

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

**КИЇВСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА  
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

Кваліфікаційна наукова  
праця на правах рукопису

**БРИГАДИР ЯРОСЛАВА ОЛЕКСАНДРІВНА**

УДК 821.161.2-312.4 "19/20"

**ДИСЕРТАЦІЯ**

**УКРАЇНСЬКИЙ РЕТРОДЕТЕКТИВ ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ:  
ГЕНЕЗА І ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ**

10.01.01 – українська література

Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

Дисертація містить результати власних досліджень. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідне джерело

Я. О. Бригадир

Науковий керівник – Міщенко Олена Іванівна, кандидат філологічних наук,  
доцент

Київ – 2017

## АНОТАЦІЯ

*Бригадир Я. О.* Український ретродетектив початку ХХІ століття: генеза і жанрові особливості. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.01 «Українська література». – Київський національний університет імені Тараса Шевченка Міністерства освіти і науки України. – Київ, 2017.

У роботі вперше визначено та обґрунтовано основні ознаки жанру ретродетективу в українській літературі початку ХХІ століття. На підставі аналізу художніх текстів доведено, що ретродетектив є жанровим інваріантом, а не стильовим різновидом детективу. З метою простежити генезу ретродетективу в українській літературі розглянуто еволюцію детективного жанру та зародження літературно-критичної традиції його дослідження, здійснено аналіз елементів детективного сюжету та особливостей їхньої імплікації в українських прозових творах ХІХ ст. – 20-х років ХХ ст. У контексті аналізу детективної літературної традиції простежено елементи детективних сюжетів на матеріалах із творчого доробку Григорія Квітки-Основ'яненка (повість «Козир-дівка», 1836 р.; оповідання «Перекотиполе», 1840 р.), Панаса Мирного (роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?», 1875 р.), Івана Франка (роман «Перехресні стежки», 1900 р.; повість «Основи суспільності», 1894 р.), Ольги Кобилянської (повість «Земля», 1901 р.) та Михайла Коцюбинського (новела «Persona grata», 1907 р.), розглянуто твори Володимира Винниченка (роман «Поклади золота», 1927 р.), Дмитра Бузька (повість «Лісовий звір», 1923 р.; новела «Льоля», 1925 р.), Гео Шкурупія (новела «Провокатор», 1927 р.), Юрія Смолича (новела «Мова мовчання», 1927 р.; романи «Півтори людини», 1927 р. і «Господарство доктора Гальванеску», 1928 р.) та ін.

Проаналізовано творчий доробок Миколи Трублаїні (зокрема, його повість «Шхуна "Колумб"», 1940 р.) в контексті проблеми актуальності художньої традиції детективної прози про дітей у сучасному літературному процесі. Визначено тенденції розвитку детективного жанру другої половини минулого століття. Потужний вплив позалітературних чинників, наснаження детективу військовою та політичною тематикою призвели до актуалізації шпигунського детективу. Змістове наповнення цього жанрового різновиду інтерпретується з огляду на асоціативний зв'язок із аналітичним детективом. Український шпигунський детектив 50–60-х рр. ХХ століття формує головну сюжетну складову – «злочин – кара» – в рамках ідеологічного канону (найвиразніше зазначені тенденції втілені в романі Юрія Дольд-Михайлика «І один у полі воїн», 1956 р.), натомість аналогічні жанрові зразки початку ХХІ століття чіткими ідеологічними настановами не наснажені.

Визначено присутні ознаки постмодерного історичного роману в ретродетективах; простежено зв'язок ретродетективу з історіософською метапрозою; встановлено відмінність між історичним детективом та ретродетективом; визначено основні часопросторові орієнтації українських ретродетективістів; запропоновано авторське визначення ретродетективу.

Досліджено особливості українського ретродетективу крізь призму теорії рецептивної естетики, зокрема запропоновано схему, що відображає акт рецепції художнього твору, та визначено, що авторська інтенція орієнтації на ймовірний горизонт очікування читача у спільному вимірі літературної комунікації призводить до появи спільних принципів та прийомів побудови художніх схем як у творчості окремих авторів, так і в українському ретродетективі загалом. Проаналізовано специфіку художнього осмислення історичного минулого в ретродетективних творах Богдана Коломійчука («В'язниця душ», 2015 р.; «Небо над Віднем», 2015 р.; «Візит доктора Фрейда», 2016 р.) та Андрія Кокотюхи («Адвокат із Личаківської», 2015 р.; «Привид із Валової», 2015 р.; «Автомобіль із Пекарської», 2015 р.; «Різник із Городоцької», 2016 р.; «Коханка з площі Ринок», 2016 р.). У

розглянутих ретродетективних творах автори порушують питання національної залежності в умовах окупації, тому витворюються такі характери, котрі всупереч насадженню почуття меншовартості зберігають національну ідентичність, формуючи в такий спосіб запит на сильну особистість.

Особливості реалізації світових сюжетних моделей в українському ретродетективі визначені з огляду на практику виокремлення в детективній літературі трьох типів організації детективного сюжету, що безпосередньо формують основу детективної оповіді: 1) розслідування проводить група професійних поліцейських, і успіх справи залежить від рівноцінної участі кожного слідчого (класичний скандинавський детектив); 2) розслідування проводить один професійний поліцейський, за можливої участі помічника (комісар Мегре Жоржа Сіменона / Еркюль Пуаро та капітан Артур Гастінгс Агати Крісті); 3) розслідування проводить непрофесійний слідчий – детектив-інтелектуал, який розкриває злочин виключно завдячуючи власним природним талантам, однак не виключена співпраця з помічником (Шерлок Холмс та доктор Джон Ватсон Артура Конан Дойла). З'ясовано, що з-поміж усіх можливих сюжетних моделей український ретродетектив тяжіє до використання другого типу, за якого над розкриттям злочину працює професійний слідчий.

Досліджено жанрово-стильові та тематичні модифікації ретродетективу на матеріалі творів Євгенії Кононенко («Жертва забутого майстра», 2007 р.) та Владислава Івченка (серія романів про Івана Карповича Підпригору, 2011–2016 рр.). Обґрунтовано зарахування історично-містичного детективу (відповідно до авторського визначення) «Жертва забутого майстра» до жанру ретродетективу та визначено специфіку використання елементів детективного сюжету. Студіювання роману з позицій біологічної та психоаналітичної гінокритики дозволило простежити особливості реалізації у творі концепту тілесності, вияв якого продиктовано несвідомим

накладанням площин сприйняття скульптурної спадщини Пінзеля та власне особистості самого митця на події, що відбуваються з головними героями.

Досліджено ретродетективи Владислава Івченка («Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підпригори» (у співавторстві з Юрієм Камаєвим), 2011 р.; «Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу», 2013 р.; «Найкращий сищик імперії на Великій війні», 2015 р.; «Найкращий сищик та падіння імперії», 2015 р.; «Одіссея найкращого сищика республіки», 2016 р.) та Б. Коломійчука («В'язниця душ», 2015 р.; «Небо над Віднем», 2015 р.; «Візит доктора Фрейда», 2016 р.) з позицій міжжанрової дифузії; визначено особливості функціонування реалістичних та містичних елементів у жанровій структурі творів.

Художній аналіз перерахованих ретродетективів В. Івченка показав, що літературний серіал про Івана Карповича пропонує читачеві чимало історій із залученням надприродного, однак більшість імпліфікованих автором містичних елементів врешті так і не отримують логічного пояснення: летючий змій – це летючий змій, інопланетяни – це інопланетяни, а зомбі – це зомбі. В окремих розділах роману використання прийому містичного припущення (різновид фантастичного припущення, за умови якого фантастичний елемент не здобувається на раціональне чи наукове пояснення) продиктовано літературною традицією, пов'язаною зі змалюванням образу вовкулаки / вервольфа / перевертня (в історії, що отримала назву «Фатальна красуня та найбільший вовк у світі») та штучної людини (у творі «Люди-трава»).

Для ретродетективів Б. Коломійчука властиве майстерне поєднання кількох, здавалося б, непов'язаних між собою сюжетних ліній, що втілюють у собі як реальне, так і містичне: розслідування злочинів, де жертвою та злочинцем є привиди, а метою вбивства – колекціонування душ грішників (повість «В'язниця душ»); побудова детективної інтриги довкола історії про скандинавських вампірів – драгурів (повість «Ніхто з Данціга») та ін.

Жанр ретродетективу не вимагає від автора зображення масштабних історичних подій та дотримання історичної достовірності, проте завдяки вибіркового методу залучення до текстової канви необхідних історичних деталей формує сюжетне тло, на якому за посередництвом сприйняття тогочасних реалій персонажами твору вибудовуються паралелі із сьогоденням, що дає змогу читачеві розширити горизонт сприйняття національної історії.

**Ключові слова:** ретродетектив, історичний детектив, шпигунський детектив, пригодницький детектив, історіософська метапроза, жанрові модифікації, жанрові дифузії, масова література, мідл-література, гінокритика, рецептивна естетика.

## ANNOTATION

*Brygadyr I. O.* Genesis and genre peculiarities of Ukrainian retro detective fiction of the beginning of XXI century. – With the manuscript rights.

Thesis for the academic degree of candidate of philological sciences in specialty 10.01.01 – the Ukrainian literature. – Taras Shevchenko National University of Kyiv, Ministry of Education and Science of Ukraine. – Kyiv, 2017.

For the first time the complete investigation of retro detective fiction in Ukrainian literature of the beginning of XXI century is made. The genesis of detective and retro detective genres is found and the definition of retro detective fiction is fashioned. The elements of detective stories in Ukrainian literature of early modernism on the material of Michael Kotsjubinsky, Ivan Franko and Olga Kobylyanska are investigated. The functioning of the detective plot and associated poetics of characters are analyzed.

The peculiarities of Ukrainian espionage prose are also revised in the dissertation, special attention is given to the novel "And one is a soldier in the field" written by Y. Dold-Mykhailyk; the analysis of changes in the development of this genre in Ukrainian literature from the mid-twentieth to the early twenty-first

century is also given. A part of this dissertation is devoted to the research of the actuality of artistic tradition of detective adventure prose about children in contemporary literature. The author investigates M. Trublaini's works in the context of artistic tradition of detective prose in modern literature.

The features of postmodern historical novel in retro detective fiction are investigated in another chapter. Particular attention is given to the distinction between the definitions and main differences of retro detective and historical detective novels. It also deals with the concept of historiographic metafiction, the process of realization of two skeptical views of history such as alternative history and crypto-history is discussed.

In addition, the main features of the genre and formation of the concept of national Ukrainian history as a part of retro detective fiction are studied. Few chapters are dedicated to the analysis of contemporary Ukrainian retro detective fiction through the interpretation of historical events. The questions of division between spheres of Popular and Middle literatures are raised and the basic features of Ukrainian retro detective genre in term of literary tradition are also determined.

Furthermore, this dissertation examines the regularity of building plots and imaginative schemes in Ukrainian retro detective fiction. It highlights the bases of so-called "cloned detective stories". The works of W. Iser and H. Jauss provide the theoretical and methodological basis of the study that helps to explore novels through the reader-response criticisms. This dissertation gives a detailed analysis of the common principles and methods of art construction schemes of Ukrainian retro detective fiction in the works of A. Kokotyukha and B. Kolomyichuk.

One of the main focuses of this dissertation is set on the mystical retro detective novel "The Victim of Forgotten Master" written by Yevgeniya Kononenko, which deals with the concept of physicality and is analyzed in the context of feminist discourse. The peculiarities of shaping of the female type are presented from the position of gynocriticism study.

The originality of the transformation of detective plots and the features of representation of the concepts of past in the artistic system of Bogdan

Kolomiychuk Andriy Kokotyukha, Yevgeniya Kononenko and Vladyslav Ivchenko are reviewed. Moreover, the theme modes of retro detective genre in Ukrainian literature are also described.

**Keywords:** retro detective fiction, historical detective novel, espionage detective, adventure detective fiction, historiographic metafiction, modification of genre, diffusion of genre, popular literature, middle-literature, gynocriticism, reader-response criticism.

### Список публікацій за темою дисертації

*Статті, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації*

1. Бригадир Я. О. Український ретродетектив як приклад «естетики впливу» / Я. О. Бригадир // *Studia Methodologica*. – Ternopil-Kielce, 2016. – Issue 42. – P. 60–67. ISSN 2307-1222 (міжнародна наукометрична база «Index Copernicus») (0,6 д. а.). – *Опубліковано в науковому фаховому виданні України, що входить до міжнародної наукометричної бази.*

2. Бригадир Я. О. Інтерпретація історичних подій крізь призму детективної інтриги в українському ретродетективі / Я. О. Бригадир // *Літературознавчі студії : збірник наукових праць (серія Бібліотека Інституту філології)*. – Вип. 48 (1). – К. : Київський університет, 2017. – С. 99–110 (0,5 д. а.).

3. Бригадир Я. О. Детективна інтрига в літературі руху опору / Я. О. Бригадир // *Літературознавчі студії: збірник наукових праць (серія Бібліотека Інституту філології)*. – Вип. 47. – К. : Київський університет, 2016. – С. 42–48 (0,5 д. а.).

4. Бригадир Я. О. Феміністична складова сучасної української детективної прози (на матеріалі творчості Євгенії Кононенко) / Я. О. Бригадир // *Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В.О. Сухомлинського: збірник наукових праць / за ред.*

О. С. Філатової. – № 2 (16), жовтень 2015. – Миколаїв : МНУ ім. В.О. Сухомлинського, 2015. – С. 31–34 (0,4 д. а.).

5. Бригадир Я. О. Пригодницька сюжетна домінанта як традиція української детективної прози про дітей ХХ – початку ХХІ століття / Я. О. Бригадир // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки : [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ : БДПУ, 2016. – Вип. ХІ. – С. 190–198 (0,7 д. а.).

6. Бригадир Я. О. Детективна інтрига та феміністична складова роману Євгенії Кононенко «Жертва забутого майстра» / Я. О. Бригадир // Літературознавчі студії: збірник наукових праць (серія Бібліотека Інституту філології). – Вип. 46. – К. : Київський університет, 2015. – С. 47–53 (0,4 д. а.).

7. Бригадир Я. О. Елементи детективних сюжетів в українській літературі доби раннього модернізму / Я. О. Бригадир // Літературознавчі студії: збірник наукових праць (серія Бібліотека Інституту філології). – Вип. 41. – К. : Київський університет, 2015. – С. 146–151 (0,3 д. а.).

*Статті, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

1. Бригадир Я. О. Феміністична складова сучасної української детективної прози (на матеріалі творчості Євгенії Кононенко) / Я. О. Бригадир // Масова література: проблеми інтерпретації, змісту та форми. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Миколаїв, 16–17 жовтня 2015 р.). – Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2015. – С. 20–22 (0,2 д. а.).

2. Бригадир Я. О. Пригодницька сюжетна домінанта як традиція української детективної прози про дітей ХХ – початку ХХІ століття / Я. О. Бригадир // Мільйон історій. Поетика пригод у літературі та медіа : [зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 22–23 вересня 2016 р.)] / [гол. ред. О. П. Новик]. – Бердянськ : БДПУ, 2016. – С. 21–22 (0,2 д. а.).

*Статті, які додатково відображають наукові результати дисертації*

1. Бригадир Я. О. Сучасна українська масова література крізь призму творчої індивідуальності Андрія Кокотюхи / Я. О. Бригадир // Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен : зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Сірук. – Луцьк : Вежа-Друк, 2015. – Вип. 19. – С. 41–50 (0,6 д. а.).

2. Бригадир Я. О. Тілесна сакральність скульптур Пінзеля у фемінній інтерпретації Євгенії Кононенко (за історично-містичним детективом «Жертва забутого майстра») / Я. О. Бригадир // Тіло й ідентичність в українській культурі, мистецтві, літературі, мові. Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, literaturze i języku, pod red. Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk, Pauliny Olechowskiej, Switłany Romaniuk, Marty Zambrzyckiej. – Warszawa – Iwano-Frankiws'k, 2016. – S. 204-212. ISBN 978-83-941574-7-0 (0,4 д. а.).

## ЗМІСТ

<b>ВСТУП.....</b>	<b>13</b>
<b>РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗА УКРАЇНСЬКОГО ДЕТЕКТИВУ .....</b>	<b>20</b>
1.1. Історико-літературні та теоретичні аспекти становлення детективу та ретродетективу.....	20
1.2. Еволюція українського детективу.....	37
1.2.1. Елементи детективних сюжетів в українській літературі ХІХ – першої половини ХХ століть.....	37
1.2.2. Трансформація детективних інтриг в українській прозі другої половини ХХ століття .....	53
Висновки до розділу 1 .....	63
<b>РОЗДІЛ 2. СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ РЕТРОДЕТЕКТИВ: ЖАНРОВА СТРУКТУРА І ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ .....</b>	<b>67</b>
2.1. Художня своєрідність сучасного українського ретродетективу .....	67
2.2. Український ретродетектив як приклад «естетики впливу» .....	87
2.3. Історичний детектив та ретродетектив: зразок жанрової дифузії.....	106
Висновки до розділу 2 .....	117
<b>РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДЕТЕКТИВНИХ ФАБУЛ В УКРАЇНСЬКИХ РЕТРОДЕТЕКТИВАХ 2000-Х РОКІВ.....</b>	<b>121</b>
3.1. Ретродетектив як жанр масової літератури: творчий досвід А. Кокотюхи.....	121
3.2. Концепція національної історії крізь призму ретродетективу (Б. Коломійчук і А. Кокотюха) .....	134
3.3. Трансформація детективної інтриги з позицій жіночого письма (творчість Євгенії Кононенко).....	145
3.4. Реалістичне та містичне начала в традиційних детективних фабулах (ретродетективи В. Івченка та Б. Коломійчука).....	154
Висновки до розділу 3 .....	169
<b>ВИСНОВКИ.....</b>	<b>172</b>

<b>СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....</b>	<b>178</b>
<b>ДОДАТКИ.....</b>	<b>202</b>

## ВСТУП

**Актуальність теми дисертації.** Дослідження літературних уподобань українських читачів, проведене GfK Ukraine у 2014 році, визначило досить широке коло вітчизняних авторів, із творчістю яких знайомі наші країни: це і Ліна Костенко, її ім'я назвали 42 % опитаних, і Василь Шкляр, твори якого цікаві 13 % респондентів, і Марія Матіос – її проза приваблює 12 % читачів, 3 % опитаних віддали перевагу читанню романів Андрія Кокотюхи тощо. Оприлюднені дані засвідчують: поряд із класиками українці активно читають авторів, чиї твори визнано яскравим прикладом літератури жанрової (головним елементом оповіді є сюжет), і детектив у списку читацьких уподобань посідає чільне місце, адже цей жанр масової літератури незмінно користується популярністю серед читачів різного вікового цензу.

В українському науково-критичному просторі детективний жанр системно досліджували такі літературознавці, як Ірина Бойцун, Олександр Брайко, Василь Будний, Тетяна Гуляк, Олександр Іванов, Людмила Кицак, Григорій Костюк, Олена Романенко, Людмила Старовойт, Анна Таранова, Ганна Улюра, Кіра Шахова та ін. На окрему увагу заслуговують наукові розвідки Софії Філоненко, Ольги Харлан, Гліба Ключко, Наталії Валусевої та Віктора Гусєва, адже до кола літературознавчих зацікавлень дослідників належить і ретродетектив. Зокрема Софія Філоненко здійснює критичний огляд сучасних ретророманів вітчизняних авторів, Ольга Харлан досліджує тенденції розвитку ретродетективу в європейській літературі, Гліб Ключко аналізує ретродетектив у системі жанрів постмодерністської літератури, а Наталія Валусєва та Віктор Гусєв розглядають ретродетектив як жанр мідл-літератури. Однак комплексного вивчення власне української ретродетективної прози допоки здійснено не було.

Зважаючи на наявний стан дослідження ретродетективу в українському літературознавстві, необхідно констатувати, що існує ще досить широке коло проблем, мало або фрагментарно опрацьованих вітчизняними дослідниками. Передусім потребує детальнішого вивчення еволюція українського детективу

та ретродетективу. Вимагає доведення концепція ретродетективу як жанрового, а не стильового різновиду детективу. Не здійснено й досі комплексного дослідження сюжетних і тематичних модусів ретродетективу в українській літературі. На особливу увагу заслуговує вивчення стильової своєрідності окремих жанрових модифікацій детективу і ретродетективу. Окрім того, до сьогодні не маємо аналізу рецепції та інтерпретації світових сюжетних моделей у сучасних українських ретродетективах.

Актуальність теми визначається не лише популярністю ретродетективу серед читачів, але й потребою теоретичного осмислення й уточнення ознак ретродетективу як жанрового інваріанту детективу та наукової рефлексії стосовно тенденцій і перспектив його розвитку, роз'яснення принципових відмінностей між жанрами історичного детективу і ретродетективу, визначення особливостей власне української ретродетективної прози, з'ясування механізму інтерпретації світових сюжетних моделей в українському ретродетективі.

**Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.** Дисертація виконана на кафедрі історії української літератури, теорії літератури та літературної творчості Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка в межах комплексної науково-дослідницької програми «Мови та літератури народів світу: взаємодія і самобутність» (держаний реєстраційний номер 11БФ044-01, науковий керівник – доктор філологічних наук, професор Г. Ф. Семенюк).

Тема дисертації затверджена на засіданні Вченої ради Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 7 від 24 березня 2015 року). Уточнену редакцію теми затверджено на засіданні Вченої ради Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (протокол № 7 від 28 січня 2016 року та протокол № 8 від 28 березня 2017 року).

**Мета дослідження** – визначити та обґрунтувати ознаки жанру ретродетективу, що виник і розвинувся в українській літературі на початку ХХІ століття.

Реалізація поставленої мети передбачає вирішення таких **завдань**:

- з'ясувати генезу жанру детективу та визначити умови його функціонування в українській літературі ХІХ – початку ХХІ століття;
- проаналізувати типологічні особливості ретродетективу як жанрового, а не стильового різновиду детективної прози, визначити відмінності між жанрами історичного детективу та ретродетективу;
- запропонувати визначення поняття «ретродетектив» та виокремити головні його ознаки;
- з'ясувати причини та наслідки появи так званих «детективів-клонів» у контексті розвитку українського ретродетективу, визначити специфіку художнього осмислення національної історії в українському ретродетективі;
- узагальнити спостереження над особливостями концептуалізації минулого в творчості Андрія Кокотюхи, Богдана Коломійчука, Євгенії Кононенко, Владислава Івченка та ін.

**Об'єктом дослідження** є твори українських письменників (зокрема Андрія Кокотюхи, Євгенії Кононенко, Владислава Івченка, Богдана Коломійчука та ін.), у яких репрезентовано типологічні та змістово-формальні ознаки ретродетективу. Аналіз творів подано в контексті становлення детективного жанру в українській літературі, тому принагідно об'єктом аналізу стали й детективні фабули у творах Івана Франка, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Юрія Дольд-Михайлика, Миколи Трублаїні тощо.

**Предмет дослідження** – типологічні ознаки ретродетективу як жанрового різновиду детективної прози, а також специфіка його функціонування в українському літературному процесі початку ХХІ століття.

**Теоретико-методологічну основу дослідження** склали літературно-критичні напрацювання таких дослідників, як Сергій Аверінцев, Віра Агеєва, Тетяна Бовсунівська, Олександр Брайко, Абрам Вуліс, Ганс-Георг Гадамер, Ярослав Голобородько, Тамара Гундорова, Анатолій Дімаров, Ніла Зборовська, Сьюзен Зонтаг, Вольфганг Ізер, Джон Кавелті, Людмила Кицак, Гліб Ключко, Нонна Копистянська, Анна Кривопишина, Світлана Ленська, Світлана Олійник, Соломія Павличко, Олена Романенко, Анна Таранова, Софія Філоненко, Ольга Харлан, Роксана Харчук, Лінда Хатчеон, Алла Швець, Ганс-Роберт Яусс.

**Методи дослідження.** У роботі застосовано загальнонауковий (синтез і узагальнення), порівняльно-типологічний, системно-функціональний методи. Для аналізу художніх творів було обрано філологічний, інтертекстуальний методи, герменевтичний (виявлення смислу в потрактуванні символів та образів, інтерпретація тексту) та імагологічний підходи. Окрім того, теоретичні підходи рецептивної естетики сприяли увиразненню типологічних ознак ретродетективу та визначенню меж цього жанрового інваріанту в загальній системі жанрових модифікацій детективної прози. Досить плідним виявився актуальний літературознавчий підхід – синтез культурологічних теорій і власне літературознавчого аналізу, адже таке поєднання методів роботи з художніми текстами дає змогу виокремити та проаналізувати нові об'єкти дослідження, зокрема мідл-літературу.

**Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що:

- вперше у вітчизняному літературознавстві систематизовано наявні та запропоновано авторське визначення ретродетективу як внутрішньожанрового різновиду власне детективу;
- окреслено ознаки ретродетективу та доведено, що він є жанровим інваріантом, а не стильовим різновидом детективу;
- з'ясовано генезу ретродетективу та визначено його місце в системі жанрових модифікацій сучасної української детективної прози;

- встановлено відмінність між історичним детективом та ретродетективом;
- охарактеризовано художні особливості ретродетективу авторства сучасних українських письменників;
- досліджено інтерпретацію світових сюжетних моделей в сучасному українському ретродетективі;
- визначено найважливіші константи сюжетної будови та образної системи ретродетективу у творчості Андрія Кокотюхи, Богдана Коломійчука, Євгенії Кононенко, Владислава Івченка та ін.;
- розглянуто специфіку жанрових дифузій ретродетективу в контексті деканонізації та синтезу жанрів;
- запропоновано авторську схему візуалізації акту реценції художнього твору.

**Теоретична цінність** роботи полягає в розширенні та поглибленні знань про сучасний український ретродетектив, його генезу, різновиди, особливості, специфіку творення, а також у збагаченні поняттєвого апарату та інструментарію літературознавчих студій.

**Практичне значення** одержаних результатів визначається можливістю використання матеріалів дослідження для вивчення жанру детективу в літературі, адже фактичні дані, теоретичний матеріал і практичні результати можуть бути задіяні у створенні літературно-критичних розробок, спрямованих на визначення концептуальних і формальних особливостей сучасних українських детективів. Матеріали, представлені в дисертації, можуть бути впроваджені в навчальні курси з історії української літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст., а також спецкурси, програма яких передбачає вивчення масової літератури, особливостей зародження, розвитку та функціонування детективного жанру та ретродетективу як його інваріанту.

**Апробація результатів дослідження.** Основні положення та результати дослідження оприлюднено в доповідях та обговорено під час таких наукових конференцій, літературних проєктів та наукових читань:

Міжнародна наукова конференція «Традиції Михайла Коцюбинського в українській літературі XX – XXI ст.» до 150-річчя від дня народження письменника (2 грудня 2014 року) в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка за участі Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України; I Всеукраїнська заочна інтернет-конференція «Українська література як художній феномен» (26 червня 2015 року), організована Східноєвропейським національним університетом імені Лесі Українки (м. Луцьк); Міжнародна наукова конференція «Сучасна філологічна наука в міждисциплінарному контексті» (8 жовтня 2015 року) на базі Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка та Інституту мовознавства імені О. О. Потебні НАН України; Міжнародна науково-практична конференція «Масова література: проблеми інтерпретації змісту та форми» (16–17 жовтня 2015 року) у Миколаївському національному університеті імені В. О. Сухомлинського; Міжнародна науково-практична конференція «Література руху опору: вияви національної ідентичності» (19 листопада 2015 року) в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка; Міжнародний проект «Тілесність й ідентичність в українській культурі, мистецтві, літературі, мові» (14–16 грудня 2015 року), організований Факультетом прикладної лінгвістики Варшавського університету; Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Мова і література в глобальному і локальному медіапросторі» (5–6 квітня 2016 року) в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка; Міжнародна наукова конференція «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» (22–23 вересня 2016 року) в Інституті філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету; Міжнародна наукова конференція: «Україна і сучасний світ: міжмовний та міжкультурний діалог» (25–26 жовтня 2016 року) в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка; Міжнародна науково-практична конференція до 203-ї річниці від дня

народження Тараса Шевченка «Всесвіт Тараса Шевченка» (10 березня 2017 року) в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка.

**Публікації.** Результати дослідження викладені в 11 одноосібних публікаціях, зокрема 7 статей надруковані в наукових фахових виданнях України, одне з яких включено до міжнародної наукометричної бази «Index Scientificus», 2 публікації, що додатково висвітлюють основні положення дисертації, тези 2 доповідей на наукових конференціях.

**Структура та обсяг дисертації** зумовлені метою і завданнями. Робота складається з анотації, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел та додатків. Загальний обсяг роботи – 223 сторінки, з яких 165 сторінок – основного тексту. Список використаних джерел налічує 227 позицій. 7 додатків містяться на 22 сторінках.

## РОЗДІЛ 1. ГЕНЕЗА УКРАЇНСЬКОГО ДЕТЕКТИВУ

### 1.1. Історико-літературні та теоретичні аспекти становлення детективу та ретродетективу

Перші теоретичні дослідження детективу як жанру розпочалися 1902 року статтею «На захист детективної літератури» Гілберта Кіта Честертона, невинного (у найкращому значенні цього слова) британського полеміста, мислителя, журналіста і творця серії детективних історій про отця Брауна [205]. У своїх розвідках теоретик та практик детективного жанру не лише порушує питання законів та принципів побудови літературного твору, а й розмірковує над причинами популярності детективів із психологічної точки зору («На захист детективної літератури», 1902 р.; «Як пишеться детективна розповідь», 1925 р.; «Ідеальний детектив», 1930 р.). Це, по суті, одні з перших студій, у яких розглядається не лише детектив як жанр, а й феномен читацького сприйняття детективних історій, аналізуються причини популярності детективу в широких читацьких колах.

На захист детективного жанру з метою переконати опонентів у тому, що «детектив може бути хорошою літературою», став також і англійський детективіст Річард Остін Фрімен. У статті «Мистецтво детективу» 1924 року письменник зазначає: «Справжні поціновувачі детективу люблять його тому, що він дозволяє їм узяти участь в інтелектуальному вправлянні розуму, а задоволення від читання інтенсивніше тоді, коли вдовольняються запити читацької аудиторії»<sup>1</sup> [75, 32]. На жаль, український читач довгий час не був знайомий із творчістю Р. Фрімена – у доступі залишався лише російськомовний варіант роману «Око Озіріса» в перекладі Т. Р. Левицької та О. М. Строганової, виданий 1927 року. Детективний стиль письменника доволі впізнаваний: уже в першій новелі «The Red Thumb Mark» («Червоний палець Марка») 1907 року Р. Фрімен використовує улюблений сюжетний прийом – обернений детектив, коли особа злочинця відома читачам уже з

---

<sup>1</sup> Переклад іншомовних джерел тут і далі здійснено автором роботи.

самого початку. Пізніше, в 1912-му, твори, в яких застосовується подібний прийом, будуть об'єднані автором у збірку «Співаючі кістки». Примітно, що в засновника наукового детективу Р. Фрімена процес розслідування ґрунтувався не на дедуктивному методі чи інтуїції – в його основі лежали винятково докази, для пошуку яких використовувалися конкретні наукові методи.

Літературознавчий огляд детективного жанру був запропонований і американським журналістом, письменником, теоретиком літератури Вільямом Хантінгтоном Райтом, який працював під псевдонімом Стівен Ван Дайн. В. Райт став одним із перших, хто створив своєрідний путівник для авторів-детективістів – «Двадцять правил для написання детективних романів» (1928 р.), визначивши основні закони жанру та теоретичні підвалини створення детективу [20].

Англійський релігійний діяч та письменник Рональд Нокс також свого часу розробив настанови для авторів детективних творів у статті «Десять заповідей детективного роману» (1928 р.). Зокрема Р. Нокс зазначає, що злочинець повинен з'явитися у творі ще на початку; використання невідомих речовин та пристроїв, робота яких потребує розлогого пояснення наприкінці творів, – заборонене, як і розкриття таємниці за допомогою потойбічних чи надприродних сил; автор наполягає на дотриманні «чесної гри»: знайшовши бодай один ключ до розгадки, детектив мусить одразу ж поділитися ним із читачем, не повинен приховувати своїх здогадок і помічник [129]. Постать Р. Нокса визначальна для світового літературознавства передусім його кропіткою роботою як систематизатора та критика. Розмірковуючи над майбутнім жанру, дослідник зауважує: «Детективу загрожує перспектива опинитися вичерпаним. Сюжети стають витонченішими, однак і читач стає досвідченішим. У наші дні майже неможлива літературно-детективна вигадка, яку б не розгадали кмітливі читачі» [75, 78].

