальність як особливу систему етнічних констант та культурно-ціннісних доміант, що визначає специфічний характер національного світосприйняття. А літературні жанри, в тому числі й ті, що постають на основі матричного гнізда детективу, сприяють утвердженню, закріпленню ціннісних систем у колективній, національній, особистісній свідомості.

Становлення детективу в українській літературі, як і в американській, відбувалося разом з утвердженням нової парадигми розвитку національної літератури. Застосування певних елементів пригодницької чи детективної історії в романі Панаса Мирного та Івана Білика «Хіба ревуть воли як ясла повні?», оповіданні Панаса Мирного «Лови», поглиблення морально-психологічної та урбаністичної проблематики у повістях І. Франка «Для домашнього огнища», «Основи суспільності», «Перехресні стежки» наблизили ці твори до тематичного різновиду психологічного детективу, який уже на початку ХХ століття розвинув Д. Маркович в оповіданнях, що склали збірку «З давно минулого. Спогади судового слідчого» (1908).

Романи В. Винниченка та Ю. Смолича 20 – 30-х років ХХ століття стали яскравим художнім відтворенням прогнозованого О. Білецьким розвитку синтезованих форм роману. Вони були результатом не лише переоцінки попереднього філософсько-естетичного та жанрового досвіду, а передусім – закономірним наслідком цілеспрямованого авторського прагнення створити національно-неповторні мистецькі форми, адекватні потребам нової епохи.

Трилогія Ю. Смолича «Прекрасні катастрофи», як і пригодницький цикл М. Шагінян «Месс-менд» (1924 – 1925), є також новою, пропагандистсько заангажованою формою детективу з яскраво вираженою ідеологічною домінантою, художнім відгуком на соціально-політичний заклик створити «радянську» пригодницьку літературу. Невипадково і попередній роман Ю. Смолича «Останній Ейджевуд» (1926) критики оцінювали у контексті розвитку «радянської оборонної літератури». Відхід від канонів оцінювався з погляду «оборонної» («охоронної») ідеології радянського літературознавства як «письменницька недосвідченість» або ж «конструктивістські шукання». Разом з тим, Ю. Смолич активно залучає характерні елементи пригодницької та детективної белетристики, у тому числі й зарубіжної, про що свідчить, зокрема, роман «Господарство доктора Гальванеску», де синтезовано елементи політичного, детективного та пригодницького романів, робота в «Універсальному журналі», що будувався за зразками англійських «мегезін».

Певним дистанціюванням від загальноприйнятих канонів було поєднання в романах В. Винниченка та Ю. Смолича – митців із різними ідейно-естетичними та політичними позиціями, різноманітних утопічних ідей, помірної дози наукової фантастики, сатири та детективу, що дає підстави також стверджувати про вплив на творчість українських письменників мистецьких явищ західноєвропейського та світового літературних процесів.

За всієї відмінності менталітетів, соціальних систем, ідеологічних орієнтирів, найзагальніші принципи детективного письма, продиктовані, зокрема, іманентними законами розвитку літератури в тісному зв'язку з її читацькою рецепцією, виявилися багато в чому подібними – як типологічно, так і в аспекті культурно-мистецької наступності.

Результати дослідження дають змогу окреслити перспективні напрями подальшої розробки порушених проблем. В основі детективної прози обох національних літератур – широкий міжкультурний діалог, що сприяв утвердженню детективу як особливого жанру, не обмеженого ні впливом масової літератури, ні естетичними принципами елітарної, або «високої» літератури.

Предметом окремого дослідження може стати вивчення впливу окремих національних літератур на розвиток детективних жанрових різновидів у світовій літературі, зокрема англійської та французької літературних традицій.

Окремого розгляду потребує вивчення взаємовпливу літературного та кінематографічного детективних жанрів.

Перспективним, на наш погляд, є дослідження взаємозв'язку масової і «високої» літератури у широкому діапазоні розвитку різноманітних жанрових модифікацій детективу. Предметом спеціального дослідження може стати також вивчення особливостей еволюції детективу й авангардної, модерністської прози.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. Софія-Логос. Словник. 2-е видання / Сергій Аверинцев. – К.: Дух і Літера, 2004. – 640 с.
2. Адамов А. Мой любимый жанр – детектив: Записки писателя / Аркадий Адамов. – М.: Сов. писатель, 1980. – 312 с.
3. Алексеев М. Сравнительное литературоведение / Михаил Алексеев. – Л.: Наука, 1983. – 447 с.
4. Анджапаридзе Г. Два отца одного популярного жанра / Георгий Анджапаридзе // Хэммет Д. Из воспоминаний частного детектива. Красная жатва. Мальтийский сокол. Р. Чандлер. Простое искусство убивать. Вечный сон. Высокое окно. – М.: НФ «Пушкинская библиотека», ООО «Издательство АСТ», 2003. – С. 5–30.
5. Анджапаридзе Г. Детектив: жестокость канона и вечная новизна / Георгий Анджапаридзе // Как сделать детектив / [сост. А. Строева] / Пер. с англ., фр., исп., нем. С. Белова и др. – М.: Радуга, 1990. – С. 279 – 292.
6. Анджапаридзе Г. Загадка Дэшила Гемметта / Георгий Анджапаридзе // Hammett D. Selected Detective Prose. – Moscow.: Raduga Publishers, 1985. – С. 432 – 452.
7. Андрос Є. Метафізична та постметафізична доба європейської гуманістики: зміна методологічних засад і світоглядних орієнтацій / Євген Андрос // Колізії антропологічного розмислу / В. Табачковський, Г. Шалашенко, А. Дондюк, Н. Хамітов, Г. Коваadlo, Є. Андрос. – К.: Видавець ПАРАПАН, 2002. – С. 123 – 152.
8. Арнольд И. Стилистика современного английского языка / Ирина Арнольд. – М.: Просвещение, 1990. – 300 с.
9. Бавин С. Зарубежный детектив XX века (в русских переводах): Популярная библиографическая энциклопедия / Сергей Бавин. – М.:

- Книжная палата, 1991. – 206 с.
10. Бакула Б. Кілька міркувань на тему інтегральної компаративістики / Богуслав Бакула // Слово і час. – 2002. – №3. – С. 55 – 56.
 11. Барабаш Ю. «Коли забуду тебе, Єрусалиме...». Гоголь і Шевченко: Порівняльно–типологічні студії / Юрій Барабаш. – Х.: Акта, 2002. – 373 с.
 12. Барт Р. Избранные работы. Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М.: Прогресс, 1989. – 615 с.
 13. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет / Михаил Бахтин. – М.: Художественная литература, 1975. – 504 с.
 14. Бахтин М. К философии поступка / Михаил Бахтин // Философия и социология науки и техники. – М.: Наука, 1986. – С. 80 – 160.
 15. Бахтин М. Литературно-критические статьи / Михаил Бахтин. – М.: Худож. лит., 1986. – 543 с.
 16. Бахтин М. Эстетика словесного творчества / Михаил Бахтин. – 2-е изд.– М.: Искусство, 1986. – 445 с.
 17. Белецкий А. Проблема синтеза в литературоведении // Избр. труды по теории литературы / Александр Белецкий. – М.: Просвещение, 1964. – С. 327 – 345.
 18. Белов С. Бойня номер «Х»: Литература Англии и США о войне и военной идеологии / Сергей Белов. – М.: Советский писатель, 1991. – 366 с.
 19. Белозерова И. Национальная концептосфера в детективном романе А. Кристи, И. П. Сноу, Д. Френсис : Дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Белозерова Ирина Владимировна. – Воронеж, 2006. – 167 с.
 20. Бердяев Н. Истоки и смысл русского коммунизма / Николай Бердяев. – М.: Наука, 1990. – 224 с.
 21. Бердяев Н. Религиозные основы большевизма // Собр. соч.: В 4 т. – Т.4. Духовные основы русской революции. Философия неравенства / Николай Бердяев. – Paris., 1990. – С. 29–37.

22. Берковский Н. Мир, создаваемый литературой / Н. Берковский. – М.: Сов. писатель, 1989. – 494 с.
23. Білецький О. В шуканнях нової повістярської форми // Літературно-критичні статті / [упоряд., авт. прим. М. Л. Гончарука; передм. І. О. Дзеверіна] / Олександр Білецький. – К.: Дніпро, 1990. – С. 8–16. – (Серія «Українська літературна думка»).
24. Білецький О. Проза взагалі й наша проза 1925 року // Літ.-критич. статті / [упоряд., авт. прим. М. Л. Гончарука; передм. І. О. Дзеверіна] / Олександр Білецький. – К.: Дніпро, 1990. – С. 51–90. – (Серія «Українська літературна думка»).
25. Білий О. Нарцис, або спроба побудови «теорії пошлості» / Олег Білий // Слово і час. – 1991. – № 6. – С. 39–48.
26. Бойко Л. Дмитро Бузько / Леонід Бойко // Історія української літератури ХХ століття. У 2-х кн. – Кн. 1 : (1910 – 1930-ті роки). – К.: Либідь, 1994. – С. 579–583.
27. Бойко Л. Дмитро Бузько і його творчість / Леонід Бойко // Бузько Д. Вибрані твори, – К.: Дніпро, 1971. – С. 3–15.
28. Борхес Х. Детектив / Хорхе Луис Борхес // Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – С. 263–272.
29. Брюховецький В. Іван Сенченко / В'ячеслав Брюховецький // Історія української літератури ХХ століття. У 2-х кн. – Кн. 1 : (1910 – 1930-ті роки). – К.: Либідь, 1994. – С. 572–579.
30. Бузько Д. Вибрані твори / Дмитро Бузько. – К.: Дніпро, 1971. – 539 с.
31. Валусева Н. Рецепція англійської класичної і масової літератури в детективному циклі Б. Акуніна «Пригоди Ераста Фандоріна». Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 / Валусева Наталія Миколаївна. – Дніпропетровськ, 2008. – 229 с.
32. Ван Дайн С.С. Двадцять правил для писання детективних романов / Стивен Ван Дайн // Как сделать детектив / [сост. А. Строева] / Пер. с англ., франц., исп., нем. С. Белова и др. – М.: Радуга, 1990. – С. 38–41.

33. Вервес Г. Як література самоутверджується у світі : Дослідження / Григорій Вервес. – К.: Дніпро, 1990. – 452 с.
34. Веселовский А. Историческая поэтика / Александр Веселовский. – М.: Высш. школа, 1989. – 406 с.
35. Винниченко В. Конкордизм / Володимир Винниченко // Цит. за Лазик Є. Винниченкова філософія щастя // Сучасність. – 1995. – № 7–8.
36. Винниченко В. На той бік // Раб краси / Володимир Винниченко. – К.: Веселка, 1993. – С.193–290.
37. Винниченко В. Поклади золота / Володимир Винниченко. – Нью-Йорк : Вид. УВАН у США, 1988. – 268 с.
38. Винниченко В. Сонячна машина / Володимир Винниченко. – К.: Дніпро, 1989. – 619 с.
39. Винниченко В. Щоденник : У 2 т. – Т.1 : 1911–1920 / Володимир Винниченко. – Едмонтон – Нью-Йорк: Канадський Інститут Українських Студій і Комісія УВАН у США, 1980. – 500 с.
40. Винниченко В. Щоденник : У 2 т. – Т.2. – 1921 – 1925 / Володимир Винниченко. – Едмонтон – Нью-Йорк: КІУС і УВАН у США, 1983. – 700 с.
41. Винниченко В. Щоденник. – Т. 3 : 1926 – 1928 / Володимир Винниченко. – Відділ рукописів Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. – Фонд 171. – 30 др. арк.
42. Винниченко В. Щоденник. – Т.4. 1929 – 1931 / Володимир Винниченко. – Відділ рукописів Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка НАН України. – Фонд 171. – 30 др. арк.
43. Волков А. «Сонячна машина» В.Винниченка та соціально-фантастичні романи 20-х років К.Чапека (Історико-типологічне зіставлення) / Анатолій Волков // Питання літературознавства. – 1996. – №3 (60). – С.7–90.
44. Волков А. К теории традиционных сюжетов / Анатолий Волков //

- Сравнительное изучение славянских литератур. – М.: Наука, 1973 – С. 303 – 314.
45. Волошко Н. Романтична концепція свободи як естетичного феномену та її історична доля: Дис... канд. філос. Наук : 09.00.05 / Волошко Наталія Володимирівна. – К., 2004. – 180 с.
46. Вольский Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра / Н. Вольский. – Новосибирск, 2006. – 340 с.
47. Вулис А. Поэтика детектива / Абрам Вулис // Новый мир. – 1978. – №1. – С. 244 – 259.
48. Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра / Абрам Вулис. – М.: Сов. писатель, 1986. – 384 с.
49. Гагарин А. Мистическая сила детектива / Анатолий Гагарин // Квин Э. Санаторий смерти; Таинственный цилиндр: Романы. – Екатеринбург: Стрибог, 1994. – С. 388 – 392. – (Серия «Неизвестный детектив»).
50. Гальцева Р. Образ человека XX века / Рената Гальцева. – М.: Наука, 1991. – 202 с.
51. Ганошенко Ю. Міф, архетип, традиційний образ в інтелектуальному романі 20-30-х рр. XX ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Ю. А. Ганошенко. – Х., 2006. – 19 с.
52. Гарднер Э. С. Мейсон рискует / Эрл Стенли Гарднер. – Запорожье: Российская культура, 1992. – 528 с.
53. Гарднер Э. С. Дело о том, как это все начиналось / Эрл Стенли Гарднер // Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – С.146–150.
54. Гарднер Э. С. Прокурор бросает вызов : Романы / Эрл Стенли Гарднер. – М.: Центрполиграф, 1993. – 416 с.
55. Гегель Г. Эстетика : В 4 т. – Т.1. Идея прекрасного в искусстве, или идеал / Георг Вильгельм Фридрих Гегель. – М.: Искусство, 1968. – 312 с.
56. Гейзінга Й. Homo Ludens / Пер. з англ. О. Мокровольського / Йоган Гейзінга. – К. : Основи, 1994. – 250 с.