З'ясування основних ознак жанру, визначення меж масової та елітарної літератури, а також місця детективу в загальній системі жанрів – у центрі

наукових зацікавлень сучасних літературознавців. В українському науково-критичному просторі дослідження детективу розпочалося відносно нещодавно. Значний внесок у накопичення знання про цей жанр здійснили Ірина Бойцун (жанрова специфіка пригодницького детективу) [16], Олександр Брайко (художні шляхи вираження екзистенційних проблем крізь призму детективного жанру) [17], Наталія Валуєва (аналіз літературних жанрів у контексті використання посмодерністських прийомів) [21], Тетяна Гуляк (характеристика спільних та відмінних рис детективного жанру в українському та англійському фемінному дискурсі) [40], Віктор Гусєв (ретродетектив як жанр мідл-літератури) [45], Олександр Іванов та Юрій Кузнецов (сучасний стан детективу) [65], Людмила Кицак (становлення детективного жанру в сучасній українській літературі) [80], Гліб Ключко (ретродетектив у системі жанрів постмодерністської літератури: компаративний аспект) [82, 83], Олена Романенко (детектив у контексті дослідження жанрово-стильової модифікації масової літератури кінця ХІХ – початку ХХ століття) [152], Людмила Старовойт (жанрові модифікації детективу) [164], Анна Таранова та Ганна Улюра (аналіз детективного жанру з використанням категорії гендеру) [167; 175], Софія Філоненко (місце детективу в загальній жанровій системі) [182], Ольга Харлан (ретродетектив у сучасній європейській літературі) [196], Кіра Шахова (з'ясування природи «чистого» детективу) [207], Алла Швець (дослідження основних художньо-композиційних модифікацій кримінального сюжету на матеріалі творів І. Франка) [208]. Однак типологічні ознаки ретродетективу як жанрового інваріанту детективної прози, а також специфіка його функціонування в українському літературному процесі початку ХХІ століття, що становить предмет цього дослідження, вітчизняні літературознавці комплексно не розглядали.

Традиційно під час аналізу масліту дослідники послуговуються поняттям формульної літератури. Першим це питання порушив Джон Кавелті у своїй монографії, присвяченій жанрам мелодрами, детективу та вестерну,

поділивши всю літературу на міметичну та формульну [227, 13]. Відповідно до запропонованого розподілу міметична література зображує відомий та звичний для читача світ, тоді як формульна література конструює світ ідеальний, позбавлений хаосу та невизначеностей, саме тому головною функцією останньої, на думку Дж. Кавелті, є саме втеча та відпочинок (в оригіналі *escape* та *relaxation*) [227, 13].

Еволюція детективного жанру є невід'ємною складовою загальнолітературної історії і, безперечно, цікавим матеріалом для розгляду. Підвищений інтерес до белетристичних творів, перегляд усталених позицій щодо літературного процесу та об'єктивна вимога створення власного культурного продукту зумовлюють актуальність дослідження детективного жанру в українській літературі. Своїм корінням детектив сягає сивої давнини, а на елементи детективних сюжетів натрапляємо навіть у Книзі книг – Біблії. Б. Зальцманн у роботі «Кримінальні історії в Біблії» пропонує 25 кримінальних сюжетів, аналіз яких дає автору підстави проводити прямі паралелі з детективними історіями. В основі таких міркувань – головні, на думку Б. Зальцманна, принципи створення детективу. По-перше, це читацьке напруження, пов'язане із невизначеністю: «У детективній історії має бути напруження; але це ще не все. Від хорошого детективу ми чекаємо, що він змусить нас сильно похвилюватися. <...> Хто злочинець? Як стався злочин? Спіймають його (чи її)?» [56, 7]. По-друге, це збагачення читача інформацією про внутрішній світ людей, психологію поведінки, мотиви вчинків: «Хороший детектив – це і трактат з психології, – зауважує автор. – Він зображує людину з її сильними і слабкими сторонами. Описує, що вона робить, та дає можливість зрозуміти, що саме підштовхує її до дії» [56, 8]. По-третє, це психологічний комфорт, зумовлений часовою віддаленістю детективних подій, відносно яких читач перебуває в повній безпеці. Окрім того, наприкінці детективу таємниця повністю розкривається, злочинця зазвичай карають, а читач вдовольняється торжеством правди. Тож

створюється ілюзія можливості впорядкувати хаотичність реального світу та реалізувати непереборне прагнення справедливості.

За словами автора, обрані біблійні сюжети відповідають вимогам, що висуваються до детективних творів, водночас вони є доволі специфічними. Так, у детективних сюжетах Біблії рідко зберігають у таємниці те, як скоєно злочин, не приховують і особу зловмисника. «На відміну від сучасних детективів ми вже під час читання розуміємо, що сталося. Напруження полягає в тому, чи знайдуть злочинця, як його виявлять і хто притягне його до відповідальності» [56, 9]. Серед особливостей біблійних детективних сюжетів і той факт, що розслідування нерідко проводить сам Бог або призначена ним особа, для розв'язання справи застосовуються незвичні для традиційного детективу методи, а здібності слідчого інколи сягають рівня чудотворця.

За спостереженнями Б. Зальцманна, Біблія розповідає про політичні та релігійні переслідування інакодумців, насильство над ув'язненими, тортури та вбивства, організовані державою, масові знищення за наказом царя та етнічні гоніння. У центрі одних оповідей – злочини, санкціоновані державою, та розповіді про те, як Бог захищає свій народ. У центрі інших – долі окремих людей, що зберегли віру в Господа, та тих, хто його заповіді порушив.

Покладаючись на дослідження Т. Кестхейї «Анатомія детективу», зауважимо, що в історії про Каїна та Авеля також присутні базові детективні елементи: злочин, вбивця, жертва, спонукальна причина, саспенс, докази, спроба приховати злочин, навіть імовірно знаряддя вбивства. Простежуються елементи детективних сюжетів і в розповідях про Царя Соломона, який влаштує психологічну пастку несправжній матері і, як вправний детектив, розв'язує напрочуд складне завдання [78, 37].

«Біблійні детективи» – люди особливого обдарування: пророки Натан, Єлисей, Ілля, мудрий Даниїл, вірний Ісус Навин, хоробра Есфір. Проте найголовнішим слідчим у Біблії є Бог, і переважна більшість справ розкривається або ним власноруч, або довіреною особою за його допомогою.

І навіть якщо злочин, здавалося б, залишається нерозкритим, винного в будь-якому випадку буде покарано – Всевишній бачить гріхи Адама, Єви, Каїна, Ахана і Давида, Ахава і Іезавеля. Цікаво, що покарання часто є сутнісним дублюванням самого злочину: відповідно до законів божественної відплати винний у загибелі своїх братів у результаті заплатить кров'ю.

Методи визначення злочинця вмотивовані, хоч і незвичні для сучасного читача. Так, в історії Ахана саме жереб указав на того, хто вчинив злочин, адже коло підозрюваних щоразу звужувалося: спочатку з усіх дванадцяти колін Ізраїля було визначено коліно Іуди, потім із усіх племен коліна Іуди обрано плем'я Зари із Зерахівців, далі сімейство Завді, і нарешті жереб Господній випав на Ахана. В підсумку Ісус Навин наказав Ахану зізнатися та принести заховану в його шатрі здобич, щоб увесь Ізраїль взяв участь у торжестві правосуддя та усвідомив непомірність Аханового злочину. Першозразки розслідування злочинів знаходимо й у перехресному допиті Даниїлом старійшин в історії Сусанни [12].

На елементи детективних сюжетів натрапляємо також і в античних літературах. Так, перські джерела особливо багаті на історії, що мають ознаки детективних (наприклад, збірник казок «Хезар-Ефсане», тобто «Тисяча казок») [138]. Доцільним буде згадати й про арабські казки «Тисячі й однієї ночі», що пропонують нам безліч кримінальних, детективних та шахрайських історій [168]. Однак, що цікаво, розбійники, а відповідно до оригіналу бедуїни, змальовані в епізодах вкрай негативно, тоді як у зображенні витівок міських злодіїв та гульвіс помічаємо неприховане захоплення їхньою вправністю та винахідливістю (така традиція властива, до речі, і для європейського фольклору).

Як почасти детективну можна сприймати й історію Геродота, у якій ведеться розповідь про скарби царя Рампсиніта. Серед наявних детективних елементів: вміло спланована крадіжка, фальсифікація доказів з метою уникнути покарання, мотив обезголовлювання, влаштування пасток для злочинця та вправне їх уникнення [33, 79–132]. Знаходимо у згаданому

сюжеті й улюблений для багатьох авторів детективу прийом злочину в замкнутому приміщенні. Використання звичного для детективістів дев'ятнадцятого століття прийому «зашифрованого листа» можна простежити ще в одному оповіданні Геродота: так, Гістіей виколує на голові свого раба таємне повідомлення, аби надіслати послання до Арістагора [33, 229–262].

Латиномовне зібрання анекдотів і повчальних історій «Gesta Romanorum» (у перекладі з лат. «Римські діяння»), що містить як уривки з античних джерел, так і розповіді з середньовічного життя, ймовірно, створене в XIII столітті для допомоги в підготовці проповідей, також служить джерелом ідей для письменників-детективістів усього світу [198].

Особливої популярності детективні твори набули в Китаї за часів правління династії Мін (1368–1644). Із досі зазначених першозразків середньовічної китайської новели, або ж судові повісті хуабень, найбільш близькі до сучасного детективу. Саме в них присутній звичний і невід'ємний у нашому розумінні персонаж – детектив, функції якого перебрав на себе окружний суддя [25, 262]. Хуабень (у дослівному перекладі «основа оповіді») – особливий жанр письмової сюжетної прози, розквіт якого припадає на кінець XVI – першу половину XVII ст., виник у результаті діяльності китайських оповідачів (шохуажень) у X – XIII ст. Спочатку хуабень мали вигляд занотованої зі слів виконавця розповіді, а згодом перетворилися на цілком самостійні авторські (або частково авторські) твори. До нашого часу дійшли збірники хуабень епохи Мін, хоча відомі й твори, створені за епохи Сун (960–1279 рр.) і навіть Тан (618–907 рр.).

На відміну від Стівена Ван Дайна, американського журналіста та автора детективних романів початку XX століття, який у праці «Двадцять правил для написання детективних романів» чітко зазначив, що будь-яке втручання потойбічних сил у детективному сюжеті недопустиме, в китайській детективній літературі XIV – XVII ст. залучення примар, домовиків чи інших міфічних / демонічних істот вважалося чи не

обов'язковою умовою. У творах свідомо приверталася увага до деталей, однак, на відміну від детективів ХХ століття, автори не уникали розлогіх філософських міркувань чи передачі повного змісту долучених до справи документів, і якщо сучасний детектив зазвичай не включає до своєї сюжетної канви зображення виконання вироку, у китайських детективах детальний опис покарання як прояву найвищої справедливості був невід'ємним елементом.

Суди в Стародавньому Китаї відбувалися публічно, тому жителі могли безперешкодно стежити за діями судді та відповідно реагувати. Згідно з тогочасними законами, якщо під час проведення слідства обвинувачений помирав від завданих ушкоджень, так і не визнавши свою провину, на суддю чекала смертна кара.

Хуабень завжди розпочиналися віршами; далі йшов зачин, що складався з віршів і пісень (пізніше зачин став прозовим і перетворився на невелику, жодним чином не пов'язану з наскрізним сюжетом розповідь); після зачину йшла основна частина, що поділялася на уривки, кожен із яких завершувався віршами; фінал повісті, що слугував своєрідним вираженням, також будувався у віршованій формі, однак важливо, що висновки не повинні були суперечити читацьким чи слухацьким очікуванням.

Складна композиція хуабень, як показує аналіз, легко розкладається на кілька простіших схем. Злочини спочатку навмисне заплутуються, вводиться модель помилкового звинувачення, однак згодом несправедливо засудженні отримують виправдання, а справжні винуватці – покарання. Процес викриття та покарання злочинців іноді набуває форми контрдій, учинених жертвами, месниками або судовими органами, таким чином дидактичний план накладається на детективну конструкцію [120, 39–41]. Важливо, що добрі справи в хуабень винагороджуються: за повернення власнику знайдених коштовностей отримують щасливу долю; за самовідданість та пожертву свого теплого одягу на користь друга убезпечуються від ворогів у потойбіччі; за скромність і щедрість навіть у ставленні до розбійників головний герой

отримує шанс на порятунок своєї дружини, а придбання труни для бідного ченця винагороджується додатковими шістьма роками життя. Злі справи теж караються відповідно: розпусник вмирає від виснаження; невдячна людина гине від руки власноруч найнятого ним убивці; чоловік хоче спокусити дружину друга, але друг спокушає його власну дружину; торговець купує чиновницьку посаду, але банкрутує; старший брат хоче продати дружину молодшого, але помилково продає свою власну [120, 39–41]. В останніх наведених прикладах месником є сама доля, адже, як правило, будь-який підступ, обман чи злочин призводить до відповідного покарання: жадібному лихвареві, що підступно обібрав сюцяя (у китайській традиції – ліцензіат, володар диплому першого ступеня, аналог західного бакалавра), слуга останнього підкидає відрізану людську ногу, накликаючи на нього підозру у вбивстві; пройдисвіт намагається за гроші посватати вченому свою дружину, але дружина сама втікає з ученим. Серед злочинів, що представлені в хуабень, фігурують вбивства і крадіжки, викрадення жінок і продаж їх у публічні будинки, доноси, неправдиві свідчення та розпуста. Описи злочинів та спроби ухилитися від покарання зазвичай переростають у сатиричні картини корупції чиновників і морального занепаду суспільства.

Однією з особливостей новел хуабень, що, безперечно, заслуговують на нашу увагу, є присутність у детективних сюжетах образу детектива – прозирливого слідчого чи справедливого судді з надзвичайною інтуїцією, що інколи виходить за рамки природного. Натомість суддя західного формату здебільшого фігурує або як жорсткий слуга закону, або як блазень із безглуздими рішеннями в традиціях фольклорного анекдоту. Показовим для хуабень є і те, що зловмисники стають відомими лише у фіналі розповіді після розкриття таємниці злочину [120, 135].

Наприкінці XVII століття виходить книга китайського новеліста Пу Сулніна (працював під псевдонімом Ляо Чжай, що у перекладі означає «кабінет неминучого») «Ляо-чжай-чжи-и» (дослівно: «Опис чудесного з кабінету Ляо»), зустрічаємо також переклади: «Записки Ляо Чжая про все

надзвичайне» (В. М. Алексєєв) і «Дивні історії Ляо Чжая» (О. Л. Фішман)) [147]. У збірці, створення якої, як зауважує Є. Мелетинський, було інспіровано новелами хуабень, знаходимо розповіді з елементами детективу, героями яких є проникливі та справедливі судді, наприклад: «Губернатор Юй Ченлун», «Як він вирішив справу», «Вирок на підставі поезії», «Тайюанська справа», «Сіньчженьська справа» [147].

Елементи детективних сюжетів містяться у творах таких майстрів слова, як Вільям Шекспір, Вольтер, Чарлз Діккенс, Генрі Джеймс, котрі активно використовували детективну модель «загадка – її роз'яснення» як основу для сюжетних колізій [78, 40–42]. Увага до предметного світу та балансування між раціоналізмом і романтизмом посилили інтерес письменників та читачів до жанру детективу. Так, Жак Барзен стверджує: «Детективне розслідування є незвичайною пригодою розуму, <...> і генію залишалося лише скористатися цією захопливою ідеєю розслідування та розвинути її в особливу літературну форму» [213, 148].

В основі детективу лежить таємниця, що розкривається за допомогою розумових зусиль, однак у творі такі здібності зображуються непересічними для читача, навіть надздібностями. Історія жанру пропонує нам упізнавані сьогодні широким колом імена детективних геніїв: спочатку Дюпен, потім Шерлок Холмс, згодом – отець Браун, пізніше з'являються жіночі постаті, серед яких, зокрема, і міс Марпл Агати Крісті.

Головний герой детективів Едгара По – дворянин Шарль Огюст Дюпен, про пригоди якого розповідає його товариш та водночас співмешканець. Використання відомої літературної моделі взаємодії персонажів – дружба між кардинально різними героями – репрезентує тяглість літературної традиції, що продовжує лінію Дон Кіхота та Санчо Панси Мігеля де Сервантеса та визначає орієнтир у напрямку до Шерлока Холмса та доктора Ватсона Конан Дойла. Забігаючи наперед, зазначимо, що подібний прийом використав і А. Кокотюха, витворюючи образи Климентія Кошового та Йозефа Шацького у львівській серії ретродетективів.

У першій детективній новелі Е. По «Вбивство на вулиці Морг» («The Murders in the Rue Morgue», 1841 р.) події розгортаються саме в Парижі, а не в Нью-Йорку, Чикаго, Сан-Дієго чи Бостоні, де народився письменник. Такий прийом дозволяє уяві працювати вільніше, адже якби історія відбувалася в американських реаліях, у читачів, першими з яких були саме жителі Сполучених Штатів, виникло б безліч запитань, наприклад, «А чи так працює поліція штату, а чи дозволено це?». Подібний прийом убезпечення від несуттєвих запитань детективісти застосовуватимуть і надалі. Активно використовується згаданий прийом і у ретродетективах (за умови віддаленості в часі зображуваних подій), що спостерігаємо на прикладі творчості А. Кокотюхи, Б. Коломійчука, В. Івченка та ін.

Обраного на роль головного героя француза Е. По наділяє якостями та звичками, не характерними для його оточення. Так, зі сходом сонця він завіщує вікна і запалює свічки, проте вночі виходить на прогулянку порожніми вулицями передмістя Сен-Жермен, адже квінтесенція відчуттів багатолюддя та самотності будить живу творчу думку. Мислення в Дюпена виключно аналітичне, тому люди для нього – відрита книга. Реконструкція подієвого ланцюга, зіставлення деталей і фактів відбувається на основі математичного підходу, однак метою пошуку істини є не бажання відновити справедливість чи боротьба за правду. Головний герой живе в собі і для себе, тому кожен злочин для нього – це переважно чергові розумові вправління. Зауважимо, що манера письма Едгара По, цілком підпорядкована формату логічної гри, є простою та лаконічною, у творах відсутні зайва описовість та відстороненість, окрім того, письменника абсолютно не цікавлять соціальні причини злочинів, що, однак, не позначається на художній вартості творів. Детективні новели Е. По захоплюють гостросюжетними поворотами, психологічними спостереженнями, правдоподібністю деталей та неочікуваними кінцівками, хоча варто зазначити, що творчий доробок письменника, як то часто буває з творами, що не вписуються в рамки своєї епохи, по-справжньому був оцінений значно пізніше [120, 190].

Творчість Е. По вмотивовано протиставлена американському романтизму, оскільки письменнику були чужі місцеві фольклорні та історичні традиції, побутові замальовки, індіанська чи морська романтика, ідеалізація ранніх часів американської колонізації. Е. По, безсумнівно, зазнав впливу європейського романтизму, проте все ж відійшов від його канонів, створивши свій оригінальний художній світ, якому властива відмова від казкового ігрового начала та залучення алогізму мальовничої фантастики німецького романтизму. У певний спосіб Е. По використовує традицію жахів і таємниць, однак по-своєму трансформує її, накладаючи «готичні» мотиви на площину екстремальних і таємничих зовнішніх, а частіше – внутрішніх ситуацій [120, 190]. З-поміж інших романтиків його виокремлює й прагнення логічно проникнути в надприродне й таємниче, однак «про повернення до раціоналізму просвітницького типу» мова не йде [120, 190]. Таким чином Е. По приходить до психологічної та логістичної фантастики, що лягли в основу детективу і жанру, який пізніше отримає назву «наукова фантастика».

Проводячи екскурс в історію становлення детективу, згадаймо й про англійського письменника, співвітчизника Е. По Вілкі Коллінза. Юрист за освітою, Коллінз чудово знався на історії, теорії та практиці англійського судочинства, що знадобилося під час побудови детективних сюжетів. Значний вплив на письменника здійснила Італія: вперше побувавши в країні тринадцятирічним хлопцем, він неодноразово повертався сюди. Відтак першим художнім твором Коллінза, не враховуючи двотомну біографію батька, став роман «Антоніна, або падіння Риму» («Antonina», 1850 р.), а одним із перших власне детективно-пригодницьких романів письменника є «Місячний камінь» («The Moonstone», 1868 р.) – традиційно заплутана таємнича історія про зникнення священного індійського діаманту, пошуками якого займається найкращий слідчий Англії Кафф.

Реальний детектив, якого по праву можна назвати прототипом багатьох детективів літературних, – Ежен Франсуа Відок. Однак цікаво, що перший керівник Головного управління національної безпеки Франції та один із

перших приватних детективів на початках своєї кар'єри і сам був злочинцем. Загалом утворення карного розшуку в сучасному його вигляді – заслуга саме Відока, а його біографія настільки багата на неймовірні події та пригоди, що її, напевне, важко було б вигадати навіть найталановитішим майстрам детективу. До речі, інтерес до знаменитого злочинця-детектива виявляли не лише поліція – знайомство з ним підтримував і творець «Людської комедії» Оноре де Бальзак. Саме Відок надихнув його на створення образу втікача-каторжника Вотрена, а Віктор Гюго звертався до біографії Відока, пишучи роман-епопею «Знедолені»: окремі її фрагменти вгадуються в історії життя Жана Вальжана. Основоположник кримінально-сенсаційного жанру масової літератури Ежен (Жозеф) Сю під час створення «Паризьких таємниць» також не оминув увагою неймовірних Відокових історій. Не варто заперечувати й той факт, що під враженням від читання «Мемуарів» Відока написав декотрі зі своїх новел і Едгар Алан По, зокрема «Вбивство на вулиці Морґ», а біографічні факти з життя комісара позначилися і на формуванні образу знаменитого Огюста Дюпена.

Через низку зухвалих втеч від органів правопорядку Відок отримав ім'я «Король ризику», про його надприродні здібності почали складати легенди: здатен проходити крізь стіни, у вогні не горить, а у воді не тоне (однак, як свідчать поліційні записи, декілька разів Відок справді стрибав у бурхливу крижану річку, рятуючись від переслідування, і щоразу вдало). Свого часу «Королем ризику» запропонували співпрацювати з поліцією. Бажання розпочати інше життя перемогло, і після чергового арешту його перевели до в'язниці Форс, що славилася менш суворим режимом. За двадцять один місяць ув'язнення завдяки його допомозі поліції вдалося викрити й заарештувати значну кількість небезпечних злочинців, і зважаючи на це, Відоку організували втечу, аби не викликати підозр із боку колишніх колег. Так відбулося одне з найбільш вражаючих перетворень «Короля ризику»: від злочинця, переслідуваного суспільством, до завзятого захисника цього суспільства. В боротьбі зі злочинністю він обрав власний детективний метод:

відвідуючи під чужими іменами небезпечні місця, вдавав, що його переслідує поліція, і втирався в довіру. Бандити й шахраї вважали його за свого, адже він говорив на злочинському жаргоні, знав закони кримінального світу і розповідав неймовірні історії про свої пригоди. Щодня Відоку вдавалося когось впіймати, але жоден з арештованих навіть не підозрював, кому завдячує своєю путівкою за ґрати. В результаті роботи відділку під його керівництвом було затримано більше сімнадцяти небезпечних злочинців. Після полишення лав поліції Відок створив перше у світі «Бюро розслідувань» та став одним із перших професійних приватних детективів і прототипом багатьох літературних героїв. У 2001 році Жан-Крістоф Комар (Пітоф) зняв на його честь фільм, у якому знаменитий детектив бореться проти чаклуна на прізвище Алхімік, а головну роль у стрічці блискуче грає Жерар Депардьє.

Окрім реальних постатей детективів, що вплинули на формування та розвиток художнього жанру, згадаймо також детективів літературних. Разом із уже згаданим Огюстом Дюпенем, яскравим прикладом є всім відомий Шерлок Холмс Артура Конан Дойла. Історії зі знаменитим детективом у головній ролі перетворилися на класику детективного жанру. Вважається, що прототипом легендарного Шерлока став один зі знайомих письменника – Джозеф Белл, який славився своїм умінням помічати найдрібніші деталі й за ними безпомилково визначати особливості характеру людини. З часом літературний успіх Холмса призвів до того, що читачі почали надсилати йому листи з проханням допомогти в розслідуванні їхніх особистих детективних історій. Парадокс полягав у тому, що будинку з номером 221б на Бейкер-стріт не існувало, однак безперервне надходження листів змусило архітекторів все-таки створити за цією адресою Музей Шерлока Холмса. Така безмірна популярність далася взнаки, тому не дивним є той факт, що в історії кінематографа про детектива було знято більше сімдесяти стрічок.

Місце дії оповідань Конан Дойла обмежується кімнатою детектива, це так звані «розслідування на одну трубку», тому в основі детективного

сюжету лежить механізм розкриття злочину. Цікаво, що саме в цей час в Англії почав активно розвиватися логічний позитивізм, у рамках якого відомий філософ Б. Рассел розробляв принципи математичної логіки, тобто вибудовувався «ідеальний» метод, за допомогою якого можна пізнати істину. Спосіб мислення відповідно позначився і на способі життя головного героя. Шерлок Холмс – натура раціональна, байдужий до розкошів, він може навіть відмовитися від оплати за роботу, якщо замовник у матеріальній скруті. Особливу роль у процесі розмірковування відіграє скрипка, в грі на якій вправляється детектив: виконання музики допомагає зосередитись та абстрагуватись, однак це не єдина прикметна особливість детектива. До захоплень Шерлока належать також і небезпечні хімічні досліди, міцні сигари та вправління з пістолетом у квартирі. Значна увага до деталей у формуванні образу головного героя робить його впізнаваним незалежно від змінних обставин.

Якщо Артур Конан Дойл та Гілберт Честертон утвердили новелу як домінуючу форму детективу, що тяжіє радше до повістевості, то детектив початку ХХ століття продемонстрував генетичну спорідненість із пригодницькою літературою, звернувшись до романної форми: зокрема до світової скарбниці увійшли роман А. Е. У. Мейсона «На віллі "Роза"» («At the Villa Rose», 1910 р.); авантюрні романи сценариста «Кінг-Конга» Едгара Уоллеса (один із найвідоміших його романів «The Four Just Men» (1905 р.) отримав 39 екранізацій та відомий українським читачам під назвою «Суд чотирьох»).

Королева детективу – Агата Крісті – створює для читачів відразу два детективних образи. Перший – втілення очевидного невдоволення несправедливим запереченням аналітичних здібностей жінок – Міс Марпл – привітна немолода пані, яка постійно з'являється в потрібний час у потрібному місці й демонструє надзвичайні логічні здібності. Цьому персонажу Агата Крісті присвятила 12 романів, що є достатньою аргументацією відсутності гендерних відмінностей у пошуках істини. До

того ж Міс Марпл додала оригінальний штрих у загальну панораму детективного жанру: мозаїка фактів і аргументів формується з позиції уваги до особистості злочинця та логіки його поведінки, а власне факти є лише основою, що відкриває шлях до відтворення картини злочину. Психологічні вправлення дозволяють міс Марпл зараховувати до кола підозрюваних всіх, адже людина слабка і обставини можуть зробити злочинцем кожного. Головний принцип, за яким вона працює, свідчить: «щось подібне вже десь і з кимось траплялося», тому основне завдання детектива – вміти скористатися такою повторюваністю.

Другий знаменитий літературний герой Агати Крісті – Еркюль Пуаро – головний детектив 33 романів письменниці. Він, як і міс Марпл, підвищену увагу приділяє психології злочинця, обидва цікавляться будь-якими, навіть найдрібнішими, деталями і фактами, однак, на відміну від міс Марпл, Пуаро не занадто прискіпливий у виборі шляхів отримання необхідної інформації, тому без зайвих докорів сумління може дозволити собі нищпорити в чужих речах, підслуховувати, читати листи або проводити різні психологічні експерименти, до всього ж така безпосередність поєднується із педантизмом і бажанням повсюдного порядку.

Вирізняється з-поміж колег-детективів і комісар Мегре, адже всі його попередники перебували в опозиції до офіційних розвідувальних органів, представники яких зазвичай значно програвали в рівні інтелекту, спритності та вправності. Однак Жорж Сіменон виводить на літературний олімп мудрого поліцейського, який завдяки особистим якостям та непересічній обізнаності в слідчій справі зумів пройти шлях від звичайного рядового до дивізійного комісара з особливо важких злочинів. Опис насичених подіями поліцейських буднів поживає дещо стриману аналітичну складову детективного сюжету, і в результаті отримуємо оригінальну суміш підходів та поглядів, що лягли в основу 76 романів про комісара Мегре, адже, навіть вийшовши на пенсію та переїхавши до заміського будинку, слідчий продовжує свої розслідування уже, так би мовити, з любові до мистецтва (до

слова, подібний сюжетний прийом використає пізніше в ретродетективах про Івана Карповича Підпригору й В. Івченко).

Доволі несподіваним, як на свій час, детективним типажем став отець (в інших перекладах – пастор) Браун Гілберта Честертона. На переконання більшості дослідників, цього героя вигадали, проте є дані про існування реального прототипу, з яким автор був безпосередньо знайомий. Мова йде про священника Джона О'Коннора, котрий сприяв становленню релігійних поглядів Честертона і вплинув на його рішення прийняти католицтво. Вибір непересічного й до того ж не властивого для детективів образу підтверджує ще одне положення, важливе для класичного детективу: пошук істини безпосередньо пов'язаний із відновленням справедливості, торжеством добра. Однак, зазначимо, цей критерій в умовах подальшого розвитку детективного жанру в епоху модернізму, а згодом і в постмодернізмі, зазнає значних змін, адже істині почнуть відмовляти в об'єктивності.

Поява ретродетективу як внутрішньожанрового різновиду детективу в англо-американській літературі датована 40–50-ми роками ХХ століття. Родоначальником його по праву вважається Роберт Ханс ван Гулик – нідерландський сходознавець, дипломат, музикант і письменник, що став відомим завдяки циклу повістей про суддю Ді «Знамениті справи судді Ді» (1949 р.), «Китайські вбивства з дзвонами» (1958 р.). Його творчий шлях розпочався із зацікавлення середньовічним китайським судочинством, що надихнуло на переклад анонімного китайського судового роману XVI століття «Дігун'ань» («Dee Goong An»). Книга викликала неабиякий резонанс, і видавці запропонували ван Гулику взятися за переклади інших творів. Натомість письменник вирішив створити власний оригінальний твір, стилізований під «середньовічний» китайський детектив, що має назву хуабень (особливий жанр письмової сюжетної прози, створений китайськими оповідачами (шохуажень) у X – XIII століттях, – див. вище) [25, 262].

Важливе місце в історії ретродетективу посідає й роман уже згаданої Агати Крісті «Смерть приходиться наприкінці» (1944 р.), що є результатом

захоплення письменниці історією Давнього Єгипту. «Окрім перенесення дії в екзотичну країну і занурення в історичне минуле, у романі є елементи містики, у сюжеті виникає лінія кохання, що, як відомо, вважалося неприпустимим в епоху класичного детективу. Але саме така сюжетна схема детективного роману стає найбільш поширеною наприкінці ХХ – початку ХХІ ст.» [22]. (Тенденцію до включення любовної лінії в детективний сюжет буде простежено в наступних розділах дисертації на прикладі творчості Євгенії Кононенко).

## **1.2. Еволюція українського детективу**

### **1.2.1. Елементи детективних сюжетів в українській літературі ХІХ – першої половини ХХ століть**

Формування власне української детективної художньої традиції є процесом комплексним та циклічним, зважаючи на хвилеподібність тенденції звернення до популярного сьогодні жанру. Безперечно, елементи пригодницької, авантюрної прози, що їх акумулює детектив, можна віднайти ще в «Повісті минулих літ», окремі епізоди котрої «демонструють динамічний сюжет, інтригу, гострі колізії, перипетії, протиборство інтересів (конфлікт) між різними соціальними верствами населення, що призводить до вбивства, з'ясування обставин злочину та помсти», а також у героїчній поемі «Слово о полку Ігоревім», насиченій несподіваними сюжетними поворотами та загостреною на передчутті поразки фабульною інтригою [80, 10]. Розвиток кримінальної історії та авантюрного роману, елементи яких поєднує в собі детектив, простежується і в новій українській літературі, згадаймо зокрема повість Г. Квітки-Основ'яненка «Козир-дівка», 1836 р. (в основі сюжету – мотив порятунку несправедливо засудженого, що супроводжується використанням засобів приватного розслідування) та оповідання «Перекотиполе», 1840 р., у якому, крім детективних елементів (вбивство, невідворотність покарання, напруженість та динамізм дії, різкі повороти сюжету, наявність образу свідка, хоч і метафоризованого), увага

зосереджується й на психології вчинку, а базова модель злочину-покарання отримує соціальне наснаження. Наявні елементи детективного жанру й у романі Панаса Мирного «Хіба ревуть воли, як ясла повні?» (1875 р.), головний герой якого проходить шлях перетворення від правдошукача до кримінального злочинця, а напружений сюжет, різка манера оповіді, жорсткий реалізм, схильність головних героїв до саморуйнації дають підстави окремим дослідникам вбачати у романі елементи нуару [95].

Значний вплив на процес витворення в українському літературному просторі детективного жанру зумовлено приходом модернізму, що спричинив кардинальні жанрово-стильові зміни на українській літературній мапі. З'ява нових та розвиток існуючих жанрів прискорили лет думки: особливо плідними за таких умов стали жанри малої прози, розширився діапазон сюжетної гармонії великих прозових творів. Так, елементи детективних сюжетів можна віднайти у творчому доробку Івана Франка (роман «Перехресні стежки», 1900 р.; повість «Основи суспільності», 1894 р.), Ольги Кобилянської (повість «Земля», 1901 р.) та Михайла Коцюбинського (новела «Persona grata», 1907 р.).