57. Гожик О. Метаморфози утопічних сподівань: «На той бік» В.Винниченка / Олександр Гожик // Слово і час. – 1999. – С. 71 – 76.
58. Гожик О. Проза В. Винниченка 20-х років ХХ століття: утопічний та антиутопічний дискурси. Дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Гожик Олександр Іванович. – К., 2001. – 176 с.
59. Голубєва З. Юрій Смолич : Нарис життя і творчості / Зінаїда Голубєва. – К. : Дніпро, 1990. – 201 с.
60. Горский И. Об отличии литературной компаративистики от сравнительно-исторического литературоведения / И. Горский // Контекст. – 1990. Литературно-теоретические исследования. – М., 1990. – С.141 – 160.
61. Гром'як Р. Літературна рецепція в компаративістичних студіях / Роман Гром'як // Слово і час. – 2002. – №2. – С.26 – 30.
62. Гудков. Л. Массовая литература как проблема. Для кого? / Л. Гудков // Новое литературное обозрение. – 1997. – №22. – С. 78 – 100.
63. Гундорова Т. Иван Франко / Тамара Гундорова // Історія української літератури ХІХ століття. У 2-х кн. Кн.. 2: Підручник / За ред. акад. М. Г. Жулинського. – К.: Либідь, 2006. – С. 268 – 349.
64. Гундорова Т. Проявлення Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів: Літопис, 1997. – 297 с. **Кітч і література**
65. Дзюба І. Проза / Іван Дзюба // Історія української літератури ХХ століття. У 2-х кн. Кн.1. (1910 – 1930-ті роки). – К.: Либідь, 1994. – С. 440–481.
66. Дзядевич Т. Формування національної ідентичності в літературі слов'янського романтизму. На матеріалі творчості Адама Міцкевича, Олександра Пушкіна та Тараса Шевченка. – Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Т. М. Дзядевич. – Київ, 2004. – 19 с.
67. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения: Пер. с румын. / Александр Дима. – М.: Прогресс, 1977. – 230 с.

68. Дойл А. К. Записки о Шерлоке Холмсе / Артур Конан Дойл. – М.: Правда, 1986. – 607 с.
69. Дончик В. Позбуваючись догм / Віталій Дончик // Двадцять роки: літературні дискусії, полеміки. – К., 1991. – С. 5 – 18.
70. Досвітній О. Нас було троє. – К.: Дніпро, 1982. – 485 с.
71. Драч І. Духовний меч : Літературно-критичні статті та есе / Іван Драч. – К.: Рад. письменник, 1983. – 351 с.
72. Дубин Б. Классическое, элитарное, массовое: начала дифференциации и механизмы внутренней динамики в системе литературы / Борис Дубин // Новое литературное обозрение. – 2002. – №57. – С. 6 – 23.
73. Дученко Л.В. Жанрово-лингвистические особенности темпорально-повествовательной структуры художественного текста (на материале англоязычной детективной прозы 20 столетия). – Дисс. ... канд. филол. наук : 10. 02. 04. / Дученко Лариса Владимировна. – Одесса, 2003. – 195 с.
74. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литератур: Пер. со словац. И.Богдановой / Диониз Дюришин. – М.: Прогресс, 1979. – 320 с.
75. Жирмунский В. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад / Виктор Жирмунский. – Л.: Наука, 1979. – 493 с.
76. Жулинський М. Голгофа українця Володимира Винниченка / Микола Жулинський // Володимир Винниченко. Заповіт борцям за визволення. – К., 1991. – С.122 – 127.
77. Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – 560 с. (ИНИОН РАН. Центр гуманитарных научно-информационных исследований. Отдел литературоведения).
78. Зарубіжний детектив: Енциклопедія / [укл. О. М. Кошенко, Н. М. Капельгородська]. – К.: АВДИ, 1994. – 431 с.
79. Захаров А. Массовое общество и культура в России: социально-типологический анализ / Андрей Захаров // Вопросы литературы. –

2003. – № 9. – С. 3 – 16.
80. Захаров В. Этика детектива / В. Захаров // Нева. – 1986. – №7. – С. 154 – 159.
81. Зверев А. "Когда пробьёт последний час природы..." Антиутопия. XX век / Алексей Зверев // Вопросы литературы. – 1989. – №1. – С. 26 – 69.
82. Зверев А. Что такое «массовая литература»? / Алексей Зверев // Лики массовой культуры США. – М.: Наука, 1991. – С. 3 – 36.
83. Зеров М. «Сонячна машина» як літературний твір / Микола Зеров // Зеров М. Твори: В 2 т. – К.: Дніпро, 1990. – Т.2.: Історико-літературні та літературознавчі праці. – С.435 – 456.
84. Золотарев И. Фантастические произведения Тургенева и Мериме (сравнительно-типологический анализ): Дис. канд... филол. наук: 10.01.05 / Золотарев Игорь Леонардович. – Днепропетровск, 1996. –159 с.
85. Зоркая Н. Проблемы изучения детектива: опыт немецкого литературоведения / Наталия Зоркая // Новое литературное обозрение.– 1996. – № 22. – С. 65 – 77.
86. Из материалов Первого всесоюзного съезда советских писателей (1934). К 50-летию Союза писателей СССР // Москва. – 1984. – № 9. – С. 186 – 194.
87. Иванова Н. 1920-ті роки й український авангард: мистецтво для мас – від митця – професіонала / Наталія Іванова // Слово і час. – 2003. – № 12. – С. 20 – 27.
88. Ісаєнко К. Микола Гоголь: Пантелеймон Куліш: проблема типології художньої свідомості: Дис. канд. філол. наук: 10.01.05 / Ісаєнко Катерина Петрівна. – Ніжин, 2004. – 202 с.
89. Ігнатенко М. Постмодерний Номо Ludens / Микола Ігнатенко // Слово і час. – 2002. – № 6. – С. 16 – 22.
90. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення / В. Ізер // Антологія світової літературно-критичної думки XX століття. – Львів:

- Літопис, 1996. – С.261 – 277.
91. Йогансен М. Вибрані твори / [упоряд., передмова Р. Мельникова]. – 2-ге вид., доповнене / Майк Йогансен. – К.: Смолоскип, 2009. – 768 с. – (Серія «Розстріляне Відродження»).
 92. Кавелти Дж. Изучение литературных формул: Пер. с англ. Е. Лазаревой / Джон Кавелти // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33 – 64.
 93. Каграманов Ю. Метаморфозы детектива / Юрий Каграманов // Лит. обозрение. – 1981. – № 7. – С. 85 – 89.
 94. Канетти Э. Превращение / Элиас Канетти // Проблема человека в западной философии. – М.: Прогресс, 1988. – С.483 – 503.
 95. Кардин В. Секрет успеха: о жанре детективного романа / В. Кардин // Вопросы литературы. – 1986. – № 4. – С. 102 – 150.
 96. Кашуба М. Нарративный и фабульный хронотопы англоязычного художественного текста: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.04 / Кашуба Марина Валентиновна. – Одесса, 1996. – 192 с.
 97. Квин Э. Санаторий смерти; Таинственный цилиндр: Романы / [сост., послесловие А. С. Гагарина] / Эллери Квин. – Екатеринбург: Стрибог, 1994. – 400 с. – (Серия «Неизвестный детектив»).
 98. Квин Э. Чужая слава / Эллери Квин. – М.: Вагриус, 2000. – 334 с.
 99. Кестхейи Т. Анатомия детектива / [перевод с венг. Е. Тумаркиной; предисловие Г. Анджапаридзе] / Тибор Кестхейи. – Будапешт: Корвина, 1989. – 261 с.
 100. Киттредж У.К., Стивен М. Краузер. Великий американский детектив / Уильям К. Киттредж. Краузер М. Стивен // Иностранная литература, 1992. – № 11/12. – С. 282 – 292.
 101. Кобець Р. Людське буття в культурі: феноменологічний аналіз : Дис. ... канд. філос. наук: 09.00.04 / Кобець Роман Васильович. – К., 1996. – 220 с.

102. Ковалев Ю. Эдгар Алан По. Новеллист и поэт / Юрий Ковалев. – Л.: Худож. лит., 1984. – 296 с.
103. Ковтуненко А. Проза 1926 – 1932 рр. / А. Ковтуненко // Історія української літератури. У 8-ми т. – Т.6 : Література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917 –1932). – К.: Наук. думка, 1970. – С. 275 – 367.
104. Кодак М. Авторська свідомість письменника і поетика української літератури кінця ХІХ – поч. ХХ ст. : Дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01; 10.01.06 / Кодак Микола Пилипович. – К., 1996. – 367 с.
105. Кодак М. Жанр у часопросторових вимірах: до генології літературної класики / Микола Кодак // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 3 – 9.
106. Кодак М. Реалізм / Микола Кодак // Історія української літератури ХІХ століття : У 2-х кн. – Кн. 2 : Підручник / За ред. акад. М. Г. Жулинського. – К.: Либідь, 2006. – С. 230 – 267.
107. Козлов А. С. Мифологическое направление в литературоведении США / Александр Козлов. – М.: Высш. школа, 1984. – 175 с.
108. Коллинз У. Жінщина в белом / Уилки Коллинз. – Саратов: Заволжье, 1992. – 475 с.
109. Кондратюк Л. Сильові тенденції імпресіоністичної прози в українській, російській, англійській літературах початку ХХ століття. – Автореф. дис. ... канд.. філол. наук : 10.01.05 / Л. М. Кондратюк. – К., 2009. – 20 с.
110. Копистянська Н. Художній час як категорія порівняльної поетики / Нонна Копистянська // Слов'янські літератури. ХІ Міжнародний з'їзд славістів : Доповіді. – К.: Наук. думка, 1993. – С.184 – 200.
111. Кораткевич Ю. Метаморфозы Дэшила Хэммета / Юрий Кораткевич // Хэммет Д. Стекланный ключ. – Спб.: Азбука, 2000. – С. 259 – 267.
112. Костюк Г. Володимир Винниченко та його доба. Дослідження, критика, полеміка / Григорій Костюк. – Нью-Йорк, 1980. – 283 с.
113. Костюк Г. Володимир Винниченко та його останній роман / Григорій

- Костюк // Винниченко В. «Слово за тобою, Сталіне!». – Нью-Йорк: УВАН у США, 1971. – С.7 – 67.
114. Костюк Г. Повість про людей буреломних років // Володимир Винниченко та його доба / Григорій Костюк. – Нью-Йорк, 1980. – С.117 – 131.
115. Костюк Г. Про «Поклади золота» / Григорій Костюк // Березіль. – 1991. – №5. – С. 76 – 84.
116. Костюк Г. Світ Винниченкових образів та ідей / Григорій Костюк // Слово і час. – 1990. – №7. – С. 14 – 26.
117. Краснокутський О. Соціально-філософський аналіз феномена влади: Дис... канд. філос. наук: 09.00.03 / Краснокутський Олександр Володимирович. – Запоріжжя, 2004. – 193 с.
118. Кристи А. Из автобиографии / Агата Кристи // Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – С. 247 – 263.
119. Кристи А. Сочинения: В 3 т. – Т.1 : Убийство Роджера Экройда; Убийство по алфавиту; Десять негрят / Агата Кристи. – М.: Худож. лит., 1992. – 510 с.
120. Крутікова Н. Романи В. Винниченко (1911 – 1916) в русском литературном контексте // Дослідження і статті різних років / Ніна Крутікова. – К.: Стилос, 2003. – С. 393 – 538.
121. Кузнецов Ю., Иванов О. Детектив: занепад чи розквіт? / Юрій Кузнецов. Олександр Иванов // Всесвіт. – 1990. – № 10. – С. 155 – 163.
122. Куин Э. Листки из записной книжки редакторов / Эллери Куин // Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – С.158 – 163.
123. Лащик Є. Винниченкова філософія щастя / Євген Лащик // Сучасність. – 1995. – №7-8. – С.153 – 164.
124. Лебон Г. Психология народов и масс / Гюстав Лебон. – СПб.: Макет, 1995. – 313с.
125. Лебон Г. Психология социализма / Гюстав Лебон. – СПб.: Макет, 1995. – 541 с.