Дослідження детективного складника української прози кінця XIX – початку XX століть входить до сфери літературознавчих зацікавлень таких науковців, як Людмила Кицак (аналіз розвитку кримінальної історії та авантюрного роману в новій українській літературі на матеріалі творів І. Франка, М. Коцюбинського, О. Кобилянської, В. Стефаника) [80], І. Родіонова (дослідження особливостей характеротворення та аналіз складових психологізму в «кримінальних» оповіданнях Д. Марковича) [150], Алла Швець (визначення основних художньо-композиційних модифікацій кримінального сюжету, способів його розбудови та особливостей художніх конфліктів на матеріалі творів І. Франка) [208].

Зосереджуючи увагу на функціонуванні елементів детективного сюжету в творах письменників кінця XIX – початку XX століть, зауважимо, що І. Франко виявився одним із новаторів в освоєнні детективного жанру, а

полягає це новаторство в модифікації сюжетної конструкції та проблемно-тематичного наповнення. Залишаючи фабульну константу сюжетного руху, автор наповнює її значно глибшими смислами й морально-етичними проблемами [208, 7]. Неабияку майстерність І. Франко виявив у конструюванні детективного сюжету, що ліг в основу сценаріїв таких детективних кінострічок та телесеріалів, як «Для домашнього огнища», «Пастка» та «Злочин з багатьма невідомими». До речі, за один із перших українських детективних телесеріалів, що був знятий за повістю «Перехресні стежки» і мав назву «Пастка» його творці – кінорежисер О. Бійма та оператор Л. Зоценко – одержали Державну премію імені Т. Г. Шевченка.

Посилення інтересу до детективного жанру зумовлене не лише колосальним впливом на літературу, що його спричинили в другій половині ХХ століття образи Шерлока Холмса та комісара Мегре, а й тим фактом, що від початку свого становлення детектив формував особливий тип читача, для якого розкриття таємниці стало невід’ємною частиною прочитання твору. Як зауважував Б. Брехт, у детективі реципієнта твору не обманюють, весь матеріал доступний йому ще до того, як слідчий (детектив) розгадає таємницю, тому читачеві дають можливість знайти відповідь самотужки [17, 281].

Так звана «діалектика відкриття» об’єднує всі твори, що послуговуються детективним сюжетом, і водночас є композиційним ядром, довкола якого вибудовується сюжетно-фабульна структура твору: повідомлення про злочин – розслідування – розкриття злочину – опис методу пошуку [10, 26]. Це, відповідно, дало підстави говорити про жанровий канон детективу. У літературознавчій практиці робилися численні спроби визначити основні принципи побудови детективного сюжету. Як уже було зазначено, американський письменник і критик, представник «золотого віку детективу» (1920 – 1930 рр.) Стівен Ван Дайн в одній зі своїх робіт нарахував двадцять правил написання детективу. Детективний роман, відповідно до його визначення, – це свого роду інтелектуальна гра, більше того, це

спортивне змагання [20, 1]. Так, основна вимога до написання детективу полягає в тому, що читач повинен мати рівні з детективом можливості для розкриття таємниці злочину, а всі ключі до його розв'язання повинні бути ясно позначені та описані. Однак зауважимо, що такі «правила гри» досить відносні. Так, звернувшись до прикладів зі світової літератури, зауважуємо, що у визначений Ван Дайном канон абсолютно не вписуються «Пригоди отця Брауна» Г. К. Честертона, де головний герой – детектив, який є водночас католицьким священником, – часто звертається до малозрозумілих і доволі туманних для читацького сприйняття інтуїтивних припущень, а це, відповідно, залишає літературного реципієнта далеко позаду. Суперечить визначеним Ван Дайном правилам і роман Агати Крісті «Вбивство Роджера Екройда», у якому злочинцем виявляється сам детектив. Однак, наголошує дослідник і на вимогах, яким не доцільно апелювати, так, злочинцем повинен виявитися персонаж, що грав у романі доволі помітну роль, є знайомим і цікавим читачу. Погоджується із такою думкою у своїй розвідці «Десять заповідей детективного роману» і засновник «Детективного клубу», письменник Рональд Нокс: «Злочинцем повинен бути хтось, згаданий на початку роману, але ним не повинна виявитися людина, за ходом думок якої читачеві було дозволено стежити» [129, 1]. «Без трупа, – зауважує Ван Дайн, – в детективному романі просто не обійтись, і чим більш натуралістичним є цей труп, тим краще. Тільки вбивство робить роман достатньо цікавим» [129, 1]. Отже, саме вбивство стало важливою складовою детективного сюжету, а найбільш стійким каноном детективу – наявність основних дійових осіб: детектива, злочинця і жертви [129, 1].

Важливою особливістю детективу є також його життєподібність та зв'язок із міметичною традицією. Таким символічним образом реальності й постає суспільно-психологічний роман Івана Франка «Перехресні стежки» (1900 р.). Елементи детективного сюжету, присутні у творі, увінчують його композиційну структуру. Вбивства єврея Вагмана та Валеріана Стокальського автор вмонтовує у фінал роману, таким чином, усі події, що

змальовані в творі, вибудовуючись у чітку й логічну конструкцію (особлива вимога детективного сюжету), допомагають читачеві зрозуміти мотив убивств. Як зауважує дослідниця творчості Івана Франка Алла Швець, «особливе місце в розбудові кримінальних сюжетів Франко відводить розв'язці твору, яка майже завжди показує момент морально-етичного перелому у свідомості злочинця, його повернення до добра й людяності» [208, 46]. Функції так званого детектива виконує адвокат Євген Рафалович, що до кінця відданий своїй справі, допомагаючи нездатним захистити себе перед повітовою владою селянам. За іронією долі відповідальність за вбивство перекладають на плечі головного героя, однак зібрані докази врешті-решт спростовують обвинувачення і (за вимогами детективного жанру) справжні злочинці отримують покарання.

Наявний детективний сюжет і в повісті «Основи суспільності» (1894 р.), що повністю відповідає канону «життєподібності», адже матеріалом для написання твору стала реальна кримінальна історія. Працюючи кореспондентом львівської газети, Франко став свідком подій «кукузівського процесу», що стосувався вбивства місцевого українського священика.

Усі без винятку твори детективного жанру пронизані пафосом боротьби добра зі злом, тому основною жанровою характеристикою детективу є потужна етична парадигма. Саме такий етичний канон і ліг в основу повісті, адже І. Франко використав матеріали судової справи, аби показати моральну деградацію тогочасної польської аристократії і порушити питання духовних і моральних цінностей особистості. В основі детективного сюжету повісті лежить прийом монтажу, а злочин, що виступає кульмінацією твору, переплетений із мотивом батьковбивства. Читач ретроспективно дізнається про любовну історію, що пов'язувала жертву – отця Нестора та співучасницю злочину – Олімпію Торську, і це ще виразніше підкреслює трагізм і цинізм ситуації, посилюючи психологічну напругу в розслідуванні вбивства.

Обов'язкові складові детективного сюжету, такі як проблема злочину та невідворотність кари, наявні також і в новелі Михайла Коцюбинського «*Persona grata*» (1907 р.). Автор вміло використовує детективний прийом, так, деталі першого кривавого злочину, за скоєння якого Лазар і потрапив у в'язницю, ми дізнаємося не з безпосередньої розповіді про нього, а через сприйняття самого вбивці: «І коли перше, за свіжої пам'яті, йому вчувались передсмертні крики порізаних ним людей, ввижались дитячі руки, підняті до нього, щоб захиститись од смерті; коли він бачив перше п'ять трупів у глухій корчмі, що не могли вже спинити грабунку, тепер увагу займало друге – він сам. Чи думав вбивати? Чи було страшно? Хіба тоді, як почали кричати, щоб хто не почув» [105, 326].

Невідворотність кари полягає не виключно в ув'язненні, а, що показово для Коцюбинського, у душевних муках, яких зазнає Лазар. Посилений психологізм, що проявився крізь призму внутрішніх переживань арештанта, а відтепер і ката, виявляє всю повноту покарання злочинця, котрий, однак, не є у творі «найвищим злом», адже перетворився лише на інструмент того, хто безкарно забирає людські життя руками Лазаря. Психологічний аналіз, що проходить крізь глибинні пласти психіки злочинця, розкриває духовні чесноти особистості і через внутрішні рефлексії спонукає до самоочищення. Зауважимо також, що в повісті варто розглядати елементи сюжету кримінального детективу, тому що злочинець відомий і події описуються саме з його точки зору, а не слідчих (детективів), що його розшукують.

Детективний прийом – відсутність прямої вказівки на вбивство – використано і в повісті Ольги Кобилянської «*Земля*» (1901 р.). Драма, що розігралася в лісі, у творі не показана, головну увагу письменниця приділила зображенню реакції персонажів твору на злочин. Основна тема твору – влада землі над селянином та людиною в цілому – розкривається через трагедію братовбивства, що лягла в основу детективного сюжетного елемента, насаженого також мотивами злочину та спокути. У результаті розслідування, за відсутності достатньої кількості доказів, злочинець Сава

формально уникає покарання, однак його наздоганяє інша кара, можливо, навіть більш жорстока, аніж просто ув'язнення: його зрікаються батьки, що за умов сприйняття сім'ї як найбільшої цінності і є найвищою мірою покарання.

У художніх творах, написаних у ХІХ – на початку ХХ століття, можна виокремити детективну складову, однак говорити про формування потужної детективної прози ще, вочевидь, не випадає. Так, у творах Івана Франка («Перехресні стежки», «Основи суспільності»), Михайла Коцюбинського («Persona grata»), Ольги Кобилянської («Земля») натрапляємо на елементи детективних сюжетів. Збережено сюжетний каркас детективної оповіді: повідомлення про злочин – розслідування злочину – покарання злочинця. Обов'язково наявний пафос боротьби добра і зла, що лежить в основі етичного канону детективу, котрий працює у творі паралельно із вимогою життєподібності. У проаналізованих творах зустрічається також такий детективний прийом, як відсутність прямої вказівки на вбивство. Враховуючи той факт, що використано лише елементи детективного сюжету, менше акцентується увага або ж повністю редукується етап опису методу розслідування та власне самого розслідування. Однак лише часткове звернення до детективного жанру не вимагає усієї повноти відтворення сюжетних канонів детективу.

Хоч активніше детективний жанр в українській літературі почав розвиватися лише у 20-х, запит на детектив як соціальне й літературне явище, безперечно, існував уже на початку ХХ століття. Підтвердженням цьому є факт посилення громадського інтересу до детективістики та детективної справи, почасти спровокованого популярністю знаменитих історій про Ната Пінкертон. 1907 р. у газетних крамницях колишньої Російської імперії, до складу котрої входила тогочас і Україна, з'явилися різнокольорові п'ятикопійкові книжечки невеликого формату, у яких велася розповідь про подвиги американських та англійських детективів. Перший випуск мав назву «Змова злочинців». Упродовж декількох десятиліть кінця

XIX – початку XX ст. чи не вся Європа зачитувалася пригодами Ната Пінкертона, що зрештою породило літературне явище під назвою «пінкертонівщина» – детективно-пригодницька література перших десятиліть XX століття, основні риси яких – «антипсихологізм і дієвість, фабульна напруженість і сенсаційно-кримінальна тематика» [84]. Окрім Ната Пінкертона, прототипом якого був реальний американський детектив Алан Пінкертон (засновник першого у світі детективного агентства, серед його справ, наприклад, запобігання замаху на президента Лінкольна), зображуються у творах і такі персонажі, як Нік Картер та Шерлок Холмс (котрий, до речі, нічого спільного із Шерлоком Конан Дойла не має). Незважаючи на негативну реакцію тогочасної критики (варто згадати статтю-відгук Корнія Чуковського «Нат Пінкертон і сучасна література», у якій споживач такої літератури порівнюється з дикуном-готтентотом (готтентоти – койсанський народ на південному заході Африки)), детективна література здобулася на значну популярність, передусім серед молоді. Наприклад, у Києві силами студентства, натхненного справами Пінкертона, почали створюватися приватні аматорські детективні агентства, отож запит на детектив як жанр і художню форму відображення дійсності, безперечно, існував.

Хоч і не на повну силу, однак сміливіше детективний сюжет почав проявляти себе саме в 20-х роках минулого сторіччя, що засвідчує прозовий доробок Дмитра Бузька, Юрія Смолича, Гео Шкурупія та Юрія Шовкопляса. До речі, твори саме цих письменників увійшли до детективної антології 20-х років «Постріл на сходах» (2016 р.), упорядником якої стала Ярина Цимбал [142].

Твір українського письменника «есера-каторжника-засланця-політемігранта-чекіста» Дмитра Бузька «Лісовий звір» (1923 р.) за жанровою належністю варто все ж визначати як пригодницький детектив, тобто детектив з пригодницькою домінантою, адже для «чистого детективу» йому «бракувало розслідування таємничої події і розгадування загадки» [142, 7].

Не є панівною детективна стихія і в оповіданні «Льоля» (1925 р.) – детективна складова тут тісно переплетена із мелодраматичною.

Насичений детективними елементами і авантюрно-пригодницький роман Майка Йогансена «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших» (1925 р.), в якому автор вдається до експерименту на рівні нарації – літературної містифікації, зазначаючи автором Віллі Вецеліуса (під таким псевдонімом працював письменник Антон Райнке). Кінематографічний принцип побудови роману лише сприяє увиразненню детективних елементів: «З нього можна зробити бойового фільма, і то не нашого та й не німецького стилю, а американського трюкового фільма. Тут є й надзвичайно швидкий і плутаний біг подій, і карколомні трюки, і американські міста, і Париж, і страшні пригоди людей у тропічному африканському лісі» [178, 6]. Культурологічний контекст твору М. Йогансена надзвичайно широкий, інтертекстуальні сліди віднаходимо й у творчості таких детективістів, як Е. Сю («Паризькі таємниці», 1842 р.), Е.-А. По («Вбивство на вулиці Морґ», 1841 р.). Як результат, «текст переповнений використанням документально-публіцистичних матеріалів, текстуально-візуальними засобами, ігровою зміною часових площин, маскуванням, пародійним моделюванням ситуацій, одночасним розгортанням кількох сюжетних ліній, застосуванням принципу подвійного кількарівневого коду, процитованого з масової літератури», однак експериментуючи з усталеними в свідомості читача знаками, символами, сюжетними елементами, автор свідомо наповнює їх новим інтелектуальним сенсом [85, 333].

Значно ближчою до сучасного уявлення про детектив є новела Гео Шкурупія «Провокатор» (1927 р.). Загадкове вбивство в поштово-телеграфній конторі, розслідування відбувається в замкнутому приміщенні: від довколишнього світу всіх підозрюваних ізолює гроза. Роль детектива-аматора бере на себе комсомолец Павлюк. «Він напружено згадує прочитані кримінальні романи, згадує детективні засоби Шерлока й ніяк не може зрозуміти, як це сталося, навіщо, з якою метою?» [142, 37]. Вкраплення

сюрреалістичних фрагментів, що відображають імовірні картини злочину, посилення психологічної напруги через зображення природної стихії лише поглиблюють драматизм ситуації. «Гуркоти грому, блискавки й сильна злива, що струменями шумить за вікном і б'ється в шибки, ще збільшує боязливий настрій» [142, 37].

Формально детективною, зважаючи на наявність загадкового злочину, що розплутується впродовж усього твору, є кримінальна (за означенням автора) новела Юрія Смолича «Мова мовчання» (1927 р.). Головний оповідач – слідчий, що дозволяє читачеві стежити за ходом своїх думок та методами роботи: «Я тільки побачив його, а вже можу вписати до мого блокнота кілька важливих спостережень і непохибних прогнозів. Я вже добре розумію його заміри» [142, 54]. Однак у Смоличевій новелі саме підозрюваний (а як згодом виявляється – підозрювана) розповідає про обставини злочину, тому «тут головний елемент розслідування – з'ясування минулого і вивчення особистості вбивці» [142, 54].

Окрім названої кримінальної новели, до детективного доробку Ю. Смолича належать шпигунський детектив 1927 року «Півтори людини» (основну інтригу побудовано довкола будівництва Дніпровської ГЕС та нападу на залученого до проекту інженера з метою заволодіти таємними документами аби зашкодити зведенню станції) та фантастичний детектив «Господарство доктора Гальванеску» (1928 р.) з яскраво вираженою белетристичною формулою штучної людини. І хоча сам Ю. Смолич роман детективним не вважав, як слушно зауважує Ярина Цимбал, «в історії українського детективу його не можна оминати саме як сплав кримінальної та фантастичної прози» [142, 10].

У романах Володимира Винниченка детективна інтрига хоч і не є домінантною, однак також присутня. Роман «Поклади золота» (задум його, відповідно до щоденникових записів письменника, виник 28 березня 1926 р., а робота над твором завершилася 1 жовтня 1927 р.) виразно демонструє сходовість, тобто поетапність, становлення жанру детективу в українській

літературі, особливо в контексті реакційного сприйняття соціально-політичних подій та викликів початку ХХ століття, адже «письменник завжди чуло й вчасно відгукувався на літописні сторінки його сучасності» [140, 29]. Розбудова детективної інтриги не є самоціллю, головний задум роману – «показати, як спустошена богом війни та вихором революції людина жагуче прагне свого втраченого раю, як вона тужить, шукаючи шляхів до нього, до згармонізування себе з оточенням, з собою. Для цього автор узяв трагічну літописну сторінку життя, що його діяльним учасником він був сам» [140, 39]. Саме тому детективний сюжет функціонує не як самодостатня основа художнього твору, а використовується як привід для інтерпретації соціальної та психологічної проблематики.

До кримінального жанру звертався Володимир Ярошенко, зокрема у збірці оповідань «Кримінальна хроніка» (1927 р.) та повісті «Гробовище» (1928 р.), де густо намішано елементів містики, детективу та бойовика. За спостереженнями Світлани Ленської, сліди детективного жанру помітні й у соцреалістичному оповіданні Петра Крижанівського 1929 р. «У Вовколівві» (спланована крадіжка; корумпованість контролюючих органів; неправдиві обвинувачення; ненадійний свідок: справжнього злодія впізнає малолітній хлопчик, котрий ще ледве розмовляє, тому його збентеженої реакції на кривдника ніхто не бере до уваги; боротьба за справедливість: дружина підозрюваного, як і Ївга Макущенко – героїня повісті Г. Квітки-Основ'яненка «Козир-дівка», не покидає надії та не шкодує сил, аби вберегти чесне ім'я коханої людини) та новелі Івана Андрієнка «Червоний кашкет» (1926 р.), детективна фабула якої реалізується виключно в ідеологічному контексті.

Виразні пригодницько-детективні елементи зустрічаються також і в сюжетах оповідань Івана Сенченка «В порту» та «Обер-жулік» (1929 р.), детективна фабула останнього побудована довкола перипетій у будинку розпусти, до котрого, шукаючи готель, потрапляє головний герой, проблема продажу жінок до сексуального рабства, безкарного морального та фізичного знущання, питання наявності/відсутності внутрішньо сильної особистості,

спроможної зруйнувати існуючу систему – основні детективно насажені риси означеного оповідання [112, 91]. Однак першим власне українським Шерлоком став головний герой детективних історій Юрія Шовкопляса – проникливий лікар Михайло Григорович Піддубний. Дивакуватий, як і личить класичному детективу, з кумедними вусиками і кругленьким черевцем, однак надзвичайно спостережливий та наділений неабияким детективним хистом. Збірка оповідань «Проникливість лікаря Піддубного» (1930 р.) закриває детективні 1920-ті, адже відповідно до соцреалістичних ідей, «література, зокрема детективна, мала не розважати, а обслуговувати ідеологічні потреби радянського читача. Врешті-решт, де це бачено, щоб радянська міліція так ганьбилася раз за разом, а її ставив на місце якийсь лікар-товстопузик!» [142, 12].

Колапс детективного жанру в радянській літературі зумовлений його зарахуванням до сфери масової літератури, що водночас применшило, а почасти й знівелоувало художню вартість детективних творів та призвело до жанрової мімікрії. Компенсаційним фактором за таких умов стало звернення до пригодницького жанру, оскільки за своїми ознаками він є чи не найближчим до жанру детективу.

Відтак формально детективно-пригодницька проза визначалась як власне пригодницька, що натомість призводило до відповідної критичної рецепції, специфікою якої виявилось фактичне розмивання жанрових меж цілого ряду творів української літератури ХХ століття.

Пригодницька література викликала захоплення як у письменників різних шкіл та напрямів, так і в читачів будь-якого віку, що передусім обумовлено специфікою жанру, який забезпечує свободу літературної гри. Протиборство лиходійства та благородства, напруженість і динаміка розвитку сюжету, дидактичність та емоційний пафос пригодницьких творів не могли не приваблювати поціновувачів. Однак, попри загальну зацікавленість, до 30-х років минулого століття, як зазначають дослідники, вітчизняна літературно-критична думка поняттям «пригодницька

література», тим паче «детективно-пригодницька література», не оперувала, а теоретичне обґрунтування жанр отримав лише у 50–60-х рр. минулого століття.

30-ті роки минулого сторіччя позначилися значним поступом саме детективно-пригодницької дитячої літератури, що зумовлено специфікою радянської літератури, котра продукувала детективні шпигунські романи виключно з певною ідеологічною матрицею. Прикладом можуть слугувати повісті «Загнuzдані хмари» (1936 р.) та «Шати в небі» (1940 р.) Марії Романівської, «Хатина на кризі» (1933 р.), «Крила рожевої чайки» (1934 р.), «Мандрівники» (1938 р.), «Шхуна "Колумб"» (1940 р.) Миколи Трублаїні, що тематично розширили та освіжили жанрову палітру української літератури про дітей.

Власне пригодницька література здобулася на ґрунтовне та різноаспектне дослідження, зокрема достатньо висвітлені питання поетики жанру (Борис Бегак [10], Абрам Вуліс [27], Лідія Мошенська [121]), ролі інтриги та загадки в пригодницьких творах (Микола Славинський [141], Тибор Кестхейї [78], Юрій Ковалів [114] та Анатолій Ткаченко [169]), специфіки авантюрного сюжету (Світлана Журба [55]), літературно-критичної рецепція пригодницького жанру (Василь Будний [19]); досліджувалися також реалістичні та фантастичні аспекти в пригодницькій прозі (Тетяна Качак [76]) та специфіка побутування жанру в контексті масової літератури (Софія Філоненко [182], Олена Романенко [153]). Однак огляд зазначених праць дозволяє зробити висновок про те, що де-факто майже всі дослідники аналізували пригодницьку літературу про дітей з урахуванням детективної складової жанру.

Для власне пригодницького жанру характерні несподівані повороти сюжету, контрастність та різноплановість персонажів, відсутність психологічної глибини характерів, що сприяє динамічності дії. Однак, що важливо, незалучення психологічного аналізу та розгляду важливих соціальних та філософських тем не применшує художньої вартості

пригодницької та детективно-пригодницької прози, адже за таких умов порушуються інші, не менш важливі, питання. Увінчання мужності, сміливості, винахідливості, знайомство читача із захопливими часами та країнами – ось що зазвичай є інтенцією авторів подібних творів.

Детективно-пригодницька повість М. Трублаїні «Лебединий острів», яка побачила світ під назвою «Шхуна "Колумб"» у 1940 році, – зразок дитячої пригодницької літератури, що позначена використанням детективних елементів. За традицією дитячі пригодницькі твори (і «Шхуна "Колумб"» – не виняток), окрім розважальної складової, насажені також повчальними та пізнавальними елементами: морська та рибальська справа, техніка мореплавства, морська та острівна природа. У даному разі на творчості М. Трублаїні, безперечно, позначився особистий досвід та події з біографії автора. Доцільно зауважити, що письменник, окрім літературної діяльності, займався розвитком дитячих гуртків. Зокрема, разом із клубом «Юні дослідники Арктики», що об'єднував близько 300 осіб, проводив дослідження в різноманітних галузях: починаючи від географії та геології і закінчуючи зв'язківством та льотною справою. Разом із членами клубу М. Трублаїні здійснив кілька експедицій, у тому числі за полярне коло, а його подорож до Чорного моря разом із «Клубом дослідників підводних глибин» стала сюжетотвірною основою повісті 1938 року «Мандрівники».

Детективно-пригодницька повість «Шхуна "Колумб"» – це сув'язь незвичайних подій, героям часто загрожує небезпека, подекуди навіть загибель, але вони завжди знаходять порятунок. Зважаючи на особистий досвід автора (а він, нагадаємо, був куратором дитячих дослідних гуртків), умотивованою є схема розбудови експозиції – рушієм постає прагнення вченого дізнатися про хімічний склад острівного піску.

Спорідненість пригодницького та шпигунсько-детективного жанрів робить доцільним використання мотиву виконання спеціального завдання (реалізація плану ворожого агента №22), а також мотиву полону, в котрий потрапляють головні герої, та моделі поведінки в ньому: прояв хоробрості,

незламності духу та намагання заплутати ворога з метою будь-що позбавити його шансів на перемогу. Ідеологічний складник побудови твору в літературі соцреалізму був доволі потужним та почасти вирішальним, тому абсолютно обґрунтованою є реалізація моделі витворення образу ворога на основі протиставлення свій – чужий (нагадаємо, що поняття «свій» та «чужий» визначають термінологічну парадигму імагології).

Сюжет детективно-пригодницьких творів вибудовується на підставі залучення антитетичних конструкцій: «головну опозиційну пару, що наскрізно проходить через усі твори прозаїка, становить представницька пара конструктивного / деструктивного героя» [77, 18]. Однак варто зауважити, що автор не наділяє останнього меншою фізичною чи розумовою силою, навпаки, шпигун Анча, що фігурує в повісті, є рівноцінним супротивником – досвідчений боєць, професіонал своєї справи, рішучий у діях, проте такий, що виконує деструктивну функцію в межах полярностей добро – зло. Важливо також, що автор не конкретизує антитезу Радянський Союз – далека країна, чим зміщує акцент із площини протиборства із ворогом конкретним на площину захисту власного життя та батьківщини від ворога, що в суті своїй є узагальненим, тобто таким, якому властива жадібність, нестриманість, моральне падіння та віроломство.

Як ми вже зазначали, детективно-пригодницька література зазвичай позбавлена глибокого психологізму, що є вмотивованим, зважаючи на очевидну настанову на динамізм сюжету. Головним засобом розкриття характерів персонажів повісті «Шхуна "Колумб"» є саме дія, котра визначає індивідуальний та неповторний характер героїв. Звісно, образ Марка є ідеалізованим, позбавленим негативних рис, тобто маємо справу з конструктивним (за термінологією У. Еко) героєм, що продиктовано як особливістю жанру, так і дидактичною настановою твору. Оцінка та сприйняття читачем персонажа вибудовується не завдяки монологічним роздумам чи виключно в контексті його рецепції іншими, а власне через дію: «Саме дія, – відповідно за Хайдегером, – постає найбільш очевидним та

виразним розкриттям людини, розкриттям її умонастроїв та цілей» [195, 205]. Так, сприйняття на віру усього почутого (розмова Марка з матросом-провокатором) є не ознакою обмеженості чи недосвідченості героя, а результатом реакції на подію крізь призму власної поведінки, адже він звик говорити лише правду. Порятунок шхуни від вибуху свідчить про критичність підходу до ухвалення рішень, зваженість і витримку Марка, що є вмотивованими в умовах жанру, адже швидка зміна подій, відповідна на них реакція та адаптація до ситуації – неодмінні складові детективно-пригодницької літератури.

Доречним буде також зауважити, що жодних гендерних переваг у тексті не зустрічаємо – подібна дихотомія не була властива літературі соцреалізму. Епізод, який можна означити як ініціційне випробування, коли Марко та Яся Знайда опинилися за бортом, демонструє абсолютну рівновагу сил, адже обидва герої впоралися із завданням. Нічим не поступається перед Марком і Люда, освічена й відважна дівчина, вчинки якої зважені та рішучі. Окрім характеристики образів через дію, автор використовує й шкіцевий принцип змалювання характеру, побіжна заувага щодо контрастуючого оточенню погляду героїні закріплює образ мужньої молодой дівчини: «В маленькій каюті, розташованій в центральній частині підводного корабля, чується тиха розмова. Коли б каюту освітили промінням сильного прожектора, можна було б побачити на корабельній койці чоловіка в одязі моряка, із забинтованими рукою та боком, з дико страхітливим виразом очей, в яких був відчай і жах, а за крок від нього на стільці світловолосу дівчину років сімнадцяти з мигдалевидними зеленими очима, в яких світилася висока мужність і напружена думка» [173, 468].

Домінантою сюжетних колізій детективно-пригодницьких творів М. Трублаїні є розбудова подій, ключовим гравцем у яких постає саме позитивний герой, спроможний «втілювати ту необхідну, неймовірну силу, яку кожен громадянин прагне виплекати в собі, але не може цього зробити» [176, 160]. Відповідно до трактування А. Вуліса, пригодницька література

позначена обов'язковою наявністю наставницького аспекту та загостреною моральністю, що пояснює присутність у творах М. Трублаїні категорій гуманізму, благородства, орієнтації на мету, безстрашності, патріотизму, вболівання за майбутнє Батьківщини. Розбудова радянської ідеології та художнє її впровадження, безперечно, позначилися на творчості письменника, однак не позбавили її естетичного наповнення. Утопічність та загострена ідеалізація людських стосунків, заснованих на відданості та самопожертві, виконують уже згадану нами мету – настанову моральних орієнтирів, тому однією з головних ознак творчості М. Трублаїні є художня ідеалізація, за якої герой постає не просто позитивним, а винятково позитивним [77].

Сучасна література про дітей характеризується появою прози, що в суті своїй є детективно-пригодницькою, однак, усупереч традиції, початковою є все ж детективна домінанта. Зняття табу та реабілітація детективу як літературного жанру, а масової літератури – як культурного явища спричинили зміщення акцентів, у результаті чого в детективно-пригодницьких творах може превалювати як детективна, так і пригодницька домінанти.

### **1.2.2. Трансформація детективних інтриг в українській прозі другої половини ХХ століття**

Зважаючи на динамічність літературних процесів, характерну для ХХ століття, видозмінювався та набував нових ознак і детективний жанр. Друга світова війна спричинила незворотний вплив на всі сфери людського життя, і література – не виняток. Дія такого потужного позалітературного чинника призвела до наснаження детективу військовою та політичною тематикою, як наслідок, почав активно розроблятися новий жанровий різновид, що отримав назву шпигунський детектив.

Змістове наповнення шпигунського детективу інтерпретується з огляду на асоціативний зв'язок із аналітичним детективом. Друга світова та

«холодна» війни, що мали місце в суспільному житті ХХ століття, боротьба спецслужб та розвідок посилили роль історичних фактів у сюжетній канві шпигунського детективу в усіх літературах європейських країн. Українська література, котра так само перебувала під дією вищезазначених чинників, зазнавала ще одного потужного впливу, зумовленого постійно триваючим рухом опору, який характеризував життя українського суспільства впродовж усього ХХ століття.

«Власне, детектив, як і будь-який роман, про що писав М. Бахтін, є діалогічним за своєю суттю, однак якщо в класичному детективі діалогічна структура зумовлена протистоянням злочинця – сищика, автора – читача, обізнаності – необізнаності, то українська література, використовуючи ці засади, додає до них ще один суттєвий компонент – ідеологічний» [153, 184]. Це і є чи не найпоказовішою ознакою, що відрізняє український шпигунський детектив від англійського, французького чи американського, адже фабули вітчизняних детективів не обмежувалися протистояннями із зовнішнім ворогом. Ян Флемінг у романі «Із Росії з любов'ю» і Джон Ле Каре в романі «Шпигун, що прийшов із холоду» чітко визначили свого ворога – Радянський Союз із усіма його сателітами, і саме в такій опозиційній парадигмі зреалізовують себе головні герої творів. Український шпигунський детектив 50–60-х рр. ХХ століття формує основну сюжетну складову «злочин – кара» в рамках ідеологічного канону. Показовим у цьому плані є роман Юрія Дольд-Михайлика «І один у полі воїн», опублікований 1956 року з підзаголовком «пригодницький роман». Питання жанрового визначення твору, що неодноразово виходив у серії «Бібліотечка військових пригод» («Библиотечка военных приключений» – в оригіналі), досі залишається відкритим. Так, Валентина Нарівська пропонує розглядати твір як патріотично-шпигунський роман: «Радянська критика дещо сором'язливо змушена була в цьому зізнатись, намагаючись усе ж обережно змістити увагу читача з патріотично-шпигунського змісту роману (фразами-кліше про «героїчні події», «героїчний образ») до традиційної героїчної соцреалістичної

оповіді і тим обмежитись, оскільки вказівок на те, щоб миттєво ввести Дольд-Михайлика в зірковий письменницький істеблїшмент, не було, як, між іншим, і пропозицій до його знецінення» [125, 73]. Натомість Олена Романенко визначає роман як шпигунський детектив із виразною ідеологічною домінантою (з чією думкою погоджуємося), зазначаючи, що «жанрово-стильові особливості роману Ю. Дольд-Михайлика засновані на розгортанні детективної і авантюрно-пригодницької фабули, причому детективна фабула – насамперед ідеологічна»; варто одразу зауважити, що як детектив, тим паче шпигунський, радянським літературознавством роман ніколи не розглядався і визначався як виключно пригодницький [153, 191].