126. Лещенко А. Поэтика детективного повествования в творчестве Дэшила Хэммета. – Дисс. ... канд. филол. Наук : 10.01.04 / Лещенко Анна Вениаминовна. – Черкасы, 2003. – 176 с.
127. Лімборський І. Парадигматика західноєвропейського та українського Просвітництва: проблеми типології та національної ідентичності. – Автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.05, 10.01.01/ І. В. Лімборський. – К., 2006. – 40 с.
128. Літературознавча компаративістика / Ред. Р. Гром'як, [упоряд.: Р. Гром'як, І. Папуша]. – Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТДПУ, 2002. – 334 с.
129. Літературознавча компаративістика: стан, проблеми (Чи потребує оновлення порівняльне літературознавство в Україні?) // Слово і час. – 2002. – №2. – С. 24 – 26.
130. Літературознавчий словник – довідник / Р. Гром'як, Ю. Ковалів та ін. – К.: ВЦ "Академія", 1997. – 752 с.
131. Лобас Н. Карнавальна поетика та жанрові особливості міжвоєнної експериментальної прози Майка Йогансена та Вітольда Гомбровича (на матеріалі романів «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» і «Фердидурке»). – Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Н. П. Лобас. – Тернопіль, 2007 – 20 с.
132. Лопушанський Я. Рецепція української літератури в німецькомовному світі (перша половина ХХ ст.) . – Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05 / Я. М. Лопушанський. – К., 2000. – 19 с.
133. Лотман Ю. Внутри мыслящих миров. Человек – текст – семиосфера – история / Юрий Лотман. – М.: Языки русской культуры, 1996. – 464 с.
134. Лотман Ю. Массовая литература как историко-культурная проблема // О русской литературе / Юрий Лотман. – СПб.: Искусство-СПБ, 1997. – С. 817 – 836.
135. Лотман Ю. Структура художественного текста. Семиотические исследования по теории искусства / Юрий Лотман. – М.: Искусство,

1970. – 384 с.
136. Мазурина М. Массовая литература России 90-х годов: философско-социологический анализ нормативных аспектов формульных повествований: дис. ... канд. филос. наук : 22.00.06 / Мазурина Марья Георгиевна. – М. – 1998. – 199 с.
137. Майдан О. Панас Мирний / О. Майдан // Історія української літератури ХІХ століття. У 2-х кн. Кн. 2: Підручник / За ред. акад. М. Г. Жулинського. – К.: Либідь, 2006. – С. 414 – 443.
138. Макдональд Г. Жребий Флетча; Выбор Флетча / Г. Макдональд. – Минск: ПКК «Белфакс», 1993. – 378 с.
139. Маковский М. Английские социальные диалекты / М. Маковский. – М.: Высшая школа, 1982. – 135 с.
140. Маркович Д. По степях та хуторах / Дмитро Маркович. – К.: Дніпро, 1991. – 541 с.
141. Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. Опыт изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры / Янина Маркулан. – Л.: «Искусство», 1975. – 94 с.
142. Мелетинский Е. Введение в историческую поэтику эпоса и романа / Е. Мелетинский. – М.: Наука, 1986. – 320 с.
143. Мельників Р. Людина з химерним йменням / Ростислав Мельників // Вибрані твори. – 2-е вид., доп. / Майк Йогансен. – К.: Смолоскип, 2009. – С. 5 – 30.
144. Мельников Н. Массовая литература / Н. Мельников // Введение в литературоведение / Л. Чернец, В. Хализев и др. – М.: Высш. школа, Академия, 1999. – С.177 – 190.
145. Мовчан Р. Український модернізм 1920-х: портрет в історичному інтер'єрі: Монографія / Раїса Мовчан. – К.: ВД «Стилос», 2008. – 544 с.
146. Моэм У. С. Упадок и разрушение детектива // Искусство слова. О себе и других : Лит. очерки и портреты / Уильям Сомерсет Моэм. – М.: Худож. лит., 1989. – С. 104 – 128.

147. Надъярных Н. Идеал и реальность в антиутопиях XX века. «Мы» Е.Замятина и «Солнечная машина» В.Винниченко / Н. Надъярных // XI Международный съезд славистов. Славянские литературы. Доклады российской делегации. – М.: Наука, 1993. – С. 161 – 172.
148. Назаренко В. Загадка детектива / Вадим Назаренко // Молодая гвардия. – 1973. – № 9. – С. 281 – 296.
149. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 2003. – № 5. – С. 10 – 18.
150. Наливайко Д. Література в системі мистецтв як галузь порівняльного літературознавства / Дмитро Наливайко // Слово і час. – 2003. – № 6. – С. 7 – 19.
151. Наливайко Д. Теорія літератури й компаративістика / Дмитро Наливайко. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
152. Наркевич А. Детективная литература / А. Наркевич // Краткая литературная энциклопедия: В 5 т. – Т.2. Под ред. А.Суркова. – М.: Сов. энциклопедия, 1964. – С. 606 – 608.
153. Новиченко Л. Ранняя новела і повість (1917 – 1926) / Леонід Новиченко // Історія української літератури : У 8 т. – Т.6. Література періоду боротьби за перемогу соціалізму (1917–1932). – К. : Наук. думка, 1970. – С. 196 – 275.
154. Ніцше Ф. Так казав Заратустра; Жадання влади / Фрідріх Ніцше. – К.: Основи, Дніпро, 1993. – 415 с.
155. Нокс Р. Десять заповідей детективного романа / Рональд Нокс // Как сделать детектив: Сб. статей: Пер. с англ., франц., нем., исп. – М.: Радуга, 1990. – С. 77 – 79.
156. Онишкевич-Залеська Л. Роботи й антироботи. "Соняшна машина" В.Винниченка і "РУР" К.Чапека / Лариса Онишкевич-Залеська // Сучасність. – 1972. – Ч.4 (136). – С. 61 – 73.

157. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі: Монографія / Соломія Павличко. – К.: Либідь, 1997. – 360 с.
158. Павлишин М. Канон та іконостас: Літ.-критич. статті / Марко Павлишин. – К.: Час, 1997. – 447 с.
159. Панченко В. Будинок з химерами. Творчість Володимира Винниченка 1990–1920 рр. у європейському літературному контексті / Володимир Панченко. – Кіровоград : Народне слово, 1998. – 272 с.
160. Папуша І. До методології літературознавчої компаративістики / Ігор Папуша // Слово і час. – 2002. – № 3. – С. 58 – 67.
161. Пашник О. Онтологічні й культурно-історичні універсалії в українській прозі 20-30-х рр. ХХ ст.: Автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01/ О. В. Пашник. – Харків, 2006. – 20 с.
162. Передерій С. Американський детективний роман 20-30-х років ХХ століття: традиції і новаторство / Сергій Передерій // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Серія «Літературознавство». – Вип. – Тернопіль: ТНПУ, 2010. – С.
163. Передерій С. Біля витоків детективного жанру в українській літературі ХХ століття: В. Винниченко і Ю. Смолич / Сергій Передерій // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. – Вип. 28. – Серія «Літературознавство». – Тернопіль: ТНПУ, 2009. – С. 146 – 154.
164. Передерій С. Детективный жанр как новая мифология без волшебства: сравнительный аспект (на материале американской и украинской литературы 20-30-х годов ХХ века) / Сергей Передерий // Материалы I Международной научно-практической конференции «Становление современной науки – 2006». – Т.8. – Филологические науки. – Днепропетровск: Наука и образование, 2006. – С. 10 – 14.
165. Передерій С. Особливості детективного твору та його рецепції як «явища масової культури» / Сергій Передерій // Літературознавчі