Роман «І один у полі воїн» пропонує читачам захопливу історію про подвиг радянського розвідника, що проник у, здавалося б, надійно захищений тил ворога, його буремне життя, відважну боротьбу, зв'язки з французькими партизанами та гарібальдійцями в окупованій німецькими фашистами Північній Італії. Насичення роману елементами пригодницького жанру було свідомим вибором письменника та вмотивовано його особистим захопленням. «Я змалку закоханий у пригодницьку літературу. Пригодницький жанр, хоч і не генеральний у літературі, але він конче потрібний і корисний», – наголошує автор [38, 207]. В основі шпигунських детективів зазвичай лежать реальні факти та події – на підтвердження цього наведемо власне авторські зауваги щодо історії написання роману «І один у полі воїн»: «Центральний образ твору – Григорій Гончаренко написаний мною на матеріалі біографій кількох людей, які в роки війни діяли і працювали у ворожому тилу. Ясна річ, що лише цих матеріалів було б замало. Довелося використати архіви, щоденники, факти й документи з найрізноманітніших джерел. Можу сказати лише одне – в основі роману лежать справжні, а не вигадані події, більшість персонажів жили й діяли, як описано в книзі» [202].

Ю. Дольд-Михайлик вибудував сюжетну інтригу навколо історії радянського розвідника Григорія Гончаренка, котрий діяв під іменем Генріха

фон Гольдрінга – головного героя роману. До слова: приставка «фон» означає, що особа належить до дворянського роду, і нерідко прізвище, що йде після, підтверджує приналежність його носія до певної означеної території. Як бачимо, головний герой має непогане прикриття – дворянський титул, великий рахунок у швейцарському банку і прихильне ставлення до нього одного з керівників СС оберста Бертгольда. Аби успішно завершити операцію, Генріх фон Гольдрінг проходить безліч перевірок, котрі, до речі, є важливою сюжетотвірною складовою шпигунських детективів. Для прикладу розгляньмо роман Джона Ле Каре «Шпигун, що прийшов з холоду», дія в якому відбувається в 60-ті роки, за часів «холодної війни», коли одним із головних засобів боротьби між двома ворожими політичними системами було шпигунство. Головний герой – керівник британської резидентури в Східному Берліні Алек Лімас – після загибелі одного зі своїх головних агентів, члена СЄПН Карла Рімека, відбуває до Лондона. Окрім того, йому загрожує вихід на пенсію, адже всі вважають, що в боротьбі зі східнонімецькою розвідкою Лімас зазнав поразки, втративши всіх своїх кращих агентів. Упродовж твору Лімас, як і Гольдрінг, неодноразово проходить «перевірку на справжність». Такі сюжетні елементи не втратили своєї гостроти й до сьогодні та активно використовуються, особливо в кінематографі. Так, до прикладу, кінострічка американського виробництва, що має назву «Шпигун» («Spy», 2015 р., режисер і сценарист Пол Фейг), майже всуціль побудована на використанні прийому викриття.

Шпигунський детектив ґрунтується на оповіді про діяльність розвідників, шпигунів і диверсантів як у воєнний, так і в мирний час на «невидимому фронті». Стилістично шпигунський детектив близький до політичного, однак головна відмінність полягає в тому, що в політичному детективі увагу сконцентровано на площині політичного протистояння. Відтак сюжетні колізії, пов'язані із розвідувальною роботою, зазвичай є допоміжними.

Окрім шпигунських сюжетних колізій, у детективі вкрай важливу роль відіграє образ власне самого розвідника. Так, фахівці «шпигунської справи» відзначають, що плід фантазії Флемінга – всемогутній агент 007, спортсмен і солдат, фінансист і авантюрист, плейбой і бізнесмен, котрий із однаковою спритністю діє на землі і під водою, у небі і космосі, – у реальному житті навряд чи був би настільки вправним. Що стосується головного героя роману «Один у полі воїн», то Григорій Григоренко не може похвалитися особливою фізичною силою чи вражаючими здібностями, проте увагу привертають чудова пам'ять розвідника, живість розуму, розсудливість та вміння діяти у критичних ситуаціях.

Портретні деталі агента формуються лексичними засобами на позначення його професійних якостей, вміння приховувати свої емоції, доброї фізичної підготовки, здатності до конспірації, непересічного знання психології та особливостей чужої ментальності. Провокування з боку ворога та стримування у відповідь своїх емоцій розвідником – неодмінний елемент сюжетної канви. Так, у романі «Один у полі воїн» читаємо: «Якусь хвилину панувала мовчанка. З-під примружених віїв Бертгольд пильно вдивлявся в обличчя прибулого, немов обмацував поглядом кожен його рис. Перебіжчик спокійно витримав цей погляд. Бертгольдові здалося, що в його великих світло-карих очах майнула посмішка» [48, 5]. Використовується автором також і складніша, інформаційно локалізована, перевірка на знання засекречених кодів та комбінацій: «Бертгольд простягнув Генріху невеличкий, вже пожовклий аркушик, на якому було написано лише три рядки цифр в різних комбінаціях по чотири... Оберст був впевнений, що завдання тяжке – на нього міг дати відповідь лише той, хто роками мав справу з цим шифром» [48, 14]. У шпигунському детективі, як і в детективі загалом, надзвичайно важливу роль має деталь, адже найменша дрібниця може вирішити все у напрочуд складній, перш за все інтелектуальній, грі, у якій на кону не лише власне життя, а й майбутнє, що закономірно, цілої країни.

Часопростір шпигунських детективів, як, до речі, і ретродетективів, виражається через конкретні події і репрезентується прямо – через подання точних фактичних чи календарних даних, опосередковано – через імена реальних політичних чи військових діячів, організацій чи за допомогою інших історичних маркерів доби: «Що з того, що Лемке розстріляв би чи закатавав ще трьох людей? Це зупинило б гуркіт радянських "катюш" у Берліні? Чи відсунуло б Східний фронт знову на берег Волги?» [48, 427]. У детективно-шпигунських текстах секретний агент – «свій» – діє в «чужому просторі», внаслідок чого деталі цього простору реалізуються лексичними одиницями різної оцінної спрямованості. Крім того, «свій простір» входить у «чужий простір», що пояснює присутність у тексті лексем на позначення непримітності та таких, що є органічними для простору «іншого» та повністю в нього вписуються: «Увесь цей час Генріх фон Гольдрінг поводив себе дуже скромно. Він ніколи з власної ініціативи не заходив до Бертгольда, ні до чого не виявляв будь-якої цікавості, крім газет, які читав цілими днями, переглядаючи навіть архіви за минулий час. Це було зрозуміло: адже юнак жадібно хотів знати, чим і як живе його батьківщина, від якої він був відірваний довгі роки» [48, 13].

Для шпигунських детективів «протиставлення свого і чужого є провідним естетичним принципом організації художнього часу, простору, композиції та системи персонажів» [153, 191]. Водночас поняття «свій» та «чужий» визначають термінологічну парадигму імагології: «За своєю природою і структурою імагологічний літературний образ є ансамблем уявлень та ідей про "іншого", не-свій світ і культуру, що неминуче виводить цей образ на перехрестя проблем ідеологічних і культурологічних, нерідко й політичних» [4, 698]. Так, у контексті розуміння сприйняття світу «іншим» наведемо, для прикладу, уривок із доповіді Яна Флемінга про перебування в Москві. «Цих людей, – пише розвідник і водночас автор "бондіани", – важко судити за англійськими мірками. Їхній фаталізм, відсутність критичного мислення, загальна непоінформованість абсолютно нам незрозумілі і

викликають роздратування. Намагаючись дати їм яку-небудь оцінку як союзникам, можу лише зазначити, що бойовий дух їхній високий, що хоробрість і мужність сумнівів не викликають!» [193].

Імагологія розглядає історичні, культурологічні, соціологічні, психологічні, політологічні аспекти тих образів, за посередництвом яких учасники спілкування уявляють самі себе і партнера [72, 244]. Показовим є тон зображення Ю. Дольд-Михайликом офіцерів німецької армії: «А ось Шульц стоїть сам, на повний зріст. Набундючене обличчя самозадоволено посміхається, одну ногу він поставив на тіло забитого. Видно, як виблискує проти сонця добре начищений чобіт» [48, 40]. Формуючи образ німецького офіцера, письменник підвищує рівень несприйняття та відрази до ворога, посилюючи у такий спосіб ідеологічне навантаження роману.

Цікавою для розгляду є актуалізація поняття «батьківщина». Концепт рідної землі роздвоюється для головного героя і набуває подвійної конотації. На формальному рівні написання лексеми «батьківщина» представлено як з великої, так і з малої літери, що відповідно розставляє смислові акценти та унаочнює розділення понять «свого» та «чужого»: «Тепер йому буде ще важче. Віднині він житиме не тільки серед ворогів, а й на чужині <...>. Він, хоч і жив серед ворогів, але був у себе вдома, на Батьківщині, і завжди відчував десь поблизу величезну силу свого народу» [48, 49]. На противагу патріотичним почуттям головного героя автор вказує на розмитість та знівельованість поняття батьківщини для ворога, попри голослівні декларації любові до «фатерланду»: «Моя батьківщина, – говорить Кубіс, – це перший-ліпший ресторан, де мені дадуть смачно попоїсти і почастують добрим вином. <...> Де добре – там батьківщина» [48, 278]. З метою приховати справжній задум розвідника автор використовує прийом підміни понять: «Так, я люблю свою Батьківщину і ладен накласти за неї життям, – щиро відповів Генріх, думаючи про свою справжню Вітчизну» [48, 295]. Це ж стосується і поняття рідного, що також позначене двоплановістю трактування: «Але, повірте, гер оберст, не смерті я боявся. Я боявся того, що

загину від кулі рідного німецького солдата, буду похований разом з ворогами, під чужим ім'ям, не помстившись за смерть батька...» [48, 10]; «О гер оберст! Якби ви знали, як я скучив за родинним затишком, німецькою мовою і взагалі за культурною обстановкою, ви б не питали мене про це!» [48, 13].

Не позбавлений роман Ю. Дольд-Михайлика і любовної лінії, оскільки автор бере за взірць кращі приклади шпигунського роману. Хоча заручений головний герой із Лорхен, дочкою названого батька Генріха – Бертгольда, проте серце його належить волелюбній та до краю правдосповідній Моніці. Властивою для шпигунських детективів є модель, за якої обраниця головного героя гине. Подібний фінал і у творах Яна Флемінга: загибель так званих «дівчат Бонда» постає ще одним важливим фактором, що посилює почуття помсти та бажання перемогти ворога.

Ю. Дольд-Михайлик запропонував нам жанрову модель шпигунського детективу, яка не вимагає наявності конкретного злочину і його розкриття. Фабула розкриття злочину замінюється фабулою ідеологічного характеру, що було цілком умотивовано часом і умовами написання розглянутого твору [153, 193]. Принцип опозиційних пар також має за основу протиставлення ідеологічного порядку, що можемо простежити на прикладі співіснування «свого» і «чужого», де до парадигми «свого» потрапляють персонажі, котрі мають ідейну та ідеологічну спорідненість із головним героєм, такі як відважна та правдива у своїх помислах і діях Моніка, на противагу розбещеній та жорстокій Лорхен. До сфери «свого» віднесені й німецькі військові, що не втрачають людяності за жодних умов (денщик Генріха та Лютц), але такі випадки подані радше як винятки, що лише посилює акцентацію на образах ворога й головного героя як антитези.

Якщо український шпигунський детектив 50–60-х років мав потужну ідеологічну складову, то аналогічні жанрові зразки початку XXI століття чіткими ідеологічними настановами не насажені; чи не основна порушувана ними проблема – це «гостра потреба в самоідентифікації та пошук власного

місця в глобальних процесах, котрі стали викликами для людей на початку нового тисячоліття. Додайте сюди політизацію суспільства, і ви зрозумієте, чому шпигунський, точніше – шпигунсько-політичний, роман представлений українськими авторами значно ширше, ніж той же детективний» [95]. Сучасний український детективіст А. Кокотюха радить умовно поділяти запропоновані твори на три категорії: 1) шпигунський детектив у ретроформаті – минуле української розвідки, для прикладу згадаймо роман «Особлива територія» (2013 р.) Олександра Скрипника, який, до речі, має досвід роботи прес-секретаря Служби зовнішньої розвідки України; 2) сьогодення українських спецслужб – роман журналіста Богдана Кушніра «Помста оперативника розвідки» (2014 р.); 3) ймовірна модель майбутнього української розвідки, що її пропонує нам політичний аналітик Сергій Постоловський у романі «Остання справа полковника Принципа» (2014 р.) [95]. В перелічених романах, побудованих на реальних фактах та подіях, неодноразово порушуються питання розладнаності, здеморалізованості та відсутності патріотизму в лавах українських спецслужб. Незважаючи на вагому політичну складову сучасних шпигунських детективів, більшість із них все ж виконує важливу суспільну функцію: «окреслює ворога, не стільки зовнішнього, скільки внутрішнього», залучаючи читача до присутніх роздумів [95].

Розглянувши на прикладі роману Ю. Дольд-Михайлика «І один у полі воїн» художні особливості української детективно-шпигунської літератури середини ХХ століття та побіжно зупинившись на певних трансформаційних тенденціях сучасного українського шпигунського детективу, можемо констатувати наукову перспективу дослідження жанрових змін шпигунсько-детективного роману на сучасному етапі з огляду на потужний вплив зовнішніх чинників, що спричинили докорінні зміни в суспільстві та літературі зокрема.

Як і епоха шпигунського детективу в 50–60-х роках ХХ ст., новий етап у розвитку детективного жанру в українській літературі засвідчує поява у

1980-х повістей та романів Володимира Кашина ( «Таємниця забутої справи» (1972 р.), «Чужа зброя» (1978 р.), «Вирок було виконано» (1987 р.)), центральним та серійним героєм яких є слідчий Дмитро Коваль, та твори Ростислава Самбука (на особливу увагу заслуговує повість «Бронзовий чорт» (1984 р.), в основі якої лежить історія про невдалий замах на Йосипа Сталіна).

Наприкінці 20-х минулого століття в літературі запанував соцреалізм, тому про масову (мова йде саме про сферу, а не наклад) літературу можна говорити лише з початком 90-х. Як результат, детективна література часів незалежності знає сутнісно іншого підходу: «Коли жанрова література знову з'явилася, вона стала зовсім інакшою через західний вплив і взорування на західну літературу: з її уже виробленими жанрами, законами тощо. Тому нинішня література орієнтована радше на Чейза», – слушно зауважує Ярина Цимбал [171].

Спроби простежити витoki ретродетективного жанру у вітчизняній літературі, особливо якщо об'єктом зображення є історичні події кінця позаминулого – початку минулого століття (а саме цей період виявився найбільш привабливим для ретродетективістів), виводять нас на творчість письменників близького зарубіжжя М. Краєвського (ретродетектив «Іринії» (2010 р.), події якого відбуваються у довоєнну «польському» Львові) та Б. Акуніна (серія історично наснажених детективів «Пригоди Ераста Фандоріна», представлених у декораціях д.п. ХІХ – п.п. ХХ ст.), кожен із яких пропонує свій погляд на імперські часи. Сучасні українські ретродетективісти, не належать до спільної із зазначеними авторами літературної традиції, однак перебувають у спорідненому вимірі літературної комунікації, однією з визначних тенденцій якої є підвищений інтерес до сторінок своєї історії.

Українська детективна та ретродетективна традиції зокрема й досі перебувають на стадії формування, однак процес витворення масової та гостросюжетної літератури в усіх її жанрах є тривалим та послідовним.

«Якщо порівнювати українську традицію з англійською чи американською, ми мусимо розуміти: щоб з'явився Роберт Луїс Стівенсон, мав би за ним бути Вальтер Скотт, а за Вальтером Скотом – Хорас Волпол – засновник готичного роману. Тобто повинна бути якась спадкоємність. Є літературні батьки, дідусі, дядьки, від яких можна щось переймати, від яких можна відштовхуватися, але головне – щоб ця традиція була усвідомленою», – зазначила Софія Філоненко в ході літературної дискусії в рамках VI Міжнародного фестивалю «Книжковий Арсенал» [144].

Палітра жанрових модифікацій детективної прози наприкінці ХХ століття значно розширилася: сьогодні можна говорити про наявність в українській літературі цілісної системи детективів – психологічного (В. Шкляр, «Ключ»), психологічного з елементами фантастики (О. Михед, «Астра»), жіночого (твори Лариси Денисенко), дитячого детективу (твори О. Єсаулова), ретродетективу (А. Кокотюха, В. Івченко) та ін. У цій розгалуженій системі інваріантів детективної прози ретродетектив – один із найменш вивчених, однак один із найдинамічніших жанрових різновидів.

### Висновки до розділу 1

У сучасному літературному процесі детектив – жанр масової літератури, що активно розвивається. Кількість жанрових модифікацій та інваріантів детективу стрімко зростає: від детективу-трилеру – до дитячого детективу, від іронічного детективу – до ретродетективу. Водночас у літературознавчих працях вітчизняних дослідників, зокрема Тетяни Бовсунівської, Олександра Брайка, Тетяни Гуляк, Тамари Гундорової, Людмили Кицак, Гліба Ключко, Олени Романенко, Софії Філоненко, жанрові особливості українського ретродетективу повною мірою не осмислені.

Аналіз детективного доробку письменників минулого та кінця позаминулого століття дає змогу констатувати, що детективна проза має потужну традицію в українській літературі. Так, у літературі ХІХ – початку ХХ століття, зокрема у творах Г. Квітки-Основ'яненка (повість «Козир-

дівка», оповідання «Перекотиполе»), Панаса Мирного (роман «Хіба ревуть воли, як ясла повні?»), Івана Франка (роман «Перехресні стежки», повість «Основи суспільності»), Ольги Кобилянської (повість «Земля»), Михайла Коцюбинського (новела «Persona grata») та ін., можна виокремити детективну складову, що, однак, не є домінантною, адже акцент робиться не на фабулі розслідування злочину (що є типовим для детективу), а на соціально-психологічних наслідках чи передумовах його скоєння. Власне, фабула злочину в таких творах є лише зовнішньою сюжетною лінією та увиразнена значно глибшою – психологічною, а подекуди соціальною та лірико-психологічною, що вмотивовує вчинки героїв, аналізує наслідки їхніх злодіянь чи бездіяльності у широкому соціальному контексті.

Наступним важливим етапом у формуванні потужної традиції розвитку українського детективу став період 1920–30-х років. Саме цей час можна охарактеризувати як добу стрімкого розширення стильової палітри детективної прози, формування цілісної системи жанрових модифікацій детективу у творчій практиці Дмитра Бузька (повість «Лісовий звір»), Гео Шкурупія (новела «Провокатор»), Юрія Смолича (новела «Мова мовчання», роман «Господарство доктора Гальванеску»), Майка Йогансена (повість «Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших»), Юрія Шовкопляса (цикл «Проникливість лікаря Піддубного») та ін. Український детектив цього періоду надзвичайно важливий у становленні літературної традиції: на авансцену виходить серійний головний герой лікар Піддубний, з'являються твори з ідеологічними, фантастичними компонентами (пригоди доктора Гальванеску) та кримінально-ідеологічні пригоди (отаман Заболотний).

Причина колапсу детективного жанру в радянській літературі зумовлена зарахуванням його до сфери масової літератури, що применшило, а почасти й знівельовало художню вартість детективних творів та призвело до жанрової мімікрії. Компенсаційним фактором за таких умов стало звернення до пригодницького жанру, оскільки за родовими ознаками він є чи не найближчим до жанру детективу. Детективно-пригодницька повість

М. Трублаїні «Шхуна "Колумб"» – зразок дитячої пригодницької літератури, що позначена водночас використанням детективних елементів.

Формально за ознаками жанру детективно-пригодницька проза визначалася як власне пригодницька, що натомість призводило до відповідної критичної реценсії, специфікою якої виявилось фактичне розмивання жанрових меж цілого ряду творів української літератури ХХ століття.

До середини ХХ століття українська детективна традиція була штучно перерваною, як результат, мову можемо вести лише про витворення окремого жанрового різновиду – шпигунського роману. Твір «І один у полі воїн» Ю. Дольд-Михайлика – яскравий приклад поєднання класичних жанрових ознак із виразно акцентованим ідеологічним компонентом.

80-ті роки ХХ ст. – новий етап у становленні детективного жанру в українській літературі, ознаменований появою повістей та романів В. Кашина («Вирок було виконано», «Чужа зброя», «Таємниця забутої справи») та Р. Самбука («Бронзовий чорт»).

Поява ретродетективу як внутрішньожанрового різновиду детективу у світовій літературі датована 40–50-ми роками ХХ століття, однак родоначальником жанру по праву вважається Роберт Ханс ван Гулик. В українській літературній традиції ретродетектив здобувся на відчутну увагу лише на початку ХХІ століття, що спричинено активним використанням жанру у творчій майстерні таких письменників, як В. Івченко, А. Кокотюха, Б. Коломійчук.

Спроби простежити витоки ретродетективного жанру у вітчизняній літературі, особливо якщо об'єктом зображення є історичні події кінця позаминулого – початку минулого століття (а саме цей період виявився найбільш привабливим для ретродетективістів), виводять нас на творчість письменників близького зарубіжжя М. Краєвського (ретродетектив «Іринії») та Б. Акуніна (серія історично насажених детективів «Пригоди Ераста Фандоріна»), кожен із яких пропонує свій погляд на імперські часи. Сучасні

українські ретродетективісти, не належать до спільної із зазначеними авторами літературної традиції, однак перебувають у спорідненому вимірі літературної комунікації, однією з визначних тенденцій якої є підвищений інтерес до сторінок своєї історії.

Українська детективна та ретродетективна традиції зокрема й досі перебувають на стадії формування, адже витворення гостросюжетної літератури в усіх її жанрах є процесом тривалим та послідовним.

## **РОЗДІЛ 2. СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ РЕТРОДЕТЕКТИВ: ЖАНРОВА СТРУКТУРА І ТИПОЛОГІЧНІ ОСОБЛИВОСТІ**

### **2.1. Художня своєрідність сучасного українського ретродетективу**

Детектив є одним із провідних жанрів сучасної літератури як українського, так і загальносвітового контексту. Причина сталої читацької цікавості до детективної літератури, незважаючи на наявність незмінних складових – елементів злочину та його розслідування, – полягає в динамічності розвитку жанру, адже сучасний детектив далекий від класичної моделі, а його «чистого» зразка майже не залишилося. Розширюючи простір художнього експерименту, детектив є доволі привабливим для авторів, адже дає змогу синтезувати різноманітні елементи, зокрема психологічного, пригодницького, соціально-побутового чи історичного жанрів. Варто зауважити, що історична основа в детективному творі проявляє себе по-різному, що спричинило витворення структурно близьких піджанрів історичного детективу та ретродетективу. Якщо західна літературознавча традиція об'єднує зазначені піджанри в «historical mystery», то у вітчизняному літературознавстві зустрічаємо думки, засновані на розмежуванні ретродетективу та історичного детективу (Ольга Харлан у праці «Розвиток жанру ретродетективу в сучасній європейській літературі» [196], Б. Коломійчук у статті «Фантастика і містика: як поєднати їх з детективом» [170]).

Зважаючи на жанрову модифікацію детективу, що перебуває в межах історико-літературного дискурсу епохи постмодернізму, важливо визначити присутні ознаки постмодерного історичного роману в ретродетективах, особливо в контексті нагального літературознавчого питання, заснованого на розмежуванні понять та визначенні основних відмінностей між ретродетективом та історичним детективом.

Ретродетектив відрізняється від історичного детективу насамперед детективним способом та метою зображення історії. Якщо історичний детектив використовує ключові історичні події, що безпосередньо пов'язані з

головними героями, то для ретродетективу історичні умови слугують лише фоном, на якому відбувається процес розслідування. Це, відповідно, споріднює ретродетектив із жанром історіософського метароману, що витворився під впливом постмодерністської естетики.

Історичні романи, створені за умови впливу постмодернізму із властивими йому естетичними та філософськими особливостями, отримали назву «*historiographic metafiction*» (дослівно «історіографічна метапроза», що у вітчизняному літературознавстві залежно від перекладу потрактовується як «історіософський метароман» чи «історіографічна метапроза»). Термін цей запропонований канадською літературознавицею Ліндою Хатчеон в есе «*Beginning to Theorize the Postmodern*» («Вступ до теорії постмодернізму») 1987 року для означення модифікації історичного роману. На відміну від традиційного історичного роману, якому властиві історична перспектива, відтворення соціально-політичних процесів та психології сприйняття минулого, автора історіософського метароману «не цікавить відтворення конкретного історичного періоду, він як історик власноруч проводить незалежні історичні розвідки і заповнює залишені в історії лакуни. <...> За умов такого підходу до викладу подій створення реальності ставиться під сумнів. Історіографічна метапроза виходить за межі літературного дискурсу в дискурс історичний з критикою одностороннього і безкомпромісного розуміння історії, з порушенням просторо-часової лінійності, з фрагментарністю оповіді і множинністю інтерпретацій минулого» [210, 136].

Для постмодернізму властиві протиріччя, такі як впевнена відмова від впевненості в будь-чому, абсолютне заперечення абсолютів, постійне підтвердження непостійності, внаслідок чого норми визнаються і заперечуються водночас. Історіографічна метапроза піддає сумніву концепції репрезентації та відрив мистецтва від дійсності, а також вимагає від читача не лише інтертекстуальної обізнаності, а й умінь прочитувати іронічне.

Окрім уже вказаних ознак, для художніх текстів літератури постмодернізму характерні також саморефлексивність та відверта пародійна

інтертекстуальність, що у просторі історіографічної метапрози (як і в ретродетективі) пропонує читачеві відчуття присутності в минулому, зображення якого можна отримати виключно на підставі історичних або літературних текстів. Ведучи мову про пародійність історіографічної метапрози, наведемо тезу автора терміна «*historiographic metafiction*» Лінди Хатчеон, котра наголошує на тому, що пародіювати в даному контексті – не означає руйнувати минуле; фактично, пародіювати – значить, з одного боку, зберігати минуле, а з іншого – піддавати його сумніву [220, 122–123]. Історіографічна метапроза репрезентує твори, у яких реальні події та постаті підлягають посутнім трансформаціям, а минуле розглядається як семіотично передане «історичне знання» про нього. Дослідниця акцентує увагу на відмінності між подією та фактом, оскільки документи стають «знаками подій», які історики трансформують у факти. Врешті-решт, історіографічна метапроза, оперуючи фактами та використовуючи паратекстуальні конвенції історіографії, підриває авторитет та об'єктивність історичних джерел і пояснень. Характерна для постмодерністських текстів «вторинність» коду, за спостереженням Ю. Арської, «розповсюджується в історичному романі на рівень жанру, так що місце політичної історії в ньому займає історія літератури, культури, думки» [6, 13].

Для англомовного літературознавства властиве використання лише одного терміна – «*historical mystery*», щоб окреслити масив творів, дія котрих відбувається у віддалених історичних епохах. Однак, зважаючи на аналіз відповідних детективів українського походження, доцільно використовувати обидві жанрові дефініції: «історичний детектив» та «ретродетектив». Сьогодні у світовій літературознавчій практиці існує тенденція до розподілу базових жанрів та виокремлення якісно відмінних за певними ознаками жанрових утворень. Так, термін «історіографічна метапроза», запропонований Л. Хатчеон, дає можливість прочитання історичного роману з інших площин, адже «*historiographic metafiction*» створений під впливом філософсько-естетичних особливостей постмодернізму, тобто

твори такого гатунку, за визначенням дослідниці, – це «відомі та популярні романи, що є водночас глибоко авторефлексивними, проте, незважаючи на це, парадоксально претендують на відтворення історичних подій та персонажів» [219, 5]. Пародійність, інтертекстуальність, звернення до історій, а не історії, є визначальними рисами цього піджанру.

За умов зміни кута зору у сприйнятті історії сформувався новий різновид історичного роману, для якого властива також і модифікація стосунків автора й читача. Так, якщо попередня література вела читача добре проторованою оповідною стежиною, тобто робила все можливе, аби шляхи розкриття інтриги були достатньо деталізованим та роз'ясненим, то література епохи постмодернізму «навмисно заплутує читача, <...> підсовує йому ненадійних нараторів, перемішує часові шари, затримує розкриття загадок або взагалі залишає їх без пояснень» [113, 2].

Реалізація скептичного погляду на історію, властива епосі постмодернізму, призвела до її переосмислення у двох напрямках: це альтернативна історія та криптоісторія. Письменники, які послуговуються альтернативною історією, «фантазують на тему того, як розвивалися б події після певного історичного моменту, якби він відбувся інакше, ніж у дійсності, тобто спростовують відому приказку про те, що історія не має умовного способу» [84]; у ретродетективах прийом використання альтернативної історії зустрічається напрочуд рідко. Для прикладу, серед альтернативно-історичних творів (або, як їх ще називають, «художньої альтернативістики» чи «альтісторичних творів») згадаємо такі: роман «Людина у високому замку» (1963 р.) Філіпа К. Діка, що моделює історію, в якій країни «осі» («весь Рим – Берлін – Токіо») перемагають у Другій світовій війні; роман «Трансатлантичний тунель! Ура!» (1972 р.) Гаррі Гаррісона, у якому американці програють війну за незалежність, а Джорджа Вашингтона страчують, та трилогія «Едем» (1984–1989 рр.), у якій вимирання динозаврів так і не відбулося, а ящірки еволюціонували до розумних істот, тоді як люди, що виникли, відповідно до сюжету, в Північній Америці, знаходяться на

рівні розвитку кам'яного віку; роман «Дефіляда» (1997 р.) Василя Кожелянки, котрий витворює альтернативну історію перемоги військ Вермахту і Української Повстанської Армії у Другій світовій війні; роман Галини Тарасюк «Цінь Хуань Гонь» (2008 р.) з «міфологемою виборів» в основі сюжету.

Водночас автори, котрі використовують крипто-історичний базис, не змінюють історію, а лише по-новому трактують уже відомі факти та події, адже «криптоісторія вивчає приховані або невідомі історичні події, які зовсім не вплинули на хід історії і лишилися поза увагою» [31]. Криптоісторія – жанр фантастики, що в суті своїй є ревізійним, адже пропонує переглянути минуле, припускаючи, що реальні події могли відрізнятись від існуючих у нашій уяві з огляду на ймовірну фальсифікацію чи неправдивість представлення історичних фактів. Такий підхід дає можливість поглянути на минуле з інших координат, що створює ймовірність перетрактування історії. Серед здобутків світової літератури в цій царині згадаємо, зокрема, романи Майкла Фліна («У країні сліпих», 1990 р.), Ієна Бенкса («Бізнес», 2005 р.), Дена Сіммонса («Терор», 2007 р.).

Використання альтернативно-історичних та криптоісторичних елементів властиве жанру історичного детективу, тоді як ретродетектив не зловживає «грою з історією», адже історія як така не є центральним об'єктом зображення в ретродетективі – головна увага зосереджується на розгортанні детективної інтриги приватного характеру.

Події історичного детективу відбуваються в далекому минулому, і за своєю суттю він є радше історичним романом із детективною сюжетотвірною складовою. Натомість для художніх текстів ретродетективу як внутрішньожанрового інваріанту детективу включення в оповідь історичних постатей та подій не є обов'язковим, важливішим є відтворення атмосфери запропонованої епохи. Письменник отримує право не дотримуватися історичної достовірності, переінакшуючи відомі історії імена та назви локацій, залишає читачеві можливість здогадатися самотужки. Автор не несе

відповідальності за викривлення історичних фактів, тому в ретродетективах завжди присутні вигадка та авторська оцінка подій, а трансформація та вибіркового принцип продиктовані орієнтацією на касовість та успіх твору. Зазначимо також, що анахронізми в історичних детективах – радше художній недолік, тоді як у ретродетективах – це елемент художньої гри.

Як уже зазначалося, головна відмінність між ретродетективом й історичним детективом полягає у способі та меті зображення історії. Визначальною ознакою історичного детективу є використання тріади «факт – особа – суспільство». Такий твір через систему маркерів «прагне виконувати функцію історичної оповіді, що породжує особливий спосіб творення художнього змісту» [86, 42].

Відтворюючи певну історичну добу в ретродетективі, письменник використовує вибіркового метод: залучає до текстової канви лише історичні деталі, необхідні для розвитку детективного сюжету твору, як-от імена історичних діячів, відомі події, впізнавані місця, особливості зовнішності та поведінки, що відповідають певному історичному часові. Тож ретродетектив не містить широкого історичного тла та, «вихоплюючи» історичні постаті і події, може порушувати історичну достовірність на користь детективної інтриги. Зважаючи на це, можемо стверджувати, що ретродетектив не претендує на історичну правдивість, тим паче науковість тексту.