- студії. – Вип. 23. – Ч. 1. – К.: КНУ ім. Т. Шевченка – Вид. дім Дмитра Бураго, 2009 – С. 338 – 442.
166. Передерій С. Перші романи Семюела Дешилла Геммета: імпліцитний автор як автор детективної гри / Сергій Передерій // Вісник Севастопольського ДТУ. – Вип. 76: Філологія. – Севастополь: Видавництво Севастопольського НТУ, 2006. – С. 106 – 112.
167. Передерій С. Творчість Д. Геммета і Р. Чандлера: феноменологічне наближення / Сергій Передерій // Вісник Севастопольського ДТУ. Вип. 89: Філологія. – Севастополь: Видавництво Севастопольського НТУ, 2008. – С. 80 – 84.
168. Передерій С. Українська повість 20-х років ХХ століття: пошуки нової жанрової форми («На той бік» В. Винниченка та «Лісовий звір» Д. Бузька) / Сергій Передерій // Актуальні проблеми філології: мовознавство, літературознавство, методика викладання філологічних дисциплін : Зб. наук. статей / За заг. ред. д.пед.н., професора Соколової І. В. – Т.ІІ : Літературознавство. Методика викладання філологічних дисциплін. – Маріуполь: 2010. – С. 179 – 184.
169. Передерій С. Роман М. Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших»: літературні містифікації, жанрові експерименти, модерністський контекст / Сергій Передерій // Новітня філологія. – № 37. – Миколаїв: Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2010. – С. 129 – 145.
170. Півторадні В. Перший пригодницький роман на Україні / Василь Півторадні // Вітчизна. – 1980. – № 1. – С. 213 – 214.
171. Піскунов В. Творчість Юрія Смолича / Володимир Піскунов. – К.: Рад. письменник, 1962. – 308 с.
172. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка / С. Погорілий. – Нью-Йорк, 1981. – 212 с.
173. Поліщук Я. Поліфункціональність міфу в поезиці модернізму / Ярослав Поліщук // Слово і час. – 2001. – №2. – С. 35 – 45.
174. Пономарьова О. Структурно-композиційні та комунікативно-

- прагматичні особливості французького детективного гумористичного роману. Дис. ... канд. філол. наук : 10.02.05 / Пономарьова Олена Олегівна. – К., 2008. – 210 с.
175. Пригодій С. Імпресіонізм на рубежі XIX – XX сторіч: типологія та національні особливості (На матеріалі української та американської літератур) : Дис. ... д-ра. філол. наук: 10.01.06; 10.01.05 / Пригодій Сергій Михайлович. – К., 1995. – 384 с.
176. Пуанкаре А. Наука и гипотеза / Анри Пуанкаре. – СПб. Тип. Спб. акц. общ. «Слово», 1906. – 238 с.
177. Пуанкаре А. Ценность науки / Анри Пуанкаре. – М.: Творческая Мысль, 1906. – 194 с.
178. Райнов Б. Черный роман / Богомил Райнов. – М.: Прогресс, 1975. – 285 с.
179. Рассел Б. Історія західної філософії / Бертран Рассел. – К.: Основи, 1995. – 759 с.
180. Ромащенко Л. Інтерпретація національної історії в українській прозі XX століття: Автореф. дис. ... д-ра. філол. наук : 10.01.01 / Л. І. Ромащенко. – К., 2006. – 40 с.
181. Руда Т. Художня культура в умовах глобального розвитку ЗМК / Тетяна Руда // Слов'янський світ. – К.: Вид-во ІМФЕ ім. М. Рильського НАН України. – 2008. – Вип. 6. – С. 180 – 202.
182. Рыжкова В.В. Реализация категории интертекстуальности в американском художественном тексте XIX – XX веков: Дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Рыжкова Виктория Васильевна. – Х., 2004. – 204 с.
183. Сакидон С. Карел Чапек і В.Винниченко / С. Сакидон // Літ. газета. – 1928. – 1 верес. – С. 1 – 2.
184. Самототожність письменника. До методології сучасного літературознавства. – К.: Укр. книга, 1999. – 160 с.
185. Самохвалова В. Массовый человек как герой и потребитель масскультура

- / В. Самохвалова // Массовая культура и массовое искусство: «за и против» / Академия гуманитарных исследований. – М.: Гуманитарий, 2003. – С. 182 – 196.
186. Свєрбілова Т. Драматургія та кінодраматургія / Тамара Свєрбілова // Історія української літератури ХХ століття. У 2-х кн.. Кн..1 (1910 – 1930-ті роки). – К.: Либідь, 1994. – С. 661 – 730.
187. Симонс Дж. Из книги «Кровавое убийство» / Джулиан Густав Симонс // Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – С. 225 – 246.
188. Славинський М. Детективна література / Микола Славинський // Українська Літературна Енциклопедія: В 5-ти т. / Редкол. І. О. Дзєверін (відп. ред.) та ін. – К.: "Українська Радянська Енциклопедія" ім. М. Бажана, 1990. – Т.2. – С. 40 – 41.
189. Славинський М. За законами жанру / Микола Славинський // Високе покликання. – К.: Радянський письменник, 1978. – С.148 – 170.
190. Словарь американского сленга / Под ред. Ричарда А. Спирса. – М.: Русский язык, 1991. – 531 с.
191. Смолич Ю. Прекрасні катастрофи // Твори : У 8-ми т. Т.2 / Юрій Смолич. – К.: Дніпро, 1984. – Т.2. – С. 197 – 588.
192. Смолич Ю. Йогансен // Розповідь про неспокій / Юрій Смолич. – К.: Радянський письменник, 1968. – С. 109 – 153.
193. Спиллейн М. Крутая игра / Микки Спиллейн. – М.: АКВО-ИНК, 1991. – 207 с.
194. Стаут Р. Красная шкатулка: Детективные романы / Рекс Стаут. – М.: Эксмо, 2006. – 512 с.
195. Табачковський В. Феномен відчуження крізь призму перевтілених форм людського світовідношення / Віталій Табачковський // Відчуження: минушість і сьогодення. – К.: Наукова думка, 1995. – С. 5 – 28.
196. Таранова А. Стратегії сприйняття масової літератури в сучасному літературознавстві / Анна Таранова // Вісник Львівського університету,

- Вип. 44.: Серія філол. – Ч. 2. – Львів, 2008. – С. 47 – 55.
197. Ткаченко А. Індивідуальний стиль: феноменологія / типологія; динаміка / статика (На матеріалі творчості українських поетів 60-90-х років ХХ століття): Дис... д-ра філол. наук: 10.01.06; 10.01.01 / Ткаченко Анатолій Олександрович. – К., 1998. – 365 с.
198. Ткаченко А. Мистецтво слова / Анатолій Ткаченко. – К.: ВПЦ "Київський університет", 2003. – 448 с.
199. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе / Цветан Тодоров. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.
200. Тойнбі А. Дж. Дослідження історії: У 2 т.– Т.1 / Арнольд Тойнбі. – К.: Основи, 1995. – 614 с.
201. Тойнбі А. Дж. Дослідження історії: У 2 т.. – Т.2 / Арнольд Тойнбі. – К.: Основи, 1995. – 401 с.
202. Трублаїні М. Шхуна «Колумб». – К.: Рад. школа, 1983. – 591 с.
203. Тугушева М. Под знаком четырех: О судьбе произведений Э. По, А. К. Дойла, А. Кристи, Ж. Сименона / Майя Тугушева. – М.: Книга, 1991. – 287 с.
204. Українська література в системі літератур Європи і Америки (XIX – ХХ ст.) / Відп. ред. Д. Наливайко. – К.: Заповіт, 1997.
205. Филистова Н. Структура и семантика детективного нарратива / Наталья Филистова. – Тюмень, 2007. – 178 с.
206. Фізер І. Американське літературознавство: Історико-критичний нарис / Іван Фізер. – К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 108 с.
207. Філоненко С. «Київський» ретро-детектив: репрезентація радянського минулого / Софія Філоненко // Наукові праці : Наук.-методич. журнал. – Т. 141. – Вип. 128 : Філологія. Літературознавство. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2010. – С. 106 – 112.
208. Фрейд З. Психология бессознательного / Зигмунд Фрейд. – М.: Просвещение, 1990. – 488 с.

209. Фримен Р. Искусство детектива / Ричард Остин Фримен // Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – С. 28 – 37.
210. Фромм Э. Бегство от свободы / Эрих Фромм – М.: Прогресс, 1989. – 272 с.
211. Фуко М. Що таке автор / Мішель Фуко // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. (за ред. М.Зубрицької). – Львів: Літопис, 1996. – С.442 – 456.
212. Хализев В. Е. Теория литературы / В. Хализев. – М.: Высшая школа, 1999. – 376 с.
213. Хархун В. Герой-експериментатор у В. Винниченка / Валентина Хархун // Слово і час. – 1998. – №11. – С. 62 – 66.
214. Хвильовий М. Редактор Карк // Твори: У 2 т. – Т.1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / [упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майдаченка; передм. М. Г. Жулинського] / Микола Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – С. 136 – 154.
215. Хвильовий М. Санаторійна зона // Твори: У 2 т. – Т.1: Поезія. Оповідання. Новели. Повісті / [упоряд. М. Г. Жулинського, П. І. Майдаченка; передм. М. Г. Жулинського] / Микола Хвильовий. – К.: Дніпро, 1990. – С. 379 – 487.
216. Хэммет Д. Из воспоминаний частного детектива / Дешил Хэммет // Хэммет Д. Из воспоминаний частного детектива. Красная жатва. Мальтийский сокол. Р. Чандлер. Простое искусство убивать. Вечный сон. Высокое окно. – М.: НФ “Пушкинская библиотека”, ООО “Издательство АСТ”, 2003. – С. 33 – 40.
217. Геммет Д. Мальтійський сокіл / Пер. з англ. Н. Боровик / Дешил Геммет. – К.: Молодь, 1972. – 148 с.
218. Хэммет Д. Стекланный ключ: Роман / Дешил Хэммет. – Спб.: Азбука, 2000. – 272 с.
219. Чаликова В. Утопия и свобода / Виктория Чаликова. – М.: Весть – ВИМО, 1994. – 184 с.

220. Чандлер Р. Простое искусство убивать / Реймонд Торнтон Чандлер // Хэммет Д. Из воспоминаний частного детектива. Красная жатва. Мальтийский сокол. Р. Чандлер. Простое искусство убивать. Вечный сон. Высокое окно. – М.: НФ “Пушкинская библиотека”, ООО “Издательство АСТ”, 2003. – С. 381– 400.
221. Чапек К. Последний эпос, или Роман для прислуги // Собр. соч. В 7-ми т. Т.7. Статьи, очерки, юморески / [пер. с чешского; сост. С. Никольского] / Карел Чапек. – М.: Художественная литература, 1977. – С. 334 – 346.
222. Чапек К. Холмсиана, или О детективных романах // Собр. соч. В 7-ми т. Т.7. Статьи, очерки, юморески / [пер. с чешского; сост. С. Никольского] / Карел Чапек. – М.: Художественная литература, 1977. – С. 318 – 334.
223. Чапленко В. Останній «винниченківський» роман В.Винниченка / В. Чапленко // Нові дні. – Торонто, 1973. – Ч. 276. – С.11 – 13.
224. Чернец Л. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики) / Л. В. Чернец. – М.: Изд-во Московского ун-та, 1982. – 192 с.
225. Черняк М. Современная “массовая” литература / М. Черняк. – СПб., М.: САГА, ФОРУМ, 2004. – 336 с.
226. Честертон Г.К. В защиту детективной литературы / Гилберт Кит Честертон // Самосознание европейской литературы XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат. – С. 221 – 223.
227. Честертон Г. К. Писатель в газете: Художественная публицистика / Гилберт Кит Честертон. – М.: Прогресс, 1984. – 384 с.
228. Чижевський Д. Історія української літератури / Дмитро Чижевський. – Тернопіль: Феміна, 1994. – 480 с.
229. Шагинян М. Избранные произведения: В 2-х т. Т. 2. Месс-Менд, или Янки в Петрограде / Мариэтта Шагинян. – М.: Художественная