Стилізація твору з метою відтворення атмосфери певної епохи відбувається також і на лінгвістичному рівні за допомогою відповідної лексики. Зауважимо також, що для ретродетективів, на відміну від історичних детективів, використання застарілої лексики може мати на меті витворення комічного ефекту, що, наприклад, зустрічаємо в іронічних ретродетективах Владислава Івченка: «...ти не тільки навчив князя такої злочинної пісні, а ще й підбуриш його співати це на людях! – Підполковник аж підскочив. – Це, Ваню, злочин – і злочин важкий! І ми знаємо, на кого ти працюєш! – Я зараз не працюю, ваша благородь! Я ж тепер служива людина!

Служу я!» – читаємо в ретродетективі «Найкращий сищик імперії на Великій війні» [66, 102].

Ретродетектив не претендує на виваженість історичних фактів та науковість, адже конструює епоху не на основі архівних джерел, а орієнтуючись переважно на тексти художньої літератури, що продиктовано постмодерністською концепцією, адже «постмодернізм уже не розповідає історії, а цитує її» [32].

Використовуючи, здавалося б, неактуальні для зображуваної епохи міркування, письменник намагається вибудувати позаісторичний місток, апелюючи до сучасників. Таким чином, використання схожих за своєю суттю людських типажів, що представлені, однак, у різних епохах, є спробою вийти за рамки власного «я» та «розширити простір, формально зберігаючи його камерність» [8].

Вплив постмодернізму на розвиток детективних жанрів, зокрема ретродетективу, є багаторівневим та комплексним. Ретродетектив – чи не найпоширеніший внутрішньожанровий різновид детективу, що активно розробляється сьогодні провідними українськими детективістами. Однак, порушуючи питання термінологічного означення ретродетективу, нагадаємо, що західне літературознавство поставило знак рівності між історичним та ретродетективом, послуговуючись загальновизнаним у західних літературознавчих колах терміном «historical mystery», тоді як в українській та російській літературознавчих традиціях ці поняття розводяться. Так, В. Мясников зазначає, що ретродетектив належить до явища так званої «фолк-історії», характерними рисами якої є комерційний характер і сенсаційність. На думку критика, автори таких творів залишають за собою право потрактовувати історичні події та факти на власний розсуд [122].

Натомість Софія Філоненко стверджує, що «проблема розрізнення двох жанрів – "історичного" і "ретро" – є казуїстичною. Гадаю, історичний детектив доцільно розглядати як жанровий різновид детективної прози, а ретро – як його можливий стиль (яким він і є по суті), густо замішаний на

ностальгії за минулим, як правило, недалеким – на відстані живої пам'яті покоління», – переконана дослідниця [189].

У західній традиції детективи формату «historical mystery» представлені романами, дія яких відбувається на берегах древнього Нілу, на просторах Риму і Греції, Англії з її колоніями та Сполучених Штатів Америки. Хронологічні рамки охоплюють як події сивої давнини, так і періоди середньовіччя, Відродження, Нового часу та вікторіанську епоху. Тобто західний історичний детектив має значний локальний і темпоральний простір.

Що ж стосується російського детективу, заснованого на історичних подіях, то його просторово-часова локалізація зводиться переважно до часів існування Російської імперії. Так, російська дослідниця масової літератури Марія Черняк зазначає, що характерною рисою більшості російських «ретродетективів» (а саме такий термін використано) є обмеженість часовими рамками першої половини XIX – початку XX століття, тобто до Першої світової війни. На її думку, автори свідомо уникають опису подій радянської епохи, презентуючи своє бачення розвитку історії, з чим може погоджуватися чи не погоджуватися читач [204, 21].

Натомість автори українських ретродетективів за основу для своїх творів беруть саме період XX століття. Перш за все згадаймо про одного із найплідніших українських детективістів сучасності, перу якого належить уже більше 60 книг, – Андрія Кокотюху. В рамках співпраці з видавництвом «Фоліо» письменник представив читачеві цікаву серію ретродетективів про Львів. Перша книга серії «Адвокат із Личаківської» переносить читача до Львова початку XX століття, де молодий киянин Клим Кошовий, котрий дивом утік із в'язниці, змушений розплутувати цілий клубок таємниць, маючи справу і з кримінальними авторитетами, і з російськими терористами, і з батярами. Книга друга – «Привид із Валової» – розкриває нам панораму Львова 1909 року, куди вже відомий нам Клим Кошовий тікає від переслідування царської охоранки, однак справа, яку доведеться розслідувати

цього разу, всуціль містична, адже йдеться про привид так званої Чорної пані, появу котрої пов'язують із серією смертей, що сполохали місто. Наступна книга – «Автомобіль із Пекарської» – проводить нас вулицями Львова 1911 року, а детективні події розгортаються на фоні економічного буму та технічного прогресу. Нафтові магнати, міська аристократія та королі львівського злочинного світу – ось з ким доведеться мати справу детективові. Четверта книга – «Різник із Городоцької» – заснована на подіях 1913 року, що всуціль просякнуті передчуттям війни та духом передбачуваної перемоги. П'ята книга – «Коханка з площі Ринок» – присвячена окупації Львова під час Першої світової війни, «шоста-сьома, – зізнається Андрій Кокотюха, – підведуть читача до подій 1918 року і описуватимуть розпад Австро-Угорської імперії. Тобто це серія, яка розповідатиме десятирічну історію із життя героїв» [119].

На думку письменника, популярність ретророману в Україні продиктована загальносвітовою тенденцією до зацікавлення власною історією та тим, що ретроромани «описують життя таким, як воно є. Це нібито роман на сучасну тематику, наша з вами історія, але перенесена в декорації, наприклад, 100 років тому. <...> У своїх книжках із серії «Ретроромани» я не переповідаю карту Львова, не зловживаю топонімією. Ми всі люди і дивимося очима. Я не пишу книжки, я знімаю фільми, тільки в силу певних обставин вони поки що виливаються в книжки. Мені хочеться, аби людина мій текст не читала, а бачила, аби, подивившись з вікна, вона спостерігала Львів 100 років тому. Причому очима приїжджого гостя, оскільки сам я не львів'янин» [119].

Владислав Івченко – відомий український детективіст – також звертається до жанру ретродетективу. Якщо в А. Кокотюхи серійний герой – це молодий адвокат Клим Кошовий, котрий і сам свого часу був переслідуваний правоохоронними органами, то герой В. Івченка – агент царської охоранки Іван Підпригора, який просто зачаровує читача своєю безпосередністю та щирістю. Перша книга серії «Стовп самодержавства, або

12 справ Івана Карповича Підпригори» (у співавторстві з Юрієм Камаєвим) переносить читача до Києва початку ХХ століття. Це гостросатиричний, провокаційний роман, що висміює і позбавляє уявної величі підвалини самодержавства.

Класичний для детективної літератури прийом, коли головний герой залишає офіційні правоохоронні структури і стає приватним детективом, використано уже в наступній частині серії – книзі «Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу. 1910–1914», хоча наскрізний пафос розвінчання імперських засад буття і свідомості все ще залишається актуальним. Наступна частина – «Найкращий сищик імперії на Великій війні. 1914–1916» – розповідає про пригоди Івана Карповича у воєнний період, і хоча війни як такої у творі зовсім небагато, пригодницький дух зберігається, водночас примножуються неймовірні, часто фантастично-містичні, події, як-от історії про родові прокляття чи чудовиська. Четверта книга – «Найкращий сищик та падіння імперії» – розповідає про період визнання та слави головного героя, однак справ у нього від того не поменшало, а от п'ята – «Одіссея найкращого сищика республіки» – показує звичного нам героя вже в 1917 році.

Жанр детективу найбільш відкритий до модифікацій, що проявляється як у царині жанру, стилю, так і в розбудові сюжетних колізій (примітно на прикладі серії творів про Івана Карповича, для яких властива все ж детективно-пригодницька складова).

До українських книжкових крамниць потрапив іще один ретродетектив – «Хроніка пригод Геня Муркоцького» (2009 р.) Оксани Думанської. Детектив являє собою кримінальну хроніку 20–30-х років минулого століття, головним героєм якої став вигаданий і доволі симпатичний шахрай Геньо Муркоцький.

Ірен Роздобудько також представила ретродетектив «Подвійна гра в чотири руки» (2014 р.), події в якому відбуваються в Києві на початку ХХ

століття. Головна героїня – шляхетна київська панночка, що займається розкриттям таємниці серії вбивств, що відбулися на палубі пароплава.

Буковинська говірка, любовний трикутник та непересічний гумор – такі складові роману Василя Кожелянка «Срібний Павук» (2004 р.), що відкриває перед нами Чернівці 1939 року.

«Десятина» (2010 р.) Андрія Криштальського ретроспективно сягає двох часових пластів: відносно далекого 1943-го року та періоду передрозпаду СРСР. Події розгортаються навколо скарбу розстріляної за часів війни єврейки, а драматизм та напруга сюжету постають напрочуд виразно в атмосфері радянської задухи напередодні розпаду «імперії».

Олексій Нікітін своїм романом «Істемі» (2011 р.) змушує читачів пригадати останні роки існування Радянського Союзу: КДБ та підкреслена абсурдність реальності фонують у заплутаній історії про дружбу і зраду.

До ретродетективної літератури належить і роман Юрія Макарова «Genius Loci» («Геній місця») (2010 р.), дія якого відбувається 2004 року, однак таємниці, які доведеться розгадувати головному героєві, мають корені ще в позаминулому сторіччі.

Для сучасних українських ретродетективів характерне переважання детективної інтриги над історичною складовою. Як результат, на перший план проступає стрімкий і непередбачуваний розвиток сюжету, а добір життєвих колізій відбувається з урахуванням вимог жанру масової літератури, що позначений використанням стійких формул та кліше. Визначення детективу як зразка так званої формульної літератури отримало обґрунтування в дослідженні американського культуролога Дж. Г. Кавелті «Вивчення літературних формул» [74]. Зосереджуючи увагу на причинах активізації розвитку формульної літератури, дослідник зауважує: «Той факт, що формула – це часто повторювана оповідна і сюжетна модель, робить її певним стабілізуючим началом у культурі. Еволюція формул – це той процес, за допомогою якого завойовуються, асимілюються повсякденною свідомістю нові цінності, нові інтереси. Цей процес, імовірно, набуває особливого

значення в гетерогенній, плюралістичній культурі сучасних індустріальних суспільств» [74, 51].

Варто зауважити що комерціалізація літературного процесу накладає свій відбиток, тому більшість сучасних ретродетективів мають змінені за своєю суттю орієнтаційні моделі: «гостросюжетність, динамізм розповіді в таких творах превалюють над психологізмом, логікою розвитку характерів і колізій. Тому такі важливі компоненти архітектоніки, як портрет, пейзаж, опис предметного світу й ін., не займають у них належного місця або взагалі відсутні» [203, 40].

Однак необхідно уникати узагальнень, адже, зважаючи на наявний власне український детективний доробок, можемо стверджувати, що на сьогодні утворився так званий проміжний літературний пласт – мідл-література, для якої характерна підвищена увага саме до якості творів.

90-ті роки минулого століття позначені важливими соціально-політичними та присутніми загальнокультурними змінами, «коли один і той же текст може по-різному сприйматися читачем: наприклад, не лише як детектив або пригодницький роман, а й як твір, що піднімає актуальні питання сучасності» [22]. У постмодерністських текстах художня картина світу відтворюється методами як елітарної, так і масової літератури, що забезпечує беззаперечний успіх останньої. Характеризуючи та водночас пародіюючи сучасність, масова література забезпечує сталий інтерес будь-якої читацької аудиторії. «Мідл-література» (термін введений у літературознавчий обіг С. Чуприніним) поєднує високе і низьке, сакральне і тривіальне, інтелектуальне і розважальне, що ускладнює процес проведення чіткої межі між елітарною і масовою літературою. Посідаючи середнє положення, синтезує принципи експериментального постмодернізму і масового мистецтва та прагне задовольняти смаки та запити як кваліфікованого, так і масового читача («масової людини», за визначенням Хосе Ортега-і-Гассета), формуючи при цьому особливий пласт літератури, котра в результаті стає мейнстримом. «"Полегшені" варіанти високої

літератури, засвоєння яких не вимагає від читачів особливих духовних та інтелектуальних зусиль, так і ті форми масової літератури, які вирізняються високою якістю виконання і націлені не лише на те, щоб потішити публіку», витворюють основу мідл-літератури [206].

Свого часу на внутрішню диференціацію масової літератури, услід за Д. Затонським, звернула свою увагу Л. Рижкова, назвавши таку літературу «гарною» та «доботною», тобто такою, стосовно якої визнаються певні художні досягнення, технічність, «відзначається "привабливість" форми, що приховує відомі змістові моменти, серйозне порушення справжніх проблем і спроба їх розв'язання» [154, 62]. Така література в рамках масової протистоїть так званій паралітературі, що, за визначенням Ю. Коваліва, позбавлена «психологічної глибини», зображує побутові чи фантастичні події, зловживає містифікацією, провокацією та орієнтована на читача «із примітивними аксіологічними та моральними уявленнями» [114, 183].

Всупереч припущенням функція мідл-літератури є не лише розважальною, адже на ґрунті формульних жанрів створюються інтелектуально насичені й психологічно глибокі твори, здатні перевершувати безпосередні запити та очікування. Зважаючи на важливість та нетривіальність проблем, що порушуються у ретродетективах, достовірно і в деталях відтворюється зображувана епоха, «незалежно від того, чи є там історичні персонажі, чи немає» [196].

Цільова аудиторія текстів мідл-літератури – переважно молоді й досвідчені особистості, для яких читання – одна зі складових так званої «модної» поведінки. Мідл-література прагматично орієнтована на сучасність та розрахована на активізацію розмислових процесів читача, що, за спостереженнями Г. Циплакова, відбувається уже із прочитанням заголовка, адже зазвичай і назва твору містить подвійне кодування, тому потребує знань у галузях міфології, філософії, реалій сучасного життя та світової культурної спадщини [201]. У творах масової літератури маркери інтертекстуальності подані автором «у вигляді прямої вказівки на джерело в

зносках або словах кого-небудь із персонажів чи в епіграфі, вони певним чином допомагають "наївному" читачеві атрибутувати текст», на відміну від мідл-літератури, де форми інтертекстуальності, безперечно, складніші [204, 285–307]. Твори мідл-літератури можуть бути безперешкодно прочитані та сприйняті й так званим «некваліфікованим» читачем, однак таке сприйняття відбувається лише на рівні сюжету, оминаючи інтертекстуальні вкраплення або звертаючись до прямих посилань автора. Принцип подвійної адресації спрацьовує, коли, крім подієвого прочитання, реципієнт завдяки напрацьованому безпосередньо читацькому та загальному культурологічному досвіду вловлює ремінісценції, що ними насичені твори мідлліту. Межа між елітарною та масовою літературами залежить від їхніх інновативних модифікацій, порушення чи дотримання жанрових канонів, тому не може залишатися сталою.

Мейнстрим як складова сучасного літературного процесу – явище, властиве передусім західноєвропейській та американській літературам. Дещо відмінний процес утвердження мейнстриму відбувся, наприклад, у російській літературі. Засилля шаблонних низькоякісних творів на початку 90-х років минулого століття викликало хвилю обурення як у читачів, так і у критиків, котрі звинувачували авторів у антихудожності та літературній вульгарності. Натомість переважна більшість українських письменників у період початку 90-х перебувала в стані пошуку. Як зазначають критики, першим маслітературним твором часів незалежності стали «Польові дослідження з українського сексу» (1996 р.) Оксани Забужко, яка долучилась у такий спосіб до формування явища мейнстриму в українській літературі.

Літературний простір, що раніше був умовно поділений вертикально (залежно від напрямів), змінився таким, що має горизонтальний поділ. Багатошаровість структури сучасної літератури позбавила літературознавців можливості безапелятивного виокремлення лише елітарної та масової літератури, адже подібна однозначність уже не відповідає реальній ситуації. До прикладу, літературознавець С. Чупринін пропонує такий розподіл:

- *Якісна література* (позажанрова, серйозна, висока, література категорії «А»), книги якої, можливо, і не користуються масовим попитом, але містять набір ознак, що дозволяє ототожнити їх з літературою в найбільш суворому, тобто класичному, значенні цього слова. Якісна література, або, як називає її Борис Гройс «архівна», «є альтернативою, з одного боку, актуальній словесності, яка прагне розімкнути кордони текстового простору, а з іншого – словесності масовій, розважальній та / або пізнавальній» [206].

- *Актуальна література*, основними дистинктивними ознаками якої є інноваційність, позаконвенційність, здатність до демонстративної неадекватності як реакції на ті чи інші естетичні очікування [206].

- *Масова література* – передбачувана, заздалегідь попереджає читача про те, з чим йому доведеться мати справу, не обтяжена стилістичними пошуками. Її можна було б назвати тінню якісної літератури, але тінню люмінесцентно яскравою, що спрощує і доводить до крайньої межі, у тому числі і до карикатури, все те, що накопичено художньою традицією. Цікавість – необхідна якість масової культури, що розкривається в межах того чи іншого жанру [206].

- *Мідл-література* позначена не лише філософською глибиною і багатшаровістю художніх смислів, а й сюжетною та композиційною винахідливістю. Орієнтована на освітній рівень, інтелектуальні здібності та інтереси не «кваліфікованого читача», а нового типу цільової аудиторії, який Г. Юзифович називає «офіс-інтелігенцією». Для мідл-літератури характерна по-різному відрефлектована відмова від «мови художньої літератури» із властивою їй стилістичною витонченістю та авторською індивідуальністю, послуговування нейтральною мовою, що полегшує сприйняття за умов пришвидшеного читання [206].

- Поняття *мультилітератури* розкриває ідею множинності, що, однак, не зводиться до спільного знаменника. Це дозволяє розглядати словесність як структурований масив не лише текстів, але й конфліктуючих

та рівноправних між собою літератур, за умов художнього і світоглядного плюралізму [206].

З приходом постмодернізму, що включив поетику і проблематику масової літератури у свої тексти, масліт витворив якісно новий культурний пласт, що дало змогу говорити про явище постмасової культури. Показова відмінність між постмасовою та традиційною масовою культурою полягає в толерантному ставленні до своїх цінностей і прийомів. Властиве для постмасової культури поєднання елементів високої (елітарної) літератури (таких як інтертекстуальність, психоаналіз та міфологізм), та основоположних рис традиційно масової літератури (стереотипність побудови тексту, наявність місії головного героя, антигероя, досягнення поставлених цілей, модель щасливого фіналу) спричинило появу нового соціально-культурного явища – культурного середнього класу, або ж *cultural middle-class*, який і є основним споживачем текстів мідл-літератури.

Зважаючи на те, що ретродетективні твори належать також і до розряду мідл-літератури, якій, нагадаймо, властиве подвійне кодування, справедливим буде зауважити той факт, що перший, найбільш доступний, пласт смислів, які можуть бути зчитані з текстової поверхні роману, є насамперед детективний пласт. Ю. Лотман, ведучи мову, щоправда, про роман Умберто Еко «Ім'я рози», який жанрово визначають як історичний детектив, зауважив присутню особливість побудови твору, що її зустрічаємо й в інших історично наснажених детективах: «Автор наче відчиняє перед читачем одразу двоє дверей, що ведуть у протилежних напрямках. На одних написано: детектив; на інших: історичний роман. Містифікація з розповіддю про начебто знайдений, а потім втрачений бібліографічний раритет настільки ж пародійно-відверто відсилає нас до стереотипних зачинів історичних романів, як перші розділи – до детективу» [115, 652].

Євгенія Кононенко пропонує читачеві історично-містичний (за визначенням авторки) детектив «Жертва забутого майстра», в основі сюжету якого лежить пошук артефакту – таємничого трактату Пінзеля. Тобто в суті

своїй сюжетні моделі споріднені, однак український артефакт-детектив (за визначенням Н. Гребельник) має свою специфіку проявлення історичного в канві твору [36]. До слова, таємничо-містичні історії, якими оповита постать Іоанна Георга Пінзеля, лягли в основу роману Володимира Єшкілева «Втеча майстра Пінзеля», що розповідає одну з імовірних версій щодо останніх місяців життя скульптора, традиційно сповнену містичними подіями.

На відміну від історії страждань та поразок, що отримали відображення в художніх творах відповідно до попередньої історико-літературної традиції, український сучасний ретродетектив пропонує альтернативну історію перемог. Подібна тенденція простежується, зокрема, у творчості Андрія Кокотюхи. Так, історичні факти в основі детективних творів письменника відображають ланцюг подій, що призводить не до національного гноблення, а до національного єднання. Крім того, український ретродетектив, на відміну від європейського «historical mystery», не обігрує історичні події, а використовує їх як тло, реальні історичні постаті часто функціонують без огляду на історичний контекст та вводяться у вигаданий та сконструйований автором художній світ. Варто також зазначити, що український ретродетектив обмежений часопросторовими рамками переважно ХХ століття та рідко занурюється в далекі історичні пласти.

Теоретичне осмислення історичної складової в українських детективах, що з'явилися в останні десятиліття, дає змогу говорити про розширення меж цього жанру і формування модифікацій жанрової структури детективу – у тому числі ретродетективу. На сучасному етапі, як пише Тетяна Бовсунівська, «існують два варіанти функціонування жанрової структури детективу у світовій літературі: перший пов'язаний з розвитком власне детективу, а другий – з пристосуванням його жанрових властивостей до творів інших жанрів» [14, 472]. Сформувалася система інваріантів детективної прози, у яких тією чи іншою мірою історична складова є або документальною основою оповіді, або прикладом метафоричного

осмислення давноминулих подій. Історія як складова детективної прози, відтак, може бути представлена на двох полюсах:

- історичні факти, документальний дискурс, що осмислюється насамперед на основі точного фактажу та великої кількості документів;
- метафорично-ностальгійне замилювання минулим, поетизація давноминулих подій, використання в детективах спеціально підібраної тематики, сюжетних деталей, акцентування на окремих історичних подіях та реаліях, які привертають увагу читача і не лише відтворюють реальні події, а й формують уявлення про колорит і атмосферу часу.

Власне, між цими двома полюсами і розвивається сучасний історично насажений детектив. Якщо у творах виразно наголошеною є передусім історико-документальна основа, то, відповідно, йдеться про історичний детектив. Якщо невіддільною складовою твору є метафорично-ностальгійне замилювання минулим, історія подається як фрагмент, події і пригоди локалізовані в певному часовому проміжку й територіальному просторі – варто говорити про ретродетектив, адже минуле в ньому не набуває історичної перспективи чи соціального виміру.

Спроби визначити ретродетектив як стильовий різновид історичного детективу в українській літературі обмежують ідейно-тематичний та сюжетно-композиційний потенціал значного масиву художніх текстів з чітко окресленими змістовими та формальними жанровими ознаками, адже стиль, на відміну від жанру, «характеризує мобільні, рухливі якості літератури: стиль – передовсім індивідуальність, своєрідність, тоді як жанр пов'язаний з канонічними, стійкими властивостями твору» [111, 8].

Ретродетектив – внутрішньожанровий інваріант детективу, якому притаманні характерні для класичного детективу фабула та сюжетний розвиток (скоєння злочину та його розкриття), а певна історично віддалена епоха змальовується як цілісний часопростір, в якому поєднуються історична конкретика та художній домисел автора. В цілому для ретродетективу характерні такі ознаки:

- Фабула злочину і фабула розслідування можуть поєднуватися відповідно до довільного авторського бачення.

- Реальний перебіг подій переважно охоплює певний часовий проміжок, відтворюючи колорит і атмосферу віддаленої від сучасного читача епохи (зазвичай сягає пам'яті більш ніж одного покоління). В українській літературі можна виокремити кілька темпоральних площин, що їх активно використовують письменники:

- а) кінець XIX – початок XX століття – епоха занепаду Російської імперії та становлення української державності (твори В. Івченка, А. Кокотюхи, Б. Коломійчука тощо);

- б) 1970-і роки XX століття – у детективних сюжетах відображені переважно так звані міліцейські розслідування (твори Валерія та Наталі Лапікур).

- Спосіб представлення епохи в тексті – від іронічного до сатирично-критичного, однак варто зауважити таку рису, як ностальгійне замилювання минулим, відтворення колориту епохи переважно як періоду гармонійного існування особистості. Епохальні зміни, трагедії людського існування в ретродетективі зведені до мінімуму – увагу автори зосереджують передусім на метафорично-ностальгійному відтворенні атмосфери епохи, в тому числі великої кількості колоритних деталей, побутових подробиць, говірки тощо.

- Ретродетективу притаманне особливе зображення атмосфери та персонажів – глибока симпатія автора та відповідна емоція в читача. Ретродетектив описує не насилля у всіх його потворних формах, як трилер, не пошук істини, як аналітичний детектив, не авантюрно-пригодницьку історію, як поліцейський чи шпигунський детектив, а насамперед авантюру та пригоду на тлі колоритної епохи. Відтак провідною стилістичною тональністю ретродетективу є грайлива легкість змалювання, точність у відтворенні побутових дрібниць та деталей, іронія автора тощо.

Тематика ретродетективів може бути різноманітною, однак варто виокремити такі типові тематичні модули:

- авантюрно-пригодницька історія, часто романтизована, з виразно акцентованою любовною лінією;
- авантюрно-пригодницька історія, яка розгортається довкола пошуку скарбів, раритетів, часто – відомих художніх полотен, стародруків чи інших мистецьких творів, може бути доповнена любовною колізією;
- авантюрно-пригодницька історія, почасти пов'язана з відомими історичними подіями або діячами, однак значні історичні трансформації в таких творах зображуються лише побіжно.

Персонажі ретродетективу – не відомі історичні постаті, найчастіше це вигадані особи, пересічні особистості, які не причетні до значних історико-соціальних змін, однак їхні дії та вчинки можуть певним чином впливати на хід історії.

У світовій детективній літературі можна виокремити три типи організації детективного сюжету – так звані сюжетні моделі (зразки відтворення певної системи), що безпосередньо формують основу детективної оповіді:

1. Розслідування проводить група професійних поліцейських, і успіх справи залежить від рівноцінної участі кожного слідчого (класичний скандинавський детектив).

2. Розслідування проводить один професійний поліцейський за можливої участі помічника (комісар Мегре Жоржа Сіменона / Еркюль Пуаро та капітан Артур Гастінгс Агати Крісті).

3. Розслідування проводить непрофесійний слідчий – детектив-інтелектуал, який розкриває злочин виключно завдяки власним природним талантам, однак не виключена співпраця з помічником (Шерлок Холмс та доктор Джон Ватсон Артура Конан Дойла).

Як і зазначалось попередньо, до переліку дисертаційних завдань належить визначити, які із зазначених сюжетних моделей переважно

використовують сучасні українські ретродетективісти. Вибудувана класифікація складає основу одного з критеріїв комплексного аналізу ретродетективних творів, запропонованих до розгляду у наступних розділах дисертаційної роботи.

## **2.2. Український ретродетектив як приклад «естетики впливу»**

У сучасному українському ретродетективі існує тенденція до уподібнення сюжетів, сюжетних колізій, елементів фабули, принципів характеристики образів, що призводить до появи формально споріднених текстів, котрі, однак, належать різним авторам. Спроба дослідити закономірності побудови певних сюжетних та образних схем в українському ретродетективі та визначити причини виникнення «детективів-клонів» спонукала взяти за теоретико-методологічну основу праці Вольфганга Ізера та Ганса-Роберта Яусса, присвячені висвітленню засад теорії рецептивної естетики.

Рецептивна естетика та «естетика впливу» – це естетика діалогу між текстом і читачем, що обумовила зміну парадигми в теорії літератури другої половини 60-х років ХХ століття. В основі теорії – взаємодія умовного тексту з реальним читачем. Системний підхід до літератури вимагає від рецептивної естетики активізації підсистеми «твір – читач», позначеної двосторонньою функціональністю прямого і зворотного зв'язку. Прямий зв'язок між елементами підсистеми «твір – читач» у системі «автор – твір – читач» породжує «естетику впливу» (вплив тексту на читача), основні положення котрої розроблені В. Ізером. Натомість зміщення центру уваги та відображення механізму зворотного зв'язку (читач – текст), що отримав ґрунтовне висвітлення в роботах Г.-Р. Яусса, формує основу власне рецептивної естетики [61].

Отже, В. Ізер першим вносить елемент динаміки в доти статичну поняттєву тріаду «автор – твір – читач», акцентуючи увагу на діалогічності характеру процесу читання та обстоюючи поняття естетики «прямого

впливу». Г. Яусс, послуговуючись поняттям «читач-інтерпретатор», зосереджує свою увагу на комунікативному характері інтерпретації та розглядає явище «зворотного впливу», адже естетичний вплив, з його точки зору, багато в чому визначається незбігом горизонтів очікування автора твору і реципієнта.

Найбільш повне обґрунтування принципів рецептивної естетики містять роботи представників «констанцької школи»: Ганса-Роберта Яусса, Вольфганга Ізера, Ганса Blumenberga, Гаральда Вайнріха, Карлхайнца Штірле, Петера Шонді та ін. Зазнавши впливу герменевтики Фрідріха Шлеєрмахера, а також феноменологічної філософії та естетики Романа Інгардена, В. Ізер вибудовує концепцію імпліцитного (внутрішньотекстового) читача, горизонт очікування котрого визначає значеннєву (сміслову) структуру художнього тексту. Під «імпліцитним читачем» варто розуміти потенційного, ймовірного читача, абстрактного адресата, «ідеального реципієнта, здатного конкретизувати загальну суть твору в процесі активного прочитання» [64, 54]. Так, у приватній бесіді А. Кокотюха, розмірковуючи над тим, яким же є читач його творів, наголошує на абстрактності образу реципієнта: «Я пишу для широкої аудиторії, але я її не бачу». У рамках наратології «імпліцитний читач» разом із «імпліцитним автором» (образ автора, створений читачем у процесі прочитання тексту) створюють парну інстанцію, що забезпечує художню комунікацію.

У 1963 році «констанцькою школою» зніційовано створення масштабного міждисциплінарного дослідницького проекту «Поетика і герменевтика», що об'єднав теологів, філософів та гуманітаріїв довкола питання структурного вивчення тексту та інтертекстуальності з точки зору філософії інтерпретації змісту, особливостей процесу створення та сприйняття, зміщення акцентів із проблеми творчості на проблему рецепції.

Ідеї, постульовані німецькою школою рецептивної естетики, знайшли своє відображення у працях американських літературознавців, зокрема Джеймса Купера, Девіда Блейха, Стенлі Фіша, котрі заклали основи

американської «теорії читацького відгуку» (Reader-response theory), сформованої наприкінці 1960-х рр. як опозиція та водночас корелят «нової критики» (назвою завдячує однойменній книзі Джона Ренсома «The New Criticism»), домінантної впродовж 40–50-х рр. XX ст. Апелювання побудовано на несприйнятті засад «нової критики», відповідно до яких «close reading» («поглиблене прочитання») є основним методом аналізу тексту (його символіки, образності, мотивів) та орієнтовано виключно на художній твір, що позбавляє належної уваги дослідження історичного / соціального контекстів, ігноруючи особу автора та читача.

Рецептивна естетика як напрямок у критиці та літературознавстві ґрунтується на ідеї повної реалізації художнього тексту лише за умови безпосереднього контакту літературного твору з читачем, котрий завдяки «зворотному зв'язку» впливає на твір, визначаючи у такий спосіб характер його сприйняття. В основі поняттєвого апарату лежить рецепція, тобто сприйняття літературного твору читачем чи слухачем – реципієнтом.

Автор терміна «рецептивна естетика» Г.-Р. Яусс у розбудові теорії оперує центральним поняттям – «горизонт очікування», що позначає комплекс історико-культурних, соціально-політичних, естетичних і психологічних уявлень, що визначають ставлення автора до потенційного читача та суспільства загалом / ставлення читача до твору. «Горизонт очікування читача» формується власне літературними та позалітературними чинниками, жанровими факторами (важливо для детективних жанрів, зокрема піджанру ретродетективу), нормами та життєвим досвідом читача.

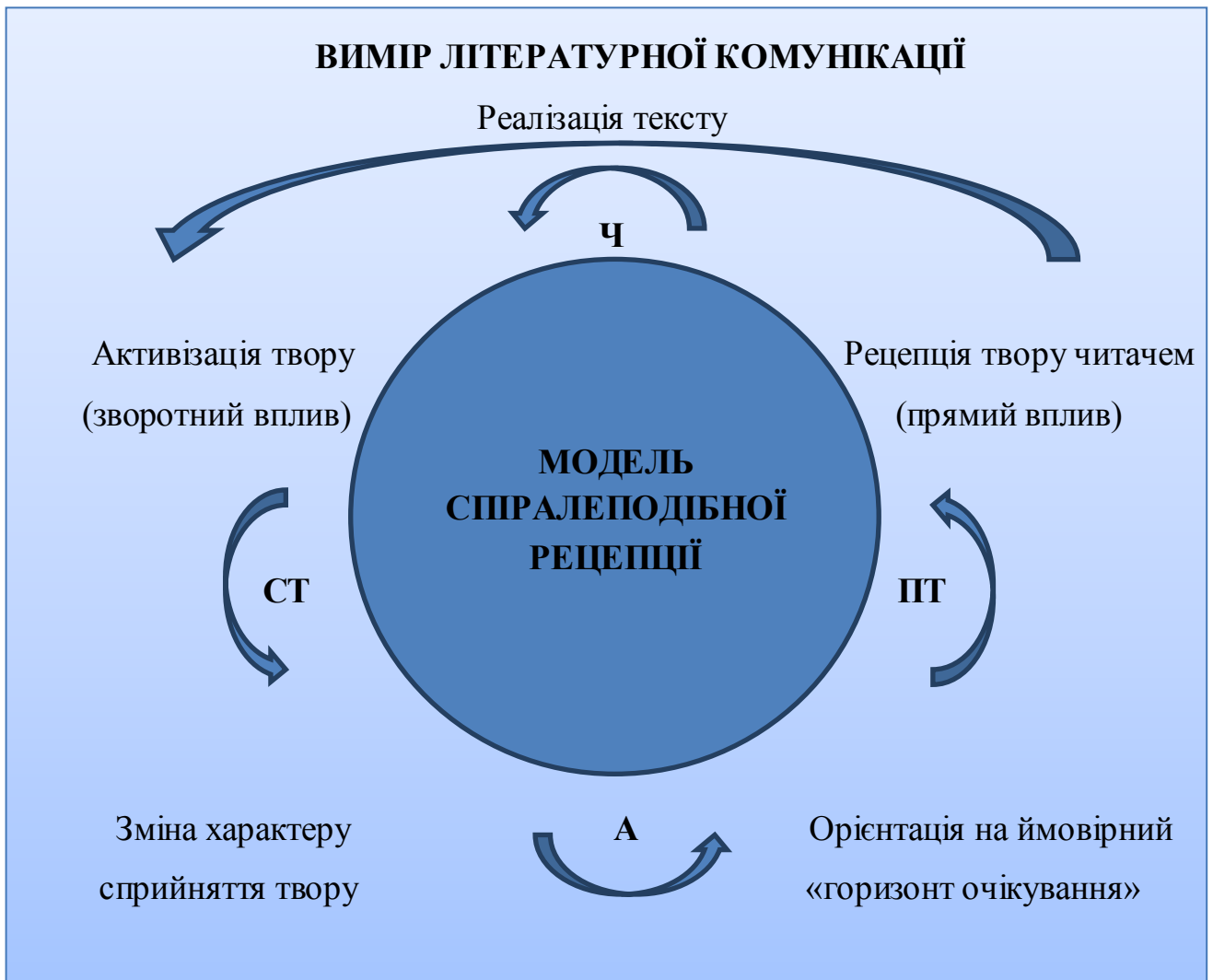
Розставляючи термінологічні акценти, В. Ізер наголошує на розрізненні понять твір та текст: «Літературний твір має два полюси, які називаємо художнім та естетичним: художній стосується тексту, створеного автором, а естетичний вказує на його реалізацію, яку здійснює читач. З цієї полярності випливає, що літературний твір не може бути повністю ідентифікований із текстом або реалізацією тексту, а насправді повинен знаходитися посередині. Твір є щось більше, ніж текст, тому що текст оживає тільки тоді, коли він

реалізується, а крім того, ця реалізація в жодному разі не є залежною від індивідуальних рис читача» [71, 349]. Поглиблюючи ідеї Р. Інгардена, В. Ізер розвиває концепцію незавершеності тексту, акцентуючи увагу на так званих «порожніх місцях», або лакунах (Р. Інгарден), функціонування яких посилює роль читача в тексті, перетворюючи його на співавтора, а художній текст – на реагент соціокультурного середовища.

Літературний простір так чи інакше визначає сприйняття твору та заздалегідь формує ймовірний «горизонт очікування». Критикуючи теорію соціального замовлення, Г.-Р. Яусс зауважує, що такого роду запити зазвичай ситуативні, спонтанні, адже актуальні лише відповідно до ситуації, проте інтерес до них зберігається і після нівелювання актуальності, забезпечуючи множинність інтерпретацій. Плідним за таких умов є жанр ретродетективу: сюжетно вкорінюючись у якісно відмінному історичному та соціокультурному періоді, автор свідомо розширює часовий континуум, збільшуючи інтерпретаційний потенціал тексту та посилюючи ймовірність збіжності «горизонтів очікування» автора та реципієнта, тим самим формуючи смисловий місток між подіями зображуваної епохи і сьогоденням.

Отже, ґрунтуючись на теорії рецептивної естетики, отримуємо ускладнення системи взаємовпливу в тривузловому комунікативному акті «автор – твір – читач – твір – автор – твір...». Активізуючи (читаючи) твір, реципієнт визначає характер його сприйняття, що впливає на формування подальших загальнолітературних та власне авторських художніх практик, котрі знаходять своє відображення в наступних творах, що, за виразом В. Ізера, «оживають» за умов перцепції. Відтак, залишаючи осторонь векторний механізм дії «теорії соціального замовлення» із властивим йому ситуативним формуванням запитів, адресованих автору, зосереджуємося на моделі спіралеподібної (зважаючи на часову тяглість) циркуляції пропозицій – реакцій, що в ній автор отримує можливість діяти на випередження, орієнтуючись на ймовірний «горизонт очікування» читача.

В одному із інтерв'ю А. Кокотюха, розмірковуючи над факторами, що спонукали його звернутися до жанру ретродетективу, зазначає: «В силу підвищеного інтересу українців до сторінок своєї історії, ці книги мають більший резонанс. <...> Тому я й вирішив піти таким шляхом: взяти саме те, що цікавить людей» [Додаток Д, 217].



*Рисунок 1*

Мал.: Ч – читач; А – автор; ПТ – первинний твір; СТ – сприйнятий твір.

Вимір літературної комунікації – умовне середовище, у якому здійснюється інтелектуально-творчий взаємозв’язок автора та реципієнта за посередництвом художнього твору.

Спіралеподібність як форма візуалізації акту рецепції художнього твору забезпечує зображення процесу в часовій тяглоті. Реалізація тексту відбувається від моменту рецепції твору (як безпосередньо нового, так і

нових значень «старого») до активізації твору, тобто перетворення його в текст (одну із інтерпретацій твору), що дає можливість вважати твір сприйнятним.

Опорним елементом запропонованої схеми є саме твір, а не текст, адже між корелятами «текст – читач» немає зворотного зв'язку як умови читацької оцінки. Наявність прямого й зворотного зв'язку в зазначеній системі «свідчить про те, що продукт творчості, будучи носієм інформації, стає художнім твором. Створення художнього тексту й подальше сприймання його реципієнтом є передачею художньої інформації» [12, 30].

Як критерій рецептивна естетика актуалізує соціальний ефект твору, виходячи за рамки естетичного ефекту, реалізованого в межах окремого читацького досвіду, та враховуючи вплив на безпосередній акт рецепції соціокультурної реальності. Увага до різного типу рецепцій, що корелюють із реальністю читацького дискурсу, мотивує вивчення не лише елітарних текстів, а й творів масової літератури, що користуються значною читацькою популярністю і, відповідно, здатні суттєво впливати на внутрішньосоціумну атмосферу.

Вимір літературної комунікації є складовою частиною значно ширшої соціальної комунікаційної системи, тому «літературно-критичні висловлювання, що розуміються як комунікативні дії, завжди стають залежними від певних політичних, економічних, соціальних і культурних умов, що визначає їх актуальність. Складовою системи літературної комунікації є літературна критика, яка пов'язана зі сферою розподілення, оскільки як інстанція, що опосередковує комунікацію автора і реципієнта, вона повинна зважати на принципову доступність читачам тих літературних текстів, які є об'єктом критики» [12, 29].

На наш погляд, авторська інтенція орієнтації на ймовірний «горизонт очікування» читача у спільному вимірі літературної комунікації призводить до появи схожих принципів та прийомів побудови художніх схем як у творчості певних авторів, так і в українському ретродетективі загалом.

Аналіз ретродетективних творів Б. Коломійчука та А. Кокотюхи вказує на певну закономірність у побудові сюжетної та образної систем. Обидва детективісти залучають сюжетну інтерпретаційну модель «детектив – професійний слідчий» (відповідно до класифікації, наведеної в підрозділі 2.1.), що визначає специфіку детективної оповіді. Модель побудови опису злочинів у Б. Коломійчука має схематичний принцип, що реалізується за допомогою коротких повних речень у стилі рапортування: «Вбивство сталося три-чотири години тому. Вбивця завдав точних ударів ножом. Швидше за все, вона й не зрозуміла, що сталося. Є одна цікава деталь. На спині сліди наче від батога...» [100, 6]. Лаконізм дескрипції продиктований особливостями загальнооповідного нарративу, письменник не зловживає так званими «прохідними» фразами, тому кожен смисловий фрагмент твору, що безпосередньо стосується розслідування злочину, містить у собі зазвичай один виразний сюжетотвірний компонент (як, наприклад, заувага про сліди від батога в наведеному фрагменті), що формує виструнчену логіку розгортання подій, фактологічно не нагромаджуючи надміру читацьку свідомість.

Аналогічний принцип використовується й за умови введення в оповідь нових персонажів, чому передує їхня портретизація, при цьому автор акцентує увагу перш за все на фізичних параметрах, поєднуючи їх із:

а) фізіономічними особливостями: «Поліцейський лікар нарешті звівся на ноги і підійшов до Вістовича. Це був маленький круглий чоловічок з кумедним гострим носом» [100, 6];

б) віковими прикметами: «Це був високий чоловік років п'ятдесяти, худорлявий з рідкуватим волоссям на голові» [100, 26];

в) особливостями зовнішності, зокрема гардеробу: «Високий, у довгому плащі і капелюсі. В руках валіза...» [100, 13].

Літературознавчий аналіз книг серії «Ретророман» видавництва «Фоліо», зокрема ретродетективів Б. Коломійчука (збірники повістей та роман «В'язниця душ», «Небо над Віднем», «Візит доктора Фрейда») та

А. Кокотюхи («Адвокат із Личаківської», «Привид із Валової», «Автомобіль із Пекарської», «Різник із Городоцької», «Коханка з площі Ринок»), дає підстави стверджувати про типологічну подібність зазначених творів. Єднальним фактором є не лише спільна географія подій (Львів – Варшава – Відень) та їхні хронологічні рамки (початок ХХ ст. – кінець Першої світової війни), а й сюжетна, подекуди ідейна спорідненість.

Головний герой ретродетективів Б. Коломійчука Адам Вістович і Климентій Кошовий А. Кокотюхи – русини, тобто українці, що презентують національно маркований тип героя. Етнічна приналежність у творі яскраво підкреслена та часто є ускладнюючим фактором за умов функціонування героїв у межах простору «іншого». Так, комісару Адаму Вістовичу неодноразово нагадують про хисткість його становища в ієрархічній поліційній системі, мотивуючи це походженням детектива, тоді як адвокат Климентій Кошовий автоматично потрапляє до кола підозрюваних у першій справі в серії розслідувань саме через підданство іншої держави: «Вас затримали не через те, що ви першим побачили тіло адвоката Сойки. Ви приїхали до нього з-за кордону. Ви – підданий російського царя», – хоча, зауважимо, в такий спосіб автор водночас демонструє особливості тогочасного сприйняття України не як самостійної державної одиниці, а виключно як частини Російської імперії [88, 63]. Посилуючи детективну напругу подібними сюжетними ускладненнями, автори формують образи сильних особистостей, котрі спроможні протистояти не лише викликам, пов'язаним із розслідуваннями, а й подолати труднощі, що в суті свій є іманентними, адже базовані на етнічній приналежності.

Роман А. Кокотюхи «Різник із Городоцької» та повість Б. Коломійчука «Німфи болю» мають виразну сюжетну подібність. За детективну основу автори обирають випадки серійних вбивств. Одразу зауважимо, що розслідування серійних злочинів у практиці детективної літератури є одними із найуживаніших, адже повторюваність за таких умов слугує допоміжним фактором у процесі сприйняття читачем важливих для розкриття злочину

елементів. Подібними постають і типажі жертв: якщо у творі А. Кокотюхи це жінки з будинку розпусти, то Б. Коломійчук створює збірний образ жертв із урахуванням характерної особливості – патологічні сексуальні вподобання, в основі яких лежать такі психічні відхилення, як німфоманія та садомазохізм (до речі, аналогічна характерологічна особливість образу жертви використана А. Кокотюхою в романі «Автомобіль з Пекарської»). Варто зауважити, що в обох випадках зазначені явища подані не лише як психологічні, а й як соціальні, будь-який прояв жіночої поведінки, що суперечив її тогочасному баченню, за свідченням авторів, слід розглядати як акт непокори усталеним правилам та як прагнення свободи жіночого вибору. Подібна теза звучить також із вуст одного з епізодичних, що важливо, персонажів повісті: «Ось вона, їхня свобода, – проговорив незнайомиць, – свобода від шлюбного рабства. Тут жінка може обирати собі чоловіка, а чоловік жінку, незважаючи на жодні обставини» [100, 70].

Характерною ознакою повістей та романів Б. Коломійчука є активна експлуатація теми самовираження та самоутвердження жінки через свою сексуальність у прагненні соціальної свободи. Виправданим за таких умов є той факт, що в усіх творах серії «Ретророман» одним із ключових персонажів є повія або жінка, котра прагне вільних стосунків чи таких, що суперечать загальноновизнаному на той час канону стосунків між чоловіком і жінкою, зокрема у сфері особистого інтимного життя: «У суспільстві побутувала думка, що будь-яка інша позиція для любощів, окрім лежання "плястерком" одне на одному – це збочення і ні до чого доброго не приводить. Проте Бейла плювати хотіла на суспільство» [100, 203]. Навіть у ретродетективах із виразною містичною домінантою, як, наприклад, повісті «В'язниця душ» чи «Ніхто із Данціга», автор побіжно вплітає дотичні сюжетні лінії, що розкривають тему жіночого прагнення до свободи у вчинках, найгострішим проявом якого є саме інтимне життя героїнь. «Обійнявшись, вони вдовольняли пестощами одна одну, що не поміпили сторонній очей. Такого в благочесній гімназії імені королеви Ядвіги допустити не могли», – коротко

зазначає автор, пропонуючи саме таку передісторію та об'єднуючи сюжетні лінії двох, здавалося б, непов'язаних між собою жінок [100, 182].

Формуючи образи головних героїв та змальовуючи їхнє оточення, обидва автори на ролі дружин детективів обрали спільний за формальними ознаками типаж героїні, яка за професією є актрисою, залюбленою в богемне життя та, що важливо, з виразним прагненням до самореалізації. У повісті «Німфи болю» читаємо: «Анна <...> невдовзі після весілля опинилася в полоні театральної слави. Ім'я її не сходило з афіш» [100, 11]. У героїні роману А. Кокотюхи «Різник із Городоцької» сценічний успіх також є головною ціллю дружини, щоправда, вже в кіно: «Клим позитивно, навіть із захватом сприймав щирі бажання Басі продати свій талант якомога дорожче й забезпечити гарантіями: між талантом та злиднями не має стояти знак рівності» [92, 19]. До слова, любовні лінії обох детективних історій є напрочуд драматичними з яскравим відтінком трагедійності, що продиктовано специфікою діяльності головних героїв, а саме перебуванням у постійній напрузі за повсюдної небезпеки. Цілком умотивованим, отже, є коментар автора щодо сприйняття ситуації, яка склалася, дружиною головного героя: «Через два роки після весілля він перейшов працювати в поліцію, і все змінилося. Щодня маючи справу зі збоченцями, гвалтівниками та сектантами, Вістович сам ставав схожими на них» [100, 11]. Це підтверджує тезу про беззаперечний вплив професійної діяльності, а подекуди й руйнацію особистого життя головного героя.

Структуру детективного сюжету можна умовно поділити на «сюжетні вузли» та «сюжетні зв'язки» між ними, тому, якщо факти, як і сюжетні повороти, складають основу «вузлів», то «зв'язки» забезпечують рух сюжету, а необхідною умовою в такому випадку є розуміння психології злочинця, що і відкриває шлях до реконструкції першокартини злочину.

Для детективів, сюжетотвірним елементом яких є психологічний аналіз дій злочинця, властива наявність окремого типу героя, однією з ключових

характеристик котрого є фаховість. Мова, зокрема, йде про лікаря-психіатра, який може фігурувати у творах як виразник декількох типажів:

1. Лікар-психіатр, котрий, власне, і виконує роль детектива. Наприклад, у світовій літературі такий типаж використаний американською письменницею, автором психологічних детективів Хелен Макклой. Головним героєм переважної більшості її творів (зокрема романів «Танець смерті», «Крок у четвертий вимір», «Удар із Задзеркалля») є лікар-психіатр Безіл Віллінг.

2. Лікар-психіатр, котрий виконує роль помічника (користуючись термінологією В. Проппа) детектива, консультуючи його під час розслідування, допомагаючи відтворити психологічний портрет злочинця та передбачити його наступні дії. Однак зазначений тип героя не є однозначним, адже функціонує у творах у трьох основних проявах:

2.1. Лікар-психіатр, котрий виконує безпосередньо функцію радника та консультанта детектива, залишаючись сталим у такому прояві. Так, наприклад, у романі «Візит доктора Фрейда» Б. Коломійчук вводить як одного з головних персонажів відому історичну постать (що властиво ретродетективам) – психоаналітика, психіатра та невролога – Зигмунда Фрейда, котрий консультує детектива Вістовича під час розслідування серійних убивств.

2.2. Лікар-психіатр, котрий упродовж твору, здавалося б, допомагає детективові з розслідуванням, однак у результаті виявляється головним злочинцем чи безпосередньо причетним до злочину. Такий сюжетний хід знаходимо в повісті «Німфи болю» Б. Коломійчука та романі «Різник із Городоцької» А. Кокотюхи.

2.3. Лікар-психіатр, про котрого від початку твору відомо, що він є злочинцем та перебуває в ув'язненні, однак допомагає детективові в розкритті справ, адже з огляду на власне минуле чи не найкраще розуміється на психології девіанта. Такий типаж героя зустрічаємо, зокрема, в детективному романі Б. Коломійчука «Візит доктора Фрейда» (професор

Тофіль) та трилері Томаса Харріса «Мовчання ягнят» (судовий психіатр Ганнібал Лектер).

Аналіз ретродетективних повістей та романів Б. Коломійчука та А. Кокотюхи дає підстави стверджувати, що письменники активно опрацьовують модель розслідування серійних вбивств. У кримінологію поняття серійного вбивці було введено відомим профайлером ФБР Робертом Ресслером, відповідно до визначення якого «серійний вбивця – злочинець, котрий здійснює більше трьох убивств за більш ніж 30 днів, з періодами емоційного охолодження, причому мотивація вбивств найчастіше базується на досягненні психологічного задоволення вбивцею» [146]. Сюжет роману «Візит доктора Фрейда» Б. Коломійчука побудований на розслідуванні вбивств жінок, що трапилися спочатку у Відні, а потім у Львові (відтак автор дозволяє головному герою проводити пошукову роботу саме в рідному Лемберзі (Львові), що розширює спектр можливостей детектива): «У Львові сталося нечувано жорстоке вбивство, – мовив комісар. – Перед цим серія точнісінько таких самих убивств сталася у Відні. Маніяк убиває жінок» [99, 69].

Відповідно до класифікації Р. Ресслера існує два основних типи серійних вбивць: організовані несоціальні й дезорганізовані асоціальні [146]. Серед головних ознак організованого несоціального типу вбивці: наявність високого інтелекту; самоконтроль та витримка; увага до зовнішнього вигляду та особистих речей; такий соціопат, однак, може справляти приємне враження на оточення; має сформований образ жертви; планує злочин та має конкретне знаряддя вбивства; вживає заходів до знищення доказів; може вступати в контакт із поліцією, співпрацювати з нею, нерідко «грає» зі слідчим.

Серед головних ознак дезорганізованого асоціального типу серійного вбивці: низький рівень інтелекту; психічні розлади; неприйняття суспільством через очевидну неадекватність поведінки; соціально неадаптований; жертва жорстокого поводження в дитинстві; убивства

спонтанні та детально не продумані; зняряддя вбивства не визначено заздалегідь; намагається зберегти спогади про жертв.

Існує в криміналістичній практиці й поняття змішаного типу серійного вбивці з доміантними ознаками тієї чи тієї групи. Більшість серійних убивць (переважно організований несоціальний тип) можуть вести подвійне життя, складаючи враження інтелігентних законослухняних громадян; цей феномен отримав назву «маска нормальності».

Тип убивці, запропонований автором у романі «Візит доктора Фрейда», виписаний фрагментарно: читачу достеменно не відомі деталі біографії злочинця, однак навіть зазначені факти дають змогу визначити, що Франц Гольм репрезентує змішаний тип із виразною доміантою організованого несоціального типу:

- вбивця має досить високий рівень інтелекту: «Як на мене, той незнайомиць зачитував Софокла чи якусь іншу давню п'єсу за цим мотивом. Погодьтеся, це демонструє його інтелект. Як часто в крамницях можна почути античні цитати?» [99, 107];

- вдається до прийому «гри» зі слідчим: «Комісарє! Зізнаюся, приємно здивований вашими успіхами і разом із тим дещо розчарований...» – уривок із листа вбивці до Вістовича [99, 149];

- приділяє надмірну увагу особистим речам: «...такі люди надзвичайно чутливі до навколишнього простору, <...> їм патологічно важливий інтер'єр власної кімнати. <...> Або речі, якими вони користуються щодня» [99, 103];

- планує злочини, має чіткий план та зняряддя вбивств: «Упродовж двох наступних тижнів у Відні знайдено мертвими ще двох дівчат і одну дорослу жінку. Все те саме – згвалтування і численні ножові рани» [99, 30].

Серед ознак дезорганізованого асоціального типу в контексті змалювання змішаного типу серійного вбивці – психічна хвороба Франца Гольма. У романі, на відміну від повісті «Німфи болю» (де автор екскурсивно пояснює причини девіантної поведінки злочинця – знущання гувернантки

над хлопчиком), письменник лише зазначає наявність психічних розладів, адже вбивця свого часу був пацієнтом психіатричної клініки.

Відповідно до класифікації кримінального експерта Р. Ресслера серед основних типів серійних убивць, залежно від мотиву скоєного злочину, виділено чотири основні групи:

- гедоністи, котрі скоюють злочини задля отримання задоволення сексуального характеру; через заподіяння страждань іншій особі («дестроєри»); мають на меті матеріальну чи особисту вигоду («меркантили»);
- візіонери, котрі скоюють вбивства за вказівкою «голосів», страждають на галюцинації;
- «місіонери» вбивають заради досягнення певної мети, зазвичай щоб «змінити світ на краще»;
- властолюбці, головною метою яких є контроль над жертвою задля ствердження власної вагомості [146].

Як у романі «Візит доктора Фрейда», так і в повісті «Німфи болю» письменник створює образ убивці, котрий, відповідно до наведеної класифікації, належить до «властолюбців»: злочинці цього типу прагнуть домінування і відчують сексуальне задоволення, однак, на відміну від гедоністів, ними керує не хіть, а бажання самоствердження. Зазвичай серійні вбивці такого типу зазнали насильства ще в дитинстві, що породило в них почуття безпорадності й безсилля в дорослому віці (саме на цих деталях письменник акцентує увагу в повісті «Німфи болю», витворюючи образ серійного вбивці професора Гофіля).

Важливими в результаті аналізу сюжетних особливостей ретророманів Б. Коломійчука та А. Кокотюхи є отримані висновки, що вказують на специфіку формування образу злочинця, зокрема серійного вбивці. Тяжіння ретродетективу та детективу загалом до розряду інтелектуальних жанрів диктує потребу використання ознак, що характерні для організованого несоціального типу серійних убивць, адже це розширює можливості автора у

побудові сюжетних колізій та посиленні гостроти оповіді завдяки введенню прийому «гри» злочинця зі слідчим.

Розгортаючи сюжетну канву у львівських реаліях, обидва автори включають в оповідь спільні урбаноніми (назви міських об'єктів), в оточенні яких діють герої ретродетективних повістей та романів. В'язниця є одним із ключових елементів розбудови об'єктно-предметного світу детективу, тому злочинці та підозрювані в Б. Коломійчука та А. Кокотюхи неодмінно потрапляють до Бригідок – найстарішої діючої в'язниці у Львові, «розташованої на вулиці Городоцькій, 24, в будівлі, перебудованій зі старовинного римсько-католицького монастиря жіночого ордена Святої Бригіди» [92, 274]. Однак варто зауважити, що стилістична манера кожного з авторів впливає на спосіб включення урбанонімів у текст. Усі без винятку детективи серії «Ретророман» А. Кокотюхи містять «коментарі», тобто дефініції понять із непрозорою для читача семантикою, як результат, автор часто не уточнює значення тих чи інших лексем, однак залишає посилання на «коментарі», де читач може самотужки прояснити важливі для себе моменти: «Густва Сілезького заарештували вчора ввечері і тепер він сидить у Бригідках<sup>20</sup>» (роман «Автомобіль із Пекарської») [87, 61]; «Хлоп, який переступив поріг кімнати для побачень у Бригідках<sup>19</sup>, не встиг промовити жодного слова, а Кошовий уже пошкодував про своє рішення (роман «Різник із Городоцької») [92, 44]. Натомість Б. Коломійчук зазвичай безпосередньо в тексті дає коротке пояснення, чим примітний той чи той об'єкт та що ховається під його назвою, не залишаючи при цьому жодних посилань: «Фіакр піднімався вулицею Казимира вгору, і Вістович нетерпляче споглядав сірі будинки, продовгувату в'язницю для кримінальних злочинців, "Бригідку"» (повість «Німфи болю») [100, 10].

Сюжетна подібність роману «Різник із Городоцької» А. Кокотюхи та повісті «Німфи болю» Б. Коломійчука, що полягає у використанні схеми «серійні вбивства жінок психічно хворим», спонукала авторів до залучення в текст такого функційного об'єкта, як лікарня на Кульпаркові – «крайового

закладу для божевільних» [92, 61]. Часовий проміжок між зображеними у творах подіями – 10 років (1902–1903 рр. – «Німфи болю» та 1913 р. – «Різник із Городоцької»), і хоча жанр ретродетективу не вимагає історичної точності в описах, автори все ж намагаються витворити відповідність прототипу: «...попереду завиднілась висока цегляна огорожа, з-за якої виростили чималі дерева старого парку. <...> хвіртка відчинилась. Від неї тягнулася коротка стежина, що впиралася далі в мощену алею. На подив поліціантів, алея виглядала затишною, і годі було подумати, що веде вона до шпиталю для божевільних. У кінці алеї проглядалася гарна триповерхова будівля самої лікарні» («Німфи болю») [100, 51]. Натомість опис, поданий А. Кокотюхою, відтворює лікарню пізніших років: «Побачене за муром ламало всі шаблонні уявлення Кліма про подібні заклади. Найперше через те, що як такої лікарні він не побачив. Це була загальна назва комплексу з майже десятком окремих забудов. Частина звели зовсім недавно» [92, 62]. Так, відповідно до рукопису, що знаходиться в бібліотеці Академії наук у Львові під № 2409, лікарня справді зазнала перебудови в 1905–1907 рр.: додатково споруджено шість лікувальних павільйонів, а житлові будинки при в'їзді на територію закладу, що про них також згадує автор в описі лікарні, нині перетворені на лікувальні корпуси. Така увага до деталей у відтворенні атмосфери зображуваної епохи є властивою для А. Кокотюхи.

Примітною є іще одна сюжетна подібність: так, головні герої вирушають до психіатричної лікарні не наодинці, а разом зі своїми «помічниками»: Кошового незмінно супроводжує Шацький, Вістовича – його підлеглий Самковський. Однак, тоді як Шацький згоджується брати активну участь у розслідуваннях добровільно, Самковський є заручником ситуації і вимушений виконувати часті накази керівництва: «Шукайте все, що може видатись цікавим» [100, 175]. Реалізуючи сюжетно подібні функції помічників у подоланні перешкод на шляху до встановлення істини, зубний лікар із Кракідалів Шацький та ад'юнкт Самковський перебувають, однак, на різних рівнях наближення до головних героїв, основним критерієм якого є

довіра, від початку міцна чи, навпаки, слабка. Концепт довіри є основним структурним компонентом у побудові стосунків між Кошовим та Шацьким: «Минулого літа, невдовзі після знайомства, Йозеф офіційно попросив Кошового не звертатися до себе "пане", бо вважав – так простіше, і це визначає певний ступінь довіри між обома» [91, 34]. А після низки перипетій, що випали на їхню долю, розширює діапазон довіри до можливого максимуму: «Ми з вами вже мали не одну спільну пригоду. Я цілковито довіряюся вам. І, не прийміть за лестощі чи перебільшення, готовий за потреби довірити Естер та дітей...» [91, 158]. Отож довіра, як і повага, є константними в тандемі Кошовий – Шацький. Водночас стосунки між колегами Вістовичем та Самковським вписані в ієрархічну модель «керівник – підлеглий», що провокує прояви конкурентної боротьби, до арсеналу якої входять, зокрема, і доноси, що про них дізнається Вістович та закономірно провчає молодшого колегу: «Самковському дивом вдалося встояти, але Вістович одразу ж пригостив його лівою, і бідолаха розпластався на сирому ґрунті. Ад'юнкт, видно, добре розумів, за що отримав по пиці, тому лише мовчки, не встаючи, дивився на комісара, очікуючи, либонь, ще й стусанів ногами» [100, 42]. Як результат, такі базові принципи побудови стосунків між напарниками, як довіра та повага – є спорадичними, тобто виключно робочими (під час розслідування Вістович завжди міг покластися на Самковського) та не поширюються на приватне життя, тобто не перетворюються на дружбу, що знаходимо натомість у моделі «Кошовий – Шацький».

Закономірним, зважаючи на зображувану епоху, є відтворення сюжетних колізій, заснованих на протистоянні шпигунів та агентів контррозвідки. Ось як визначає соціальну атмосферу Львова початку ХХ ст. один із героїв ретродетективу А. Кокотюхи: «Про шпигунів, між іншим, доречно згадали. Тут, у Львові, такі розмови давно вже, на жаль, не порожні» [88, 62]. Крім того, кожна книга серії «Ретророман» А. Кокотюхи містить згадку про так званих москвофілів, москвофільські організації, бомбистів

(терористів); автор не оминає увагою й опозиційну пару галицькі русофіли – народовці. Підвищений інтерес автора до питань, порушених саме в українсько-російському геополітичному контексті, вмотивований імпліцитною настановою вибудувати чітку паралель між російською політикою щодо України на початку ХХ та у ХХІ ст. і передати атмосферу передчуття загострення ситуації: «Ще років десять тому москвофіли, апологети російського царя, армії не мали. Нині ж їхнє таємне військо – оті самі бомбісти. Які шпигують на користь держави російської» [88, 129].

Вписуючи детективні перипетії у львівські реалії початку минулого століття, А. Кокотюха і Б. Коломійчук залучають до сюжетних ліній важливу для життя тогочасного міста подію – накриття річки Полтви. Відповідно до історичної довідки часті розливи річки та нанесення передмістю значної шкоди спонукали міську управу в 1884 р. ухвалити рішення про переведення річки в міський каналізаційний колектор. Роботами першого етапу перекриття керував інженер Вацлав Ібіанський. Так, у 1887 – 1888 рр. відбулося перекриття бульвару Нижні Вали, що 1859 р., після встановлення пам'ятника гетьману Станіславу Яблоновському (до речі, найстарішому пам'ятнику у Львові), отримує назву Гетьманських Валів (нині проспект Свободи). Жанр ретродетективу дозволяє автору інтерпретувати історичні події відповідно до вимог сюжету. Так, розслідування серії вбивств у повісті «Німфи болю» наводить на слід підозрюваного Франца Тепфера, котрий, за задумом автора, «будучи інженером за фахом, у 1888 році допомагав з проектом накриття Полтви» [100, 28]. Саме тоді львівська річка в межах міста остаточно зникла під бетоном, хоча масштабні роботи безпосередньо на території міста продовжились у 1913 р. та середині 20-х, а останні повномасштабні заходи щодо перекриття завершилися у 70-х рр. минулого століття.

У романі «Адвокат із Личаківської» А. Кокотюха за посередництвом Йозефа Шацького також відкриває читачеві важливу для міста сторінку історії: «Прошу знайомитися, ви в серці Львова. Гетьманські Вали, так тут

кажуть. Я ще застав час, коли на місці бульвару текла Полтва» [88, 84]. Якщо в повісті Б. Коломійчука згадка про накриття річки носить переважно інформативний характер та позбавлена надлишкової емотивності, то А. Кокотюха підсилює враження від історії особистими судженнями персонажів із зазначеного приводу, подаючи згадку про легендарні часи, як «колись судна по ній плавали» та проводячи асоціативний вплив через міф, вказуючи при цьому й на точну дату перекриття Полтви в районі Гетьманських Валів 1988 р. (зазначимо побіжно, що події твору відбуваються в 1908 р.): «А вже двадцять років вона як Стікс, під землею. Хіба не веде в царство мертвих, хоча хто знає, я ручатися за це не беруся» [88, 84]. Не оминає увагою автор і причини «ув'язнення» річки, міксуючи історичну реальність із художньою: «Містяни скаржилися: мухи, комашня, як вийде з берегів – багнука з намулом, брочки вгрузали, панни з панянками бруднили сукні. Тому й сховали» [88, 84].