- література, 1978. – 639 с.
230. Шайтанов И. Литературные мечтания детектива / Игорь Шайтанов // Литературное обозрение. – 1975. – №9. – С. 58 – 62.
231. Шалашова З. Приключения и путешествия / З. Шалашова. – М.: Книга, 1979. – 128 с.
232. Шахова К. Агата Крісті та її детективи / К. Шахова // Література Англії ХХ століття: Навч. посібник / [Шахова К. О., Жлуктенко Н. Ю., Павличко С. Д.]; за ред. К. Шахової. – К.: Либідь, 1993. – С. 350 – 374.
233. Шаховський С. Юрій Смолич: Повість про романіста / С. Шаховський. – К.: Дніпро, 1970. – 176 с.
234. Шацкий Е. Утопия и традиция: Пер. с польск. / Общ. ред. и посл. В. А. Чаликовой / Ежи Шацкий. – М.: Прогресс, 1990. – 455 с.
235. Шестаков В. Гармония как эстетическая категория / В. Шестаков. – М.: Наука, 1973. – 256 с.
236. Шіллер Ф. Естетика / Фрідріх Шіллер. – К.: Мистецтво, 1974. – 360 с.
237. Шкловский В. О теории прозы / Виктор Шкловский. – М.: Советский писатель, 1984. – 352 с.
238. Шлемкевич М. Загублена українська людина / М. Шлемкевич. – Нью-Йорк, 1954. – 159 с.
239. Шовкопляс Ю. Проникливість лікаря Піддубного / Юрій Шовкопляс. – Харків: Книгоспілка, 1930. – 182 с.
240. Шопенгауэр А. Свобода и нравственность / Артур Шопенгауэр. – М.: Республика, 1992. – 448 с.
241. Шпенглер О. Закат Европы. Очерки морфологии мировой истории. Ч.1. Гештальт и действительность / Освальд Шпенглер. – М.: Мысль, 1993. – 663 с.
242. Шульга Р. Искусство в мире обыденного сознания / Р. Шульга. – К.: Наукова думка, 1993. – 157 с.
243. Юнг К.-Г. Об отношении аналитической психологии к поэтико-

- художественному творчеству / Карл Густав Юнг // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX – XX веков. Трактаты, статьи, эссе. – М.: Издательство Московского Университета, 1987. – С. 214 – 231.
244. Юнг К.-Г. Проблема души нашего времени / Карл Густав Юнг. – М.: Прогресс. Универс, 1996. – 336 с.
245. Alewyn R. Anatomie des Detektivromans. Kriminalliteratur / R. Alewyn. – Munchen, 1994.
246. Brinton C. Utopia and Democracy / Crane Brinton // Daedalus. – Harvard University Press, 1965. – P. 348 – 366.
247. Cawelty J. Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / John Cawelty. – Chicago: University of Chicago Press, 1976. – 335 p.
248. Chandler R. The Big Sleep and Other Novels / Raymond Chandler. – Harmondsworth (Midd'x) Penguin Books, 2000. – 659 p.
249. Chase R. The American Novel and Its Tradition / Richard Chase. – Baltimore: London. The Johns Hopkins University Press, 1980. – XIV. – 266 p.
250. Christianson S. Language as Power in American Detective Fiction / S. Christianson // Essays on Popular Narrative. – Toronto: Univ. of Toronto P., 1992. – P. 142 – 156.
251. Christopher J. Poe and the Tradition of the Detective Story / J. Christopher // The Mystery Writers Art. – Univ. Popular Press, 1970. – P. 19 – 35.
252. Clements R.J. Comparative Literature as Academic Discipline. A Statement of Principles, Praxis, Standards / R. Clements. – New York: The Modern Language Association of America, 1978. – 342 p.
253. Comparative Literature. Matter and Method. – Urbana-Chicago-London: University of Illinois Press, 1969. – 334 p.
254. Degering Thomas. Raymond Chandler: mit Selbstrengnissen and Bilddok dargestellt on Thomas Degering. – Reinbek: Rowohlt, 1989. – 150

- s.
255. Freeman R. *The Art of the Detective Story* / Richard Austin Freeman // *The Art of the Mystery Story*. – London: Dodd Mead., 1946. – P. 7 – 17.
256. Frye N. *Varieties of Literary Utopias* / Northrop Frye // *Daedalus*. – Harvard University Press, 1965. – P. 323 – 347.
257. Hammett D. *The Four Great Novels* / Dashiell Hammett. – London: Pan Books, 1982. – 782 p.
258. Hammett D. *The Thin Man* / Dashiell Hammett. - Harmondsworth (Midd'x) Penguin Books, 1988. – 190 p.
259. Layman R. *The Shadow Man* / *The life and work of Dashiell Hammett* / R. Layman. – N.Y.: Vintage, 1981. – 100 p.
260. MacShane F. *The Life of Raymond Chandler* / Frank MacShane. – New York: Dutton, 1976. – 306 p.
261. Manuel F. E. *Toward a Psychological History of Utopias* / Frank E. Manuel // *Daedalus*. – Harvard University Press, 1965. – P. 293 – 322.
262. Mencken H. *The American Language* / H. Mencken. – New York: Alfred-a-Knopf, 1980. – 777 p.
263. Mumford L. *Utopia, The City and The Machine* / Lewis Mumford // *Daedalus*. – Harvard University Press, 1965. – P. 271 – 292.
264. Nusser P. *Der Kriminalroman* / P. Nusser. – Stuttgart, 1992. – 364 p.
265. Poe Edgar Allan. *Prose and Poetry* / Предисл. А. Зверева. – М.: Raduga, 1983. – 416 p.
266. Porter D. *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction* / Dennis Porter. – New Haven; L.: Yale University Press, 1981. – 267 p.
267. Pyrhonen H. *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative* / Heta Pyrhonen. – Columbia, Camden House – Inc., 1994. – 128 p.
268. *Reconstructing American Literary History* / Ed. By Sacvan Bercovitch. Cambridge (Mass.); London: Harvard University Press, 1986. XII. – 351 p.

269. Sayers D. Aristotle on Detective Fiction / Dorothy Sayers // Detective Fiction. – Ind.: Victor Lollanck, 1988. – P. 25 – 34.
270. Shklar J. The Political Theory of Utopia: From Melancholy to Nostalgia / Judith Shklar // Daedalus. – Harvard University Press, 1965. – P. 367 – 381.
271. Sweeny S. Locked Rooms: Detective Fiction, Narrative Theory and Self-Reflexivity / S. Sweeny // The Cunning Craft. – Macomb, Western Illinois UP, 1990. – 235 p.
272. Symons J. Bloody Murder: From the Detective Story to the Crime Novel: a History / Julien Symons. – L.: Faber, 1972. – 260 p.
273. The New Encyclopaedia Britannica. – V.4. – 15th ed., 2002. – 980 p.
274. Todorov T. The Typology of Detective Fiction / Tzvetan Todorov. – Oxford: Basil Blackwell, 1977. – 116 p.
275. Wellek R. The Crisis of Comparative Literature: Concepts of Criticism / René Wellek. – New Haven; L.: Yale University Press, 1963. – 403 p.
276. Zepetnek S. Comparative Literature. Theory, Method, Application / S. Zepetnek. – Amsterdam and Atlanta, 1988. – 299 p.