Наявність у проаналізованих ретродетективах подібних сюжетних та образних схем ускладнює формування авторського стилю, однак тенденція до схематичності та повторюваності свідчить про наявність певного соціумного запиту, що й призводить до виникнення «детективів-клонів». Передусім підвищений інтерес до теми Львова продиктований відвертою європейськістю міста, що є, безумовно, привабливим для читача в соціально-політичних умовах та вимогах сьогодення. Окрім того, автори засвідчують розвінчання певних табу, актуальних для початку ХХ століття, зокрема існує запит на розмикання меж сексуальної тематики. Письменниками також порушено питання національної залежності в умовах окупації, тому витворюються такі характери, котрі всупереч насадженню почуття меншовартості зберігають національну ідентичність, формуючи в такий спосіб запит на сильну особистість.

Пряма залежність літератури від читацького запиту спричинена позалітературним соціумним фактором, зокрема реалізацією концепту європеїзації, адже якщо б розгортання сюжету відбувалося на Черкащині,

Полтавщині чи Вінниччині, мову варто було б вести про так званий «патріархальний детектив», тоді як поняття «ретро» імпліцитно вказує на ті терени України, що завжди були орієнтованими на Європу. Сюжетна, образна, фабульна схожість та стандартизованість текстів призводить до витворення літератури кон'юнктурного характеру, що створюється на певний читацький запит, який і складає основу «зворотного впливу» та виражає специфіку художньої комунікації у сучасній українській масовій літературі.

### **2.3. Історичний детектив та ретродетектив: зразок жанрової дифузії**

Зважаючи на подібність (на перший погляд) жанрових ознак історичного детективу та ретродетективу, їхні дефініції у вітчизняному літературознавстві нерідко подаються як синоніми. Проте, на відміну від англomовного літературознавства, що, нагадаємо, послуговується спільним терміном «historical mystery», в українському літературному просторі варто все ж вести мову про два типи детективів, сюжети яких мають історичну основу: історичний детектив та власне ретродетектив. У сучасній українській літературі ці поняття актуалізовані, однак їхні ознаки опрацьовані мало або фрагментарно, як наслідок, отримуємо множинність жанрових визначень одного й того ж художнього твору, що можна простежити на прикладі творчості Євгенії Кононенко.

Дев'ята книга письменниці, що вийшла друком 2007 р. під назвою «Жертва забутого майстра», жанрово в передмові означена як історично-містичний детектив, тож, відповідно, повинна поєднувати в собі елементи детективу як містичного, так і історичного. Актуальність визначення містичних аспектів роману Євгенії Кононенко не викликає сумніву (так, нагадаємо, питання впливу містичного на жанрову структуру детективу висвітлено у дослідженні Людмили Кицак, котра в аналізованому тексті окреслює три містичних аспекти: 1) містичні люди; 2) містичні події; 3) містичні речі, та зазначає, що містичне в романі «безпосередньо впливає на детективну інтригу. Можна навіть стверджувати, що саме на елементах

містичного ця інтрига і тримається» [81, 78]). Натомість визначення детективу як історичного викликає небезпідставні сумніви та спонукає до глибшого аналізу жанрового питання.

Як уже зазначено попередньо, детективи, сюжети яких охоплюють часово віддалені епохи, варто, відповідно, розподіляти на безпосередньо історичні та ретродетективи. І хоч на перший погляд різниця маловідчутна, проте вона все ж існує і є доволі суттєвою. Для історичних детективів властива наявність історичного конфлікту, у руслі якого й розвивається детективна інтрига (приміром, історичні детективи «Червоний» чи «Київські бомби» А. Кокотюхи). А ретродетективи ігнорують тріаду «факт – особа – суспільство», перетворюючи історичні події на маркери відповідної доби, зображення котрої є або функціонально важливим фрагментом (що й зустрічаємо в зав'язці роману «Жертва забутого майстра»), або антуражем, декораціями до твору («львівська» серія ретродетективів А. Кокотюхи), отже, ретродетективи використовують не історію, а історії, що слугують допоміжними елементами для конструювання детективного сюжету.

Ведучи мову про роман Євгенії Кононенко, насамперед зазначимо темпоральну неоднорідність тексту, що полягає у функціонуванні трьох часових зрізів: це середина XVIII ст., 1940-ті роки минулого століття та сучасність. Так, традиційна для письменниці «затравка», винесена на початок твору (інколи це окремий розділ), відображає фрагмент історії часів Другої світової війни очима молодого німецького солдата: «Вони увійшли до галицького містечка, гарного, як дитячий сон. І такого ж похмурого й порожнього. Тут два місяці тому уже стояла Червона Армія, але знову, як і в сорок першому, відступила. Тепер вони знову йдуть сюди, і вся ця краса по праву знову належатиме їм» [102, 5]. Однак події Другої світової слугують лише фоном для побудови зав'язки твору – зустрічі батька головного героя, котрий намагатиметься розгадати таємницю Пінзеля, Ріхарда Адлера, та причетного до цієї таємниці старого єврея Веліла Готліба. Масштаб подій локалізується до приватної історії, що, відповідно, підкреслює сюжетну

значущість останньої. Центральним фрагментом стає власне акт передачі старовинного німецького манускрипту. Як результат, центр уваги переноситься з історії, висвітленої через долю окремої людини (що властиво історичному детективу), на особисті життєві колізії героя, що репрезентує зображувану епоху (що властиво ретродетективу): «Ріхард має дійти до кінця війни, мінімізувавши число відпущених на його долю убивств, уникнути власної смерті, повернутися до країни, де на нього ніхто не чекає, й прочитати бляклі літери рідної мовою на шляхетних пожовклих сторінках» [102, 5].

Важливою ознакою ретродетективних творів є принцип вибіркового подання матеріалу з метою відтворення певного історичного часу: «Вони поверталися і займали ті самі міста, звідки одного разу війська Третього Рейху вже відступили. Їхня частина вирвалася із оточення, яке згодом відомі історики назвуть Яссо-Кишинівським котлом» [102, 5]. Події, зазначені у творі як Яссо-Кишинівський котел, відображають реальні військові дії, що відбувалися з 20 по 29 серпня 1944 року та отримали назву Ясько-Кишинівська операція, одна із найскладніших військових операцій, що відбувалися на території України під час Другої світової війни. Однак нагадаємо, що для ретродетективу властива непряма ретрансляція історичних подій, тому факти, імена чи назви можуть зазнати змін відповідно до художнього, ідейного чи сюжетного задуму автора. Подібний прийом зустрічаємо також у витворенні образів окремих персонажів твору. Так, першовідкривач Пінзеля, котрий у творі фігурує як Микола Браницький, – не хто інший, як український мистецтвознавець Борис Возницький, завдяки якому сучасникам стало відоме ім'я українського Мікеланджело – скульптора Іоанна Георга Пінзеля. Отже, події Другої світової війни відображають зачиновий щодо розвитку детективного сюжету темпоральний пласт, що слугує фоном для реалізації сюжетного фрагменту, в якому батько головного героя (молодого франко-німецького скульптора) отримує від єврейського

чоловіка похилого віку дивний паперовий згорток – ключ до загадки, де саме захований таємничий трактат Пінзеля.

Ведучи мову про епоху галицького скульптора, як про ще один часовий зріз, варто звернути увагу на особливості його текстової реалізації. Перше знайомство читача із Пінзелем відбувається під час виконання Лесею Касовською чергового завдання агентства «Таємне бажання» та подане у вигляді бібліографічної довідки, знайденої в Інтернеті: «...Іоанн Георг Пінзель, скульптор другої половини XVIII століття... робив дерев'яні скульптури в храмах на території Львівщини та Тернопільщини... Досяг у цій справі великих висот... Його навіть іменують "українським Мікелянжело"» [102, 22]. Окрім того, письменниця вказує, що основним замовником та меценатом пінзелевих робіт був магнат Речі Посполитої граф Микола Потоцький, та наводить відомості із особистого життя скульптора, зокрема зазначає дату його одруження з вдовою Єлизаветою Маріанною Маєвською – 13 травня 1751 року. Однак зауважимо: історичне та містичне в Євгенії Кононенко часто подається в сув'язі та екстраполюється на особисте життя головної героїні. Так, Леся одразу проводить паралелі, замислюючись над невинуватістю збігів, адже за паспортом головна героїня також Єлизавета, а ім'я, під яким вона працює в агентстві, – Маріанна, шлюб зі своїм чоловіком взяла 13 травня (мая – Маєвська): «Подруги казали: перенеси з травня на червень, бо будеш "маятися". Я вирішила не "маятися" і розлучилася» [102, 22]. Тож історична згадка за такої умови слугує перш за все інструментом у побудові містичної за своєю суттю детективної інтриги.

Особливість хронотопу твору полягає в тому, що часопросторові зрізи минулого й сучасного тісно переплітаються завдяки містичній, на думку головної героїні, спорідненості Пінзеля та Мішеля Абріє (молодого скульптора з Європи, що звернувся за допомогою до агенції, де працювала Леся, з метою зібрати щонайбільше інформації про «українського Мікелянжело»). Така наближеність скульпторів, що творили з різницею у двісті років, проявлялася насамперед на рівні тілесного сприйняття: «І чим

більше я думаю про нього (Пінзеля. – Прим. авт.), тим більше переконаюся, що він був зовні схожий на Мішеля. То також був високий, худорлявий, навіть тендітний гарний юнак. <...> Він шукав розуміння в цьому світі, а його не розумів ніхто. Цінували, але не розуміли» [3, 148]. Що цікаво, саме скульптури майстра стають тим умовним порталом, що допомагає подумки переноситись у Львів часів Пінзеля, відчуваючи це навіть на фізіологічному рівні: «...ті, хто побачив справжню Західну Європу, могли порівняти справжні європейські містечка з пошарпаним підгнилим Львовом і вічним запахом старого дерева у львівських під'їздах і арках. <...> Так само пахло від дерев'яних фігур у музеї Пінзеля» [102, 28]. Отож, об'єднуючись довкола детективного мотиву пошуку артефакту, часові координати накладаються, витворюючи спільну темпоральну площину.

Ретродетектив як сучасна «фольк-історія» (псевдоісторія) акцентує увагу на певному часовому відрізку чи окремій історії, здатній зацікавити читача насамперед своєю неординарністю, оригінальністю чи загадковістю, а не розв'язати суперечливе історичне питання. Як зазначає в одому з інтерв'ю Євгенія Кононенко, «головна інтрига в історії про Пінзеля – його зникнення. Узагалі немає даних, що він помер. Він міг просто імітувати власну смерть. На це були причини – наприклад, нещасливий шлюб. Можливо, його дитина була від того, за кого його дружина вийшла так швидко після смерті Пінзеля. Але можна також і припустити, що скульптор не приділяв уваги родині», – розмірковує письменниця, однак запитань після прочитання твору залишається більше, ніж відповідей [110].

На одній із презентацій роману засновник часопису «Ї» Тарас Возняк, котрий також займається дослідженням фактів життя Пінзеля та є ініціатором створення журналу «Георг Пінзель. Скульптура. Перетворення» (2007 р.), озвучив ряд фактологічних невизначеностей, що прояснюють причину витворення ореолу таємничості довкола постаті скульптора: «Чому Майстер європейського рівня опинився у далекій провінції?! Адже більша частина його робіт збереглася саме у Львові і Бучачі. Ми не можемо навіть назвати

його справжнє ім'я, бо світове мистецтво дає нам кілька варіантів: Іоанн Георгій Пензель, а можливо, Йоган Георг Пільзе чи Ян Георг Пельце, або навіть Джованні Джорджі Поцці... Він міг би прийти з Богемії чи Сілезії, Баварії чи Італії, або ж, будучи русином чи поляком, мандрувати тими краями в пошуку майстерності й знань. Усі ці варіанти відкриті», і роман не передбачає відповідей на ці та інші ймовірні запитання [110].

Безперечно, заслуговує на правомірність думка про те, що роман «Жертва забутого майстра» є жанровим різновидом біографічного роману «про митця» [39, 50]. Однак, на наш погляд, використання біографічних елементів є фактологічним (зокрема на початку твору), спорадичним за своєю суттю та не формує цілісного образу митця, а розкриває лише певні аспекти його творчості (наприклад, через призму психоаналізу малярства): «Ви бачите, вся його творчість – то суцільний біль! Погляньте, Лесю, на цю Єлизавету (Свята Єлизавета – мати пророка-мученика Іоанна Предтечі. – Прим. авт.)! Зовні вона ніби спокійна, навіть урівноважена. Але яка образа в її погляді! Образа, про яку не має права говорити!» [102, 42].

Письменницю цікавить передусім «феномен Пінзеля» та джерела цього феномену, позачасовість та водночас модерність його скульптур, створених на галицькій землі у XVIII столітті. Підтвердженням цьому слугує також той факт, що основна детективна інтрига побудована не так довкола постаті скульптора, як довкола артефакту – стародавнього манускрипту – центрувальної деталі детективного сюжету, що є художньою вигадкою письменниці. Хоча, як зазначає випусковий редактор «Жертви забутого майстра» Діана Клочко, ймовірність подібного в реальному житті доволі висока, адже під час роботи над романом траплялися й містичні випадки не менш цікаві, ніж описані в книзі: «Євгенія описала рельєф Пінзеля, у якому було подвійне дно, і саме там був захований його рукопис. Вона це вигадала, але в одній з робіт Пінзеля Борис Возницький й справді знайшов таємний отвір, де можна було щось сховати!» [110]. Паралельно з розвитком сюжету, беручи за основу опис сучасного міста, письменниця відсилає нас до Львова

XVIII століття: «Ось я пропоную Мішелеві піднятись на Високий замок, місце, де неодмінно мають відмітитись усі туристи. Але він зупиняє мене біля Арсеналу й каже, що далі ми не підемо. Бо ж саме тут кордон Львівського середмістя XVIII століття. І ставить мені аж надто несподіване запитання: // – Тут був східний мур?» [102, 54]. Однак, як і вартує ретродетективу, зображення віддаленої в часі топоніміки слугує виключно для розгортання детективного сюжету, зокрема його пошукової частини, що й зустрічаємо в аналізованому романі. «...нам потрібна кам'яниця... – він зазирає до свого записника... – Рорайка... Ти не знаєш, де та кам'яниця?», – визначає подальшу пошукову перспективу головний герой роману. Хто бував у Львові, впізнає вулички та кав'ярні, що їх згадує в романі письменниця, однак «справжнє знання міста – це вміння орієнтуватися серед арок і прохідних дворів», тож авторка в «Додатках» подає план середмістя Львова з переліком кам'яниць за даними ліктювого податку 1767 року (стягнення податку відбувалося за відмірювання тканини, а оскільки одним із основних вимірів довжини був «лікоть», цей податок і отримав відповідну назву) [102, 98].

Додатковим підтвердженням тези про те, що роман Євгенії Кононенко є містичним ретродетективом, слугує також ретроспективна орієнтація розповіді, адже події, що відбуваються у творі, є хоч і недалеким, однак минулим головної героїні, і відтворення цього минулого формує сюжетний каркас твору: «На маргінесах варто зазначити, що я досить детально намагаюся пригадати усіх, хто був бодай якось пов'язаний із тими подіями, реконструювати свої контакти з ними і враження від них» [102, 33].

Ретродетектив Євгенії Кононенко не використовує класичної детективної схеми, основними елементами якої є злочин, слідчий та злочинець. Процес розслідування злочину заміщується процесом розгадування таємниці, якому властиві детективні раціоналістичні методи аналізу існуючої ситуації, збору інформації, аналітичні роздуми, розбудова ймовірних версій розвитку подій. Органічність містичного в структурі тексту

пояснюється специфікою детективного жанру, що «сам по собі передбачає поетику містичного у своїй структурі вже з огляду на те, що в основі таких творів завжди лежить таємниця» [81, 72]. Формально роль слідчого в ретродетективі виконує головна героїня роману – Леся-Маріанна Касовська, котра, як і об'єднавчий персонаж романів «Імітація», «Зрада» та повісті «Ностальгія» – Лариса Лавріненко, є аматором, адже розслідує мистецьку таємницю, хоча не є мистецтвознавцем чи пошуковцем, чий науковий інтерес зосереджується на зображальному мистецтві. Незважаючи на те, що в основі детективної інтриги лежить мотив розкриття таємниці (пошук артефакту), злочин як такий у творі все ж присутній: як виявилось згодом, поїздка Мішеля була профінансована його сестрою, що, на відміну від молодого скульптора, котрий насправді шукав трактат Пінзеля, мала на меті отримати дорогоцінні боцеті – значно менші за розмірами першозразки майбутніх скульптур, скульптурні ескізи (до слова, шість боцеті Георга Пінзеля було випадково виявлено на мистецькій ярмарці в Мюнхені 1999 року). Хельга вдається до маніпулювання, використовуючи невротичний стан брата: «Це вона рилася в наших речах в день, коли ми їздили до Бучача, це вона стежила за нами, вселяючи гіркий неспокій в його душу, а заодно й у мою, це вона підкинула йому чорну фігурку, яка спровокувала його нинішній напад божевілля – певне, вона добре знала, як саме ввести емоційно неврівноваженого Мішеля у психотичний стан» [102, 131]. Таким чином, як і в попередніх романах, письменниця грає на суспільних переконаннях читача, порушуючи ідилічність сімейних стосунків та заперечуючи безкомпромісну позитивність сестринської любові. Розв'язка роману також є неканонічною, адже сестра та Мішель зникають, прихопивши з собою трактат Пінзеля, тобто класична для детективу категорія покарання відсутня.

У розбудові детективних сюжетів Євгенія Кононенко послуговується класичним пазловим принципом, за якого усі деталі вкладаються в єдину схему, адже «у детективному романі справа полягає у логічному мисленні, він і від читача вимагає логічного мислення» [17, 282]. Однак, як і в романі

«Імітація», вдаючись до інтерпретації класичних детективних норм, письменниця порушує принцип прояснення семантично затемнених фрагментів. Будь-яка із версій, озвучених Лесею чи її психоаналітиком Корнелою Любаєвич, є лише нічим не підтвердженими здогадками: «Скоріш за все, він боявся не сестри, а когось іншого. Матері або якоїсь іншої жінки, можливо, коханки, про яку вважав нетактовним розповідати вам, може, колишньої коханки. А сестра всіляко імітувала дії саме тої жінки» [102, 158].

«Головне інтелектуальне задоволення, яке дають нам детективні романи, полягає у встановленні причинності людських вчинків» – однак письменниця свідомо позбавляє читача повноти такої можливості, залишаючи фінал відкритим [17, 286]. Жанровий синтетизм (поєднання різножанрових елементів), наявність у романі містичних таємниць, що не отримують прояснення, дають читачеві змогу самотужки реконструювати події, адже зміст листів Мішеля, що їх він упродовж трьох років надсилав Маріанні на електронну адресу агенції «Таємне бажання», Євгенія Кононенко залишає за завісою: «Вона не могла прямо зараз сісти читати листи від Мішеля. Для нього настане час, але не зараз. <...> Є надія, що таємниця Мікаеля Готтесльойгнера відкриється мені, й незавершена дія, яка мучила мене ці три роки, матиме своє продовження. Але чи розкриється таємниця великого Пінзеля? Таємниця його життя і його смерті, таємниця його жертви і його забуття?», – ці питання так і залишаться загадкою, розкриття якої ще ляже в основу багатьох наукових та художніх праць [102, 166].

Варто також зауважити, що містичний ретродетектив Євгенії Кононенко «Жертва забутого майстра» належить до сфери мідл-літератури. Свого часу в одному з інтерв'ю А. Курков відзначив майстерність письменниці в поєднанні якісного масового роману та високої літератури. Зокрема Г. Ціплаков так характеризує мідл-літературу: «Вона знаходиться посередині різних духовних сфер – високої і комерційної, фольклорної та професійної, для еліти і для небагатих <...> "middl" означає скоріше

"центральна", "що знаходиться посередині", ніж "середня"» [200, 187]. Показовою ознакою творів мідл-літератури, що наявна також і в романі «Жертва забутого майстра», є використання прийому відкритого фіналу: у більшості творів основний конфлікт не отримує однозначного розв'язання, створюючи ефект множинності прочитань. Позицію автора в таких творах зазвичай репрезентує окремий тип героя – це людина, котра знаходиться на межі екзистенційної кризи, незадоволена існуючим станом речей та перебуває в стані пошуку можливих шляхів до гармонізації внутрішнього стану («фірмовий» образ романів письменниці – «яскравий приклад постмодерного героя, який живе у часи великих перемін»), хоча загалом тенденцію до гармонізації варто визначати сюжетнооб'єднувальною рисою мідл-літератури [199, 317].

Не заперечують існування так званої мідл-літератури також і українські письменники: «Цікаво, що і Андрій Курков, і Василь Шкляр бачать свої романи такою собі "проміжною ланкою" між цими двома полюсами (елітарною та масовою літературами. – Прим. авт.), вважають своїми досягненнями читабельність, динамічність сюжету, майстерність розповідача» [192, 75].

Ретродетектив Євгенії Кононенко поєднує в собі елементи містичного, сентиментально-мелодраматичного, авантюрного, біографічного та постмодерного романів, однак, як слушно зауважує Олена Романенко, вивівши сентиментально-мелодраматичний рівень на один із центральних планів, письменниця автоматично ослабила детективне та історичне наповнення [152, 168].

Сюжетна і композиційна винахідливість роблять тексти мідл-літератури привабливими для читача. Пропонуючи варіації вже відомих тем, порушуючи нагальні для часу проблеми, письменники, що творять у річищі мідл-літератури, реагують на суспільні запити та «формують базові культурні цінності, адаптуючи їх до сприйняття найширшої читацької аудиторії» [44, 30]. Використання вже відомих прийомів, сюжетних схем,

образної подібності викликає в читача відчуття комфорту від розпізнавання, водночас художня трансформація класичних сюжетів і мотивів на рівні полеміки і є дистинктивним маркером, що відрізняє мідл-літературу від масліту.

Порушення класичних жанрових формул, що ми його зустрічаємо на прикладі містичного ретродетективу «Жертва забутого майстра», не призводить до їх руйнації, однак підвищує інтерпретаційну потенцію тексту. Порівняно з масовою літературою у творах мідл-літератури жанрові вимоги втрачають свою першоважливість, водночас порушення актуальних питань та простота оповіді полегшують сприйняття тексту, розширюють потенційне коло читачів, задовольняючи різноманітні культурні вподобання та запити.

Доступна для сприйняття, захоплива проза мідл-літератури споріднена з елітарною літературою порушенням філософської проблематики, інтелектуалізацією текстів, художніми експериментами на рівні використання постмодерних принципів письма. Водночас із масовою літературою її зближує увага до форми, захопливий «чіпкий» сюжет, використання елементів фантастики, містики та пригодницького роману, а також апелювання до базових ціннісних концептів. Як результат, поява серединного за своєю суттю напружує художню систему, заповнюючи існуючу лакуну літературного «гранд-каньйону».

Якраз у межах серединного поля літератури (Тамара Гундорова) й формуються численні приклади жанрових модифікацій детективу, зокрема засновані на розмиванні жанрових меж історичного роману та власне детективної прози.

Однак це не виключає наявності й іншої моделі трансформації жанру – із залученням містичної складової, відтак можна говорити про виникнення своєрідної жанрової модифікації, яка поєднує ознаки власне детективної історії, історичної прози та містичної оповіді. Зокрема роман Євгенії Кононенко «Жертва забутого майстра» є прикладом містичного ретродетективу – різновиду детективної прози, в якому детективний сюжет

злочину та його розслідування увиразнений не лише змалюванням унікальної атмосфери певної історичної епохи, але й доповнений містичною лінією.

## Висновки до розділу 2

Сучасний етап розвитку вітчизняного детективу позначений розмаїттям жанрових модифікацій детективної прози та стрімким зростанням кількості ретродетективів у творчому доробку таких українських письменників, як В. Івченко, Б. Коломійчук, А. Кокотюха, Євгенія Кононенко та ін.

Синтез жанрових структур історичної та детективної прози в сучасному літературному процесі засвідчує популярність детективу з виразно акцентованим історичним колоритом, однак в українському літературознавстві провідні ознаки ретродетективу фактично не описані.

Систематизація існуючих українських праць та наукових студій західних дослідників дала змогу сформулювати дефініцію поняття ретродетектив. Ретродетектив – внутрішньожанровий інваріант детективу, якому притаманні характерні для класичного детективу фабула та сюжетний розвиток (скоєння злочину та його розкриття), а певна віддалена в часі епоха змальовується як цілісний часопростір, в якому поєднуються історична конкретика та художній домисел автора.

Спосіб представлення епохи у тексті – від іронічного до сатирично-критичного, однак варто зауважити ностальгійне замилювання минулим. Трагедії людського існування у ретродетективі зведені до мінімуму, особливу увагу автори зосереджують на метафорично-ностальгійному відтворенні атмосфери епохи, у тому числі значної кількості колоритних деталей, побутових подробиць, говірки тощо.

Тематичні модуси детективної інтриги у ретродетективі залежать насамперед від потенційного читача, якому вони адресовані. Серед основних їхніх ознак варто виокремити поєднання авантюрно-пригодницької лінії скоєння чи розслідування злочину із виразно акцентованою романтичною

сюжетною лінією, пригодами, пов'язаними із пошуком скарбів, раритетів, зокрема відомих художніх полотен, стародруків чи інших мистецьких творів.

Детективна інтрига може бути доповнена любовною колізією на фоні відомих історичних подій чи за участі впізнаваних діячів, однак значні історичні трансформації у таких творах зображуються лише побіжно. Персонажі ретродетективу – не відомі історичні постаті, зазвичай це вигадані особи, пересічні особистості, не причетні до значних історико-соціальних трансформацій, однак їхні дії та вчинки відображають хід історії та частково впливають на неї.

Естетичні орієнтири детективної прози, наснаженої історичними подіями, – це розгалужена стильова палітра, яка дає можливість авторам не лише описати колорит епохи, але й увести важливі характеротвірні деталі до образів головних героїв (перш за все злочинця та слідчого).

У романах Б. Коломійчука та А. Кокотюхи простежується тяжіння до інтелектуальних жанрів, як наслідок, сформовано специфічний тип злочинця – організований несоціальний тип серійного вбивці, що розширює можливості авторів у побудові сюжетних колізій та посиленні гостроти оповіді завдяки введенню прийому «гри» злочинця зі слідчим. Спорідненими постають і типажі жертв: якщо у романі А. Кокотюхи «Різник із Городоцької» це жінки з будинку розпусти, то в повісті «Німфи болю» Б. Коломійчук формує збірний образ жертв із урахуванням такої характерної особливості, як патологічні сексуальні вподобання.

Важливою ознакою ретродетективів А. Кокотюхи та Б. Коломійчука є залучення урбаністичних топосів і локусів. Зважаючи на специфіку виміру літературної комунікації, досить значна кількість урбанонімів (назв міських об'єктів), в оточенні яких діють герої ретродетективних повістей та романів, є спільною.

Усі без винятку детективи серії «Ретророману» А. Кокотюхи містять «коментарі», тобто дефініції понять із непрозорою для читача семантикою, як результат, автор часто не уточнює значення тих чи тих лексем, однак

залишає посилання на «коментарі», що дає змогу читачеві самотужки з'ясувати важливі для себе моменти (що властиво для творів масової літератури та паралітератури зокрема).

Показова ознака ретродетективних творів А. Кокотюхи та Б. Коломійчука – тематична подібність, що супроводжується спільними сюжетними та образними схемами. Відповідно це виражається у ретродетективній схематичності та нівелюванні авторського стилю, однак подібна спрощеність через повторення акцентує в загальному літературному русі важливий соціумний запит – підвищений інтерес до теми Львова, що продиктований відвертою європейськістю міста та є, безумовно, привабливим для читача в соціально-політичних умовах та вимогах сьогодення.

Окрім того, автори засвідчують розвінчання певних табу, актуальних для початку ХХ століття, зокрема порушується запит на розмикання меж сексуальної тематики. В аналізованих ретродетективних творах висвітлено питання національної залежності в умовах окупації, тому, формуючи запит на сильну особистість, витворюються характери, спроможні всупереч нав'язуванню комплексу меншовартості зберігати національну самоідентичність.

Роман Євгенії Кононенко «Жертва забутого майстра» є прикладом містичного ретродетективу – різновиду детективної прози, в якому детективний сюжет злочину та його розслідування увиразнений не лише змалюванням унікальної атмосфери певної історичної епохи, але й доповнений містичною лінією.

Ретродетектив як сучасна «фольк-історія» (псевдоісторія) акцентує увагу на певному часовому відрізку чи окремій історії, здатній зацікавити читача насамперед своєю неординарністю, оригінальністю чи загадковістю, а не розв'язати суперечливе історичне питання.

Містичний ретродетектив «Жертва забутого майстра» – яскравий зразок жанрової дифузії, адже поєднує в собі елементи містичного,

сентиментально-мелодраматичного, авантюрного, біографічного та постмодерного романів, а використання прийомів як елітарної, так і масової літератури дає підстави зарахувати твір до сфери мідл-літератури.

## РОЗДІЛ 3. ІНТЕРПРЕТАЦІЯ ДЕТЕКТИВНИХ ФАБУЛ В УКРАЇНСЬКИХ РЕТРОДЕТЕКТИВАХ 2000-Х РОКІВ

### 3.1. Ретродетектив як жанр масової літератури: творчий досвід А. Кокотюхи

Літературознавство неабияку увагу сьогодні звертає на дослідження масової літератури, що є репрезентативною частиною сучасної літератури загалом. За порівняно незначний період масова література зруйнувала усталені канони та безапелятивну ієрархічність літератури елітарної, у результаті чого звичні людські побутові проблеми та спрощене письмо вийшли на перший план, зазіхнувши на безкомпромісну першість соціально-філософської проблематики: «Те, що раніше сором'язливо ховалося на околицях великої літератури, сьогодні заявляє про себе на повний голос, а за рівнем масовості та впливу на формування смаків широкої публіки часто значно перевершує вплив серйозного проблемного мистецтва» [63, 155].

Термін «масова література» багатий на синоніми: у сучасному вітчизняному та зарубіжному літературознавстві зустрічаємо означення формульна, тривіальна, бульварна, популярна, розважальна література та паралітература, а також література для дозвілля. Доцільність використання терміна «масова література» обґрунтовується дослідниками виокремленням певного домінантного визначника. Так, Ю. Лотман акцентує увагу саме на соціоскладовій функціонування текстів у загальному масиві літератури, адже поняттям масова література визначається ставленням читачів до певних творів.

Поява значної кількості пограничних жанрів, зміщення кордонів та суміщення канонів суттєво пов'язані із панівною стихією постмодернізму. Витоки постмодернізму сягають марксистського дискурсу, в основі якого лежать заклики до виходу з «царства необхідності до царства свободи», та фрейдистського розуміння лібідо як єдино справжньої реальності. У результаті отримуємо абсолютизацію реальності задоволення, звільнення від

заборон, продиктованих нормативною реальністю, відтак гедоністичний сумнів стає культурним стрижнем. Згідно з М. Фуко, дослідження котрого відзначаються яскраво вираженим пансексуалізмом, інтелектуальну культуру сучасності (окрім ідеї потрактування істинної реальності як нічим не обмеженої та такої, що вимагає максимізації сексуальності) визначає також ідея поетапної зміни епістем – загальних смислових полів, що об'єднують дискурси різних типів знання. У межах кожної із епістем відбувається визначення критеріїв оцінки істинного / хибного, нормального / девіантного, котрі в суті своїй є дискурсивними та формуються відповідно до зміни панівних епістем. Ніцшеанство із властивими йому «смертю Бога», несприйняттям соціальних умовностей та критикою «маленької людини», по праву вважається одним із лейтмотивів постмодернізму. Постмодернізм як панівний напрям сучасного літературного мистецтва позначений явищем так званої «звільненої свідомості», що доволі чітко проявляється і в масовій літературі сьогодення. Водночас постмодернізм як доволі демократичний напрям поєднує в собі поетику високої та масової літератури, чим нівелює актуальність зіставлення еталонних та нееталонних текстів.

Твори масової літератури, окрім естетичної складової, характеризуються ознакою комерційної привабливості, що, безумовно, впливає на формування жанрів, канонів, принципів художнього письма. Як результат, головна увага зосереджується на структурі й композиції, а проблематика виконує допоміжну функцію. Важливу роль у цьому процесі відіграє поняття формульності масової літератури, що забезпечує справдження очікувань читача з огляду на важливість жанрової орієнтації.

Надзвичайно активні соціокультурні процеси кінця ХХ – початку ХХІ ст., що призвели до незворотних змін у суспільному та приватному житті українців, позначилися також і на житті літературному. Комерціалізація літпроцесу стала вмотивованою за умов посилення ролі продуктів масової культури – неодмінної складової постмодерного суспільства.

Питання наявності, доцільності, особливостей творення й рецепції сучасної української масової літератури збурюють думку літературознавців та читачів уже більше двадцяти років. За точку відліку візьмемо вихід у світ «Польових досліджень з українського сексу» (1996 р.) Оксани Забужко, що Ніла Зборовська у статті «Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема» доволі справедливо називає одним із перших «розкручених продуктів масової літератури» [5, 3]. Однак використання поняття «проблема» в контексті аналізу сучасного масового літературного продукту не є доречним – доцільніше вживати термін «питання» (за умов його наближеності до семантичного поля поняття «задача»), що потребує роз'яснення та відповіді.

Проблема – це ситуація, що «потребує активних дій і є пробуджуючим чинником для діяльності людини (досліджень, проектування та виконання), щоб ліквідувати наслідки чи запобігти їхньому виникненню» [161, 637]. Однак ми не маємо на меті запобігати виникненню чи ліквідувати наслідки впливу масової літератури, що є неможливим, враховуючи панування загальнолітературного закону. За існуючих умов доцільними є лише зауваги щодо подальшого її розвитку на основі так званої культурологічної перкусії творів масової літератури. Окрім того, для «проблеми» характерна наявність компонента невизначеності, що є суттєвою відмінністю в порівнянні із «питанням», метою якого є отримання конкретної інформації, чи «задачею» – проблемною ситуацією, що, однак, позначена конкретною ціллю і необхідністю її досягнення [161, 637].

У критичних заувагах щодо масової культури та зокрема літератури в Україні, висловлених вітчизняними літературознавцями, знаходимо прямо протилежні погляди. Так, Оксана Забужко вважає, що «в умовах ринку, надто "дикого", тільки маскульт годен "підперти" звичайно неприбуткове "серйозне" мистецтво. <...> Нам треба не "голосу Тараса", а українського Стівена Кінга, який продає свій Божий дар <...> підступному Мефістофелю задля лакомства нещасного, задля нікчемних дукачів – побрязкачів – аби ми,

такі чисті й непродажні, могли <...> перейти до чистої поезії» [54, 198]. Водночас Ніла Зборовська розглядає масову культуру як суто імперське явище, що «несе в собі руйнівний характер для живої національної культури» [58, 6]. На думку Тамари Гундорової, таке розмежування елітарної та масової літератури обумовлено перетворенням «культурних цінностей на товар, появою артистичної антрепризи» [43, 68]. Натомість Софія Філоненко зосереджує свою увагу не так на тому, «маємо ми масову літературу чи ні?», як на питаннях її творення та рецепції, зауважуючи, що «масова література – сукупність літературних творів, які адресуються широкому читацькому загалу й функціонують за законами літературної індустрії відповідно до своєї жанрової приналежності» [182, 88]. Цілковито погоджуючись із наведеною останньою думкою, зауважимо, що масова література є невід’ємним елементом глобалізації та стандартизації культури; функціонуючи за законами і принципами, відмінними від побутування елітарної, «масова література як система, схильна до самоорганізації, вибудовує власну внутрішню ієрархію і формує власний канон. Популярна літературна продукція є різнорідною і різноякісною. Усередині її, так само, як і в серйозній літературі, наявна оцінювальна вертикаль» [182, 29].

Для сучасного літературознавства й досі традиційно актуальним залишається ієрархічний підхід, відповідно до якого літературу поділяють на елітарну та масову, що орієнтована на літературні смаки ширшої категорії читачів. Для елітарної літератури характерна «гібридизація жанрів, складність мовних засобів, філософська наповненість змісту та образів, цитування, колажування, інтелектуальна гра з читачами» [105]. Висока література має свого читача, їй властиве доволі обмежене коло реципієнтів, спроможних декодувати складні внутрішні змісти та зрозуміти численні алюзії, що є неможливим за умов поверхневого прочитання, і вимагає знання інших художніх текстів. Тобто досвідчений і кваліфікований читач зуміє осмислити та сприйняти не лише диктумний план, що передбачає сюжетну

композицію, послідовність подій та їхнє тло, а й модусний, що відповідає системі взаємодії свідомостей автора і персонажів [158, 20].

Особливістю творів елітарної літератури є можливість відкриття нових і нових смислів за умови багаторазового прочитання, тоді як масова на різночитання не розрахована, а орієнтована на поверхневе ознайомлення. Цілком умотивованими є головні її ознаки – тяжіння до стандартизації, типізації, впізнаваності сюжетів та образів, колізій, проблематики, наявності штампів, що й зумовлює формально-змістову єдність твору. Для масової літератури характерне послуговування каноном (властиво для детективів), що «передбачає як проблемно-тематичну визначеність, так і жорстку структуру, коли за кожним елементом форми закріплений певний зміст» [182, 106]. Те, що в західних теоріях культури та філософських концепціях визначають як руйнівне втручання масової культури в колись елітарну сферу, «назагал виявляється зміщенням семіотичних кордонів між колись чітко розмежованими сферами масової книжкової продукції», творами для сприйняття широкими соціальними верствами та високою літературою – необхідною складовою академічного знання [153, 198].

Масова література має свою особливу жанрову систему, законів якої автор повинен чітко дотримуватися, адже декларування конкретного жанру слугує необхідним маркером для читача при виборі книги. Таким чином, жанр не просто окреслює тип твору, а постає «типом комунікації, типом художньої практики» [34, 116]. Тобто жанр насамперед є потужним комерційним інструментом, і показово, що Андрій Кокотюха ніколи не приховував комерційного інтересу як однієї зі складових своєї творчої лабораторії.

Твори масової літератури «будуються за трафаретними сюжетними схемами, мають схожу тематику та наративну структуру, відповідають звичним естетичним шаблонам та ідеологічним стереотипам» [105]. Варто також зауважити, що як висока, так і масова література послуговуються особливим типом сприйняттям тексту читачем – через ототожнення себе із

літературними героями. Проте, якщо елітарна література «акцентує увагу переважно на унікальності та оригінальності змальованого світу та персонажів», то масова надає перевагу «максимальному наближенню атрибутів дійсності, в якій живе читач, відтвореної за допомогою спрощених образів, символів, кліше і культурних кодів» [153, 22].

Сучасний український письменник А. Кокотюха пояснює таку опозицію «елітарних» письменників тим, що «вони бояться. Вони зайняли стійкі позиції в засобах масової інформації і міцно тримають оборону. Через це українська масова культура, зокрема література популярних жанрів, переживає інформаційну блокаду» [97]. Натомість на знак оборони письменник заявляє, що «масова література – це той паровоз, який навіть у радянські часи тягнув на собі поезію, прозу та есеїстику "елітних авторів". Надрукувавши і продавши десять детективів, радянське видавництво могло за рахунок прибутку видати кілька поетичних збірок» [97].

Не секрет, що елітарна й масова літератури відповідають різним культурним потребам, як наслідок, орієнтовані на різні типи читачів. Масліт орієнтується на потребу пересічного читача відпочити від дійсності, тому, щоб задовольнити цю вимогу, письменники дотримуються давно відомих літературних формул. Не варто забувати, що масова література – це перш за все індустрія, що послуговується принципами імітації, повтору (сиквели, приквели, триквели), серійності, що відображається в підпорядкованих назвах творів та іменах героїв, котрі мігрують із книги в книгу, а також категоріями брендовості, моди та піару. Так, розмірковуючи над жанрово-тематичними тенденціями сучасної белетристики, А. Кокотюха в одному із інтерв'ю наводить приклад такої трендовості, переповідаючи свою розмову із видавцями: «Найкраще буде продаватися така книжка, де у самотньої жінки вкрадуть дитину, і вона, ні до кого не звертаючись по допомогу, сама її знайде і все закінчиться хепі-ендом. І бажано, щоб це було в селі» [90]. Однак, зізнається автор, писати твори такого формату не бажає: «Я роблю те,

що подобається мені, і якщо це подобається комусь ще – я буду тільки щасливий!» [90].

Твори масової літератури характеризуються також категорією читабельності. Однак, як зауважує Софія Філоненко, не варто зводити її лише до поняття зрозумілості мови та доступності для читача. Показовими в цьому контексті є також «здатність тексту захоплювати, утримувати увагу, що забезпечується яскравим конфліктом, наявністю інтриги, динамічним розгортанням дії» [182, 70]. Серед основних факторів, що надають твору масової літератури читабельності, Марія Литовська називає такі: «упізнаваність сюжетних моделей; стереотипність іміджів героїв; містичний пафос зображення соціальних практик; умовна екзотичність фабули; правдоподібність деталей зображуваного; відсутність соціальної критики; відтворення "вічних" почуттів; співзвучність життєвим інтересам кожного читача» [182, 70]. Так, на переконання Анатолія Дімарова, на читабельність твору передусім впливає емоційний чинник, наявність інтриги: «Кожен посправжньому читабельний твір має в собі захований гачок з наживкою. І цю наживку читач моментально ковтає» [47, 4].

Творчість А. Кокотюхи, на наш погляд, є беззаперечним зразком сучасної української масової літератури. Напевне, жоден інший автор не докладає стільки зусиль, аби закріпитися на позиціях масового письменства. Так, під кінець 2013 р. письменник провів всеукраїнське турне під назвою «43 у 43» (тобто 43 книги видав автор за свої 43 роки), у 2014 р. вийшли історичні романи «Київські бомби» та «Справа отамана Зеленого. Українські хроніки 1919 року», а станом на 2017 р. кількість виданих книг сягнула більше 60-ти. Отже, як бачимо, творчій плідності письменника можна лише позаздрити. Так, у 2013 році бестселером було визнано ще один історичний роман Кокотюхи – «Червоний» (за даними видавництва «Клуб Сімейного Дозвілля», він навіть обігнав новий роман «Вітер у замкову шпарину» «короля жахів» Стівена Кінга). Зауважимо, що для творів масової літератури наявність маркера «бестселер» є надзвичайно важливою. Однак ця відзнака

здобувається не лише за умови наявності виразної художньої якості, а й за допомогою використання добре відомих маркетингових технологій та дотримання тенденцій так званої літературної моди. Як слушно зауважує Софія Філоненко, поняття «бестселер» означає «незрівнянно більшу популярність книжки порівняно з іншими» [183, 13]. А. Кокотюха натомість констатує: «Україна – <...> споживач як бестселерів-одноденок, так і бестселерів світових, перевірених часом. Проте дивним і незрозумілим чином Україна не виробник таких бестселерів» [96].

Твори масової літератури орієнтовані на миттєвий успіх, вони не передбачають «писання в шухляду» і марень, що колись їх гідно поцінують нащадки. Навпаки, творці літератури такого ґатунку очікують на результат «тут і зараз». Проте варто зазначити, що цей успіх настільки ж швидкоплинний, наскільки й час його очікування, тому зазвичай автори популярної белетристики «кують, поки гаряче», аби «свіжими слідами» читач підступив і до наступного, часто попередньо заявленого, бестселера. Не секрет, що масова література має більшу комерційну спрямованість, тому успіх одразу ж використовують для отримання максимального прибутку. Цей факт не потребує схвалення чи негативації, він є даністю і невід'ємною складовою сучасної популярної масової літератури. Однак А. Кокотюха зауважує: «Говорячи про бестселер, ми повинні мати на увазі сотні тисяч або мільйони копій. А в Україні, при всій повазі до книжкової індустрії, стільки не мав і не має ніхто з нині живучих, принаймні від 1991 року» [96].

Попередньо ми згадували про необхідність використання маркетингових технологій, що ними послуговуються сучасні українські автори популярної белетристики (й не лише вони). Окрім упроваджуваних піар-акцій, активності в соцмережах та на відповідних електронних ресурсах, письменники використовують усі можливі засоби промоції, аби лише привернути увагу читача: від абсолютного епатажу і повної публічності до показової відстороненості (так, наприклад, В. Пелевін демонстративно відмовляється давати інтерв'ю, що також слугує засобом самореклами).

«Рекламні біг-борди, – як стверджує А. Кокотюха, – не вихід <...> бо це не шоколадки, які продають на кожному кроці. Навіть якщо книга є в усіх книгарнях – це не показник» [90].

Свою першу книгу А. Кокотюха написав ще у віці 25 років. Детективи українською мовою критики тоді радили взагалі не писати, адже то, мовляв, уже масова література, а йому варто звернути увагу на літературу елітарну, однак митець мав абсолютно протилежні погляди. Сьогодні це письменник, котрий щорік видає по доброму стосу книг і вільно почуввається в царині гостросюжетного роману.

Виразною ознакою творів масової літератури є продукування доволі великої кількості творів за відносно короткий проміжок часу (згадаймо своєрідну промо-акцію «43 у 43» А. Кокотюхи). Так, наприклад, детектив «Таємне джерело» А. Кокотюхою був написаний за 28 днів. «Будучи безробітним, я усюди працюю. Мене не годую література – годую кіно, телебачення, журналістика. За чотири години можу написати 20 тисяч знаків, це 32 сторінки в книзі. Написання, записування книги – процес механічний, основне відбувається в голові», – розповідає автор. Однак, випереджаючи інерційне запитання щодо якості такого продукту, Кокотюха зауважує, що за таких умов книжка обдумується довше, ніж пишеться: «Я довго думаю, тому й пишу швидко. Кожну деталь обдумую до дрібниць. Сідаючи за написання, вже чітко знаю, чого і скільки мені треба», – зізнається у приватній розмові автор.

Опираючись на базові принципи типізованості та формульності масової літератури, А. Кокотюха ретельно складає пазл детективного сюжету, відкидаючи усе, що могло б заважати стеженню читача за розслідуванням. У результаті такий сюжет легко трансформується в телевізійну продукцію, тому закономірно, що тексти А. Кокотюхи лягають в основу документальних фільмів, автором чи співавтором яких є сам письменник. Серед них детективний роман «Легенда про Безголового» (екранізований 2008 року кіногрупою «Film.ua» під назвою «Тривожна відпустка адвоката Ларіної»),

режисер Олександр Стеколенко), трилер «Повзе змія» (екранізований 2009 року компанією «Freshproduction UA», режисер Максим Бернадський), історичний роман «Червоний» (режисер Заза Буадзе, 2017 рік). Письменник також є автором сценаріїв кількох документальних фільмів із циклу «Кримінальні історії» (ICTV), «Чужі помилки» (СТБ), «Стрингер» та «Одержимі» (1+1). У 2017 році розпочалася підготовка до екранізації першої книги серії «Ретророман» – ретродетективу «Адвокат із Личаківської».

У багатьох журнальних публікаціях та інтерв'ю А. Кокотюха наполягає на необхідності створення популярної літератури. Наразі письменник долучається до розбудови в сучасній українській прозі жанрів детективу та його внутрішньожанрового інваріанту ретродетективу, авантюрного, пригодницького романів, містичного трилеру, експериментує з класичними формулами нуару та готики (наприклад, детективи «Темна вода», 2006 р. і «Легенда про безголового», 2007 р.). Письменник прагне заповнити цілу нішу сучасної белетристики, як результат, «продукує один за одним захопливі, читабельні тексти; систематично рецензує всі, хоча й нечисленні, вітчизняні книжкові новинки, які вкладаються в рамки гостросюжетної літератури; уперто обороняє детектив, а разом з ним і все масове письменство, від несправедливих закидів <...> – та мало не від усього світу» [182, 230]. Головне – не втратити за такого темпу якісних орієнтирів.

Подібна ініціативність повинна отримати підтримку й заохочення, особливо за умов умотивованої заборони російського масового культурного продукту, що донедавна домінував в українському культурному просторі. У контексті розмов про ефективну державну інформаційну політику, боротьбу з пропагандою і опір російському маскульту варто пам'ятати: головне – аби було що запрявити українському споживачу натомість. Як слушно зауважив Юрій Андрухович в одному з проведених із ним інтерв'ю: «Думаю, програмні боси і продюсери насправді не досить добре знають, яка кількість українського культурного продукту існує. Звичайно, він ще перебуває в так званому напівандеграунді, але його треба вишукувати, витягувати і

популяризувати, щоб потім, при згадці словосполучення «український культурний продукт», нашою першою реакцією не було скептичне знизування плечима» [18, 6]. Заохочення до наповнення сакральної чаші української культури, на наш погляд, неминуче призведе до активізації конкурентного середовища, що (за законами літературного «природного відбору») закріпить на гідних позиціях лише якісні репрезентанти української масової літератури.

Творчість А. Кокотюхи – яскравий приклад «заповнення» прогалин в українській літературі шляхом створення галереї типажів та сюжетів із давно минулих часів, у яких ці персонажі діють. Саме ретродетектив дає змогу в легкій і водночас інформативно насиченій формі глибше пізнати українське минуле, і синкретичність жанрового різновиду, безперечно, сприяє цьому. Відомі історичні події в ретродетективі подаються через вмале поєднання із детективною інтригою, і читач уже з перших сторінок втаємничений не лише в історію злочину чи його розкриття, але й у ностальгійну атмосферу минувшини, що, зокрема, добре простежується у творі А. Кокотюхи «Різник із Городоцької».

Незважаючи на те, що інтрига є перш за все структурною складовою драматичних творів, за умови міжродової дифузії вона функціонує водночас і як елемент епічних творів, зокрема в жанрі детективу та в ретродетективі як його безпосередньому піджанрі. Однак варто зауважити, що в детективі інтрига реалізує себе не лише через напружену дію, а й через таємницю. З огляду на це вмотивованим постає використання прийому втаємничення уже з перших рядків експозиції ретродетективу, наприклад: «Цього чоловіка вона не боялася» [92, 5]. Використання вказівного займенника та категорії відсутності чи наявності страху визначає сферу окресленого невідомого, адже одразу стає зрозумілим, що саме «цей чоловік» є ключовим персонажем, що запускає механізм розвитку сюжету.

Сюжет ретродетективу побудований довкола розслідування приватним адвокатом Климом Кошовим вбивств дівчат, які працювали в будинках

розпусти. Поруч із детективним сюжетом письменник моделює причину вибору дівчатами подібного життєвого шляху, тому знайомить читача з історією однієї з жертв – Анни. Одразу зазначимо, що, конструюючи сюжет, автор обирає доволі вживану, а тому легко впізнавану схему, відповідно до якої «фемінна бідність» і бажання розірвати замкнене коло та домогтися «кращого життя» спонукають героїню до реалізації певної моделі поведінки: «Хочеш мати багато чоловіків – будь їм цікавою, – повчає Анну пані Адовська, котра вирішила сприяти її вихованню "в міру сил та можливостей". – Мовчи коли треба. Сама знай, коли. Треба говорити – підтримуй розмову. Будь розумнішою за них, але виду не показуй. Приховуй розум старанно, всіх сил до цього докладай. Але кожен чоловік має бачити: ти не дурна й не покїрна, ти лише придурюєшся, приховуєш свої можливості й здібності, бо так належить» [92, 7–8].

У ретродетективі «Різник із Городоцької», як і в більшості своїх творів, автор уникає відвертого моралізаторства: «Ні до чого іншого вона не могла себе прилаштувати. Звісно, брати гроші з незнайомих чоловіків за короткі любові без кохання – не зовсім те майбутнє, яке Анна уявляла собі в дитинстві. Знала: хоче гарний одяг, як у тих панянок, що заходили до модного салону, де слугувала її мама» [92, 6]. Отож, зробивши певні висновки, дівчина визначає мету, а точніше дві: перша полягала в тому, аби «стати такою, як оці дами», а друга – «заслужити ось такий чи інший модний салон», аби мама була в ньому управителькою [92, 8]. До слова: обрана письменником трансформаційна модель «дівчина – повія», сформована в руслі маскулінної літературної традиції (яскраво представлена, зокрема, у романі Панаса Мирного «Повія»), зазнає певних змін, адже кожна з героїнь А. Кокотюхи не є виключно заручницею обставин, а виконує роль активного суб'єкта, що свідомо ухвалює рішення та несе відповідальність за власний вибір. З цього приводу Соломія Павличко зазначає: «Літературний образ жінки ХІХ століття – "покритки", "бурлачки", "повії", що були квінтесенцією горя, нещастя й немочі, відступив перед "царівною" і "одержимою духом". В

українській літературі вперше прозвучав інтелігентний жіночий голос, а разом з ним і феміністична ідея» [134, 25]. Внаслідок отримуємо відмінну за суттю фемінну літературну традицію, що вибудовується за координатами Ольга Кобилянська – Ірина Вільде – Євгенія Кононенко. Саме тому збірка новел «Повії теж виходять заміж» розширює діапазон реалізації традиційного маскулінного представлення зазначеної проблеми, адже героїні Євгенії Кононенко виходять за рамки моделі зображення жінки-повії як жертви чи заручниці ситуації.

«Найочевидніша ознака детективу, більше того, його обов'язкова умова – таємниця» [78, 160]. На виконання такої умови в ретродетективі «Різник із Городоцької» працює також і прийом замовчування, або апозіюпеца, що полягає в поданні неповної інформації з метою створення ефекту додаткової напруги: «Після *того*<sup>2</sup>, що сталося, Анні довелося виїхати» [92, 8]. Текстова реалізація прийому полягає у використанні вказівного займенника середнього роду «те» («того»), що в зазначеному контексті вказує лише на факт відбуття певної події, однак не розкриває її суті.

Як уже зазначалося вище, стилізація твору з метою відтворення атмосфери певної епохи відбувається також і на лексичному рівні. Незважаючи на часопросторову означеність твору, а саме Львів 1913 року, А. Кокотюха не перенаснажує текст галицькою говіркою чи лексемами, характерними для ідіостилю мовців окресленого періоду, тому зустрічаємо лише вкраплення, наприклад: «Громнишин пішов, хряснувши дверима, а наступного дня почав із новою силою таврувати манкуртів та хрунів» [92, 19]. У наведеному уривку «хрунь» – негативно забарвлена лексема на позначення виборних, котрі не виконують своїх обіцянок. Зустрічаємо також і такі архаїзми, а також актуалізацію їхніх значень у складних номінативних одиницях, як «президент міста» (міський голова), «двірка» (залізничний вокзал), «колежанка» (подруга). Автор зауважує навіть той факт, що, з огляду

<sup>2</sup> Виділення курсивом наше

на приналежність Львова до Австро-Угорської імперії, для міста була характерною й така європейська особливість, як початок підрахунку поверхів починаючи з другого, тобто «на першому поверсі, в апартаментах з балконом» – означатиме фактично на другому [92, 246]. Використовує автор і жаргонізми, зокрема: «бікор» – палиця, «люфт» – прогулянка та «хатранка» – поліцейський патруль, що також виконують функцію темпоральної співвіднесеності.

Присутній у ретродетективі й властивий для детективної літератури загалом прийом перевтілення: Климентію Кошовому неодноразово доводиться вдавати з себе іншого з метою отримання необхідної для розслідування злочину інформації. Мотиви перевдягання та викриття, котрі, за М. Бахтіним, є ігровими мотивами карнавалу, не лише визначили структуру ренесансного роману та комедії масок, а й водночас лягли в основу пригодницької літератури. Тому принцип викриття як головний прийом комедійних жанрів отримав своє застосування й у детективній прозі, адже і детективові, і злочинцю часто доводиться грати різні ролі та перевтілюватися в різноманітні образи, крім того, фіналом твору за таких умов завжди є розкриття злочину, покарання винних і торжество справедливості.

### **3.2. Концепція національної історії крізь призму ретродетективу (Б. Коломійчук і А. Кокотюха)**

Кожній нації властивий власний унікальний досвід самоідентифікації. Погляд на історію під кутом національних інтересів утверджує в суспільній свідомості вагомість подій милого, мозаїчних за своєю суттю, однак підпорядкованих спільній ідеї нації, сформованій за безпосереднім впливом зовнішніх та взаємозалежності внутрішніх факторів. Концепція національної історії є складовою національної ідентичності українського народу, що має вияв, зокрема, і в знанні та повазі до власних історії, культури, території, усвідомленні та визнанні власної національної неповторності, наявності спільних у межах національної групи цілей, інтересів, прагнень. Художнє

осмислення історичного минулого в ретродетективних творах долучається до загального процесу формування концепції національної історії, що зазнала беззаперечних зовнішніх впливів та й досі як явище комплексне перебуває на стадії свого становлення.

Жанр ретродетективу не вимагає від автора зображення масштабних історичних подій та дотримання історичної достовірності, однак письменник завдяки вибірковому методу залучення до текстової канви необхідних історичних деталей формує сюжетне тло, на якому за посередництвом сприйняття тогочасних реалій персонажами твору вибудовуються паралелі із сьогоденням, що дає змогу читачеві розширити горизонт сприйняття національної історії.

Головний герой серії повістей і романів Б. Коломійчука Адам Вістович за походженням українець, а відповідно до тексту – русин. Зважаючи на те, що з 1772-го по 1914-й Львів перебував у складі Угорської, а згодом Австро-Угорської імперій, етнічна приналежність відіграла значну роль у тогочасному суспільному житті. «Я вам дещо скажу, Вістовичу, – промовив Шехтель після паузи, – і сподіваюсь, від цього багато проясниться... Ви русин, а чи багато русинів служать у львівській поліції? Декілька капралів, два фельдфебелі, а комісар тільки один – ви. Знаю, ви католик, але це вже деталі...» [100, 16]. Упродовж твору автор неодноразово вказує на хитке становище українця, однак принциповість, відданість та професійність, чесність слідчого в поєднанні з критичним розумом завжди грають на боці героя, і хоча письменник не акцентує увагу на понятті малої батьківщини чи рідної землі, однак формує сюжети детективних пригод так, що саме Львів стає для Вістовича найкомфортнішим (перш за все психологічно) місцем, що дозволяє вповні проявити детективний хист.

Подібну характерологічну ситуацію зустрічаємо і в серії романів А. Кокотюхи. Адвокат і за збігом обставин детектив Климентій Кошовий також є українцем: «Ніхто й ніде не сприймав пана Кошового інакше, ніж близького друга яскравої театральної акторки Барбари Райської <...> і Клим

відчував себе не більше, ніж охоронець. Щоправда часом публіка озиралася й на нього, пригадуючи: це той самий русин, емігрант з Києва <...> котрий свого часу допоміг заарештувати російську терористичну боївку» [92, 12]. Варто, однак, зауважити, що герой А. Кокотюхи національно маркований виразніше. Насамперед напрочуд промовистими є його ім'я та прізвище. Згідно з етимологічною довідкою ім'я Климентій походить від римського когномена (індивідуального прізвиська, яке отримував один із представників роду і яке згодом ставало родовим) «clement», що перекладається як «милосердний», «гуманний», «м'який». На українських землях ім'я з'являється у X столітті в результаті суспільно-історичних змін, пов'язаних із прийняттям християнства, коли на зміну давньоруським прийшли імена латинського походження. Проте, що важливо, у творах автор майже всуціль використовує українізований варіант імені – Клим, адже в староукраїнській мові уживанішою була саме гіпокристична форма (із усіченою до початкового складу основою). Не менш красномовним є й прізвище головного героя – Кошовий, що є прямою алюзією на історичне минуле українського народу, а точніше на період найвищого прояву його мужності та звитяги – часи існування Запорізької Січі (XVI – XVIII ст.). Усе вище зазначене підтверджує тезу А. Кокотюхи про свідоме використання в тексті твору національно маркованих антропонімів, зокрема особових імен.

Невипадковим є також і вибір професії та місця роботи головного героя – невеличка фірма, що «захищала в австрійських судах інтереси передусім українців – або русинів, як називали тут цей народ» [92, 13]. Опинившись у чужому місті без засобів до існування, Кошовий не випадково отримує допомогу саме від пана Штефка – незмінного члена «всіх політичних, суспільних та навіть культурницьких спільнот, довкола яких єдналися всі, хто поділяв погляди народовців» [91, 19]. Варто зауважити, що етнізм «українець» або «русин» стосовно персонажів використовується автором також і з урахуванням політичної зорієнтованості. Примітно, що пан Штефко захищав інтереси саме тих українців, котрі чітко давали зрозуміти: «З тими

русинами, котрі орієнтуються на єдиний народ та російського царя, їм зовсім не по дорозі», – тому випадкові люди його послугами не користувалися [91, 19].

Автор правомірно не примітивізує довкола національної ідеї, тому українець в А. Кокотюхи не рафіновано позитивний, однак у творах завжди присутній натяк на певну дефективність українства тих персонажів, котрі в розвитку проявлять свої негативні риси. В експозиції до першого ретродетективу із серії («Адвокат із Личаківської») примітною є незначна деталь, базована на фрагменті зі споживанням алкоголю. В образі Євгена Сойки, що в подальшому виявиться зрадником та негідником, автор реалізує тип «формального українця», акцентуючи увагу на розірваності традицій та подвійності стандартів у розумінні «свого»: «Наливку спеціально купував в однієї жінки у передмісті. Довкола Львова поступово, впевнено й міцно обживалися сільські українці. Тож рецептура *своя*<sup>3</sup>, від землі. Хотілося вірити – з діда-прадіда, хай він не ототожнював себе з тими мужицькими традиціями. Бог із ними, вишнівка так чи інакше смачна» [88, 9]. Інколи автор натякає на подальший негативний прояв персонажа не лише через внутрішні, а й через зовнішні дефекти. Так, формуючи образ двірника, котрий, щоправда, лише в п'ятій книзі «Коханка з площі Ринок» проявить свою справжню сутність (ряд ганебних доносів у період окупації Львова російськими військами), автор від початку наділяє Гната Бульбаша відразливою зовнішністю та, як і у попередньому випадку, наголошує на роздвоєності поняття «свій» у процесі самоідентифікації героя: «Прізвище цього цербера з Личаківської цілком відповідало зовнішності, насамперед виразному бульбастому носові. <...> Був він українцем, та чомусь уперто не визнавав у Кошовому *свого*» [88, 140]. Варто зауважити, що форма характеристики Гната Бульбаша, в основі котрої – несприйняття на рівні «свого», є сталою та повторюваною й у решті книг серії. Наведемо, зокрема, приклад із частини «Автомобіль із Пекарської»: «...скоса поглядав двірник,

<sup>3</sup> Виділення курсивом наше

як виявилось згодом, лише на Кліма, і за три роки, що він відчиняв перед пожилицем браму, ставлення не змінилося. При тому, що Гнат Бульбаш виявився українцем, *свого* у Кошовому вперто не визнавав» [87, 29].

Концепцію національної історії формують не лише події, а й безпосереднє ставлення до них (як особисто сформоване, так і нав'язане). Можливість впливу на громадську думку створює небезпеку вправління із суспільною свідомістю, що призводить до дестабілізації ситуації в державі. Станом на початок ХХ століття засоби масової інформації (мова йде, зокрема, про періодичні видання) були достатньо сформованими, що давало можливість маніпуляції переконаннями, прагненнями і поведінкою читачів. Саме тому для окреслення імагологічних полярностей «свій – чужий» автор використовує також і характерологічний елемент, пов'язаний із приналежністю до кола читачів певного інформаційного видання: «Як давно уже встиг розібратися Кошовий, автори "Галичанина" повсякчас декларували лояльність русинів до австрійської влади, тоді як на сторінках "Прикарпатської Русі" русинів закликали духовно єднатися з Російською імперією, адже їхнє коріння – саме там» [87, 29]. Уплітаючи до детективного сюжету події Першої світової війни, автор акцентує увагу на важливості друкованих видань, що часто відіграють роль посередника у процесі формування національної свідомості громадян, за тіла, уми й душі котрих іде боротьба. «Ми є тим, що ми читаємо», – підсумовує один із персонажів А. Кокотюхи [87, 29]. Саме тому автор уводить історичний фрагмент, в якому розповідається про спробу Володимира Шухевича (діда головнокомандувача УПА генерала Романа Шухевича) переконати призначеного із Петрограда міського голову полковника Сергія Шереметьєва не закривати культурні заклади та не забороняти друк газет та книжок, на що останній звелів «прибрати з вітрин своїх крамниць літературу, котра розбещує солдатів, – мав на увазі видання "Кобзаря" та інші книги, написані наречієм» [89, 91]. З метою увиразнення національного простору автор уводить до сюжетної канви образи тих національно маркованих культурних діячів, масштаб

особистостей яких здатен визначати цілу епоху: «Часом у "Монополі" за окремим столиком можна було застати доктора Франка за газетою чи писанням, і то чи не єдине в кав'ярні місце, яке постійно було зарезервовано для нього» [87, 48].

Боротьба з носіями української національної ідентичності, індикатором котрої є, зокрема, й література до вжитку, була нищівною, однак показово, що утиски українського населення зображені А. Кокотюхою лише з боку Російської імперії. Звинувачений удруге в мазепинстві, тобто в підтримці та активній участі в національно-визвольному русі українців в Російській імперії, Кошовий вкотре усвідомлює зіпсутість системи, у якій змушений існувати. Отримавши тимчасову свободу за умови розслідування вбивства коханки (як виявиться пізніше – таємного агента) російського офіцера, детектив повертається до свого помешкання, в описі котрого автор акцентує увагу на окремих деталях, що, однак, відтворюють загальну картину тогочасної дійсності: «Тут лишилося все, як було – розкидане, вивернуте, розкурочене після струсу. <...> Не стримавшись, Клим нахилився, підняв із підлоги та склав стосиком на робочому столі кілька книжок, від однієї з яких відірвали палітурку: бо українською мовою, під обкладинкою такого видання могло, як казали, бути щось крамольне, незаконне, спрямоване на підриг устоїв імперії» [89, 52]. Придушення українськості за таких умов відбувалося від джерел, адже, як вкотре імпліцитно наголошує автор, «ми є тим, що ми читаємо» [89, 53]. Офіційна політика наполягала: українцям цілком вистачає дозволених видань, як-от «Украинская жизнь», чи таких, що виходять російською, адже друк будь-якою іншою мовою, перш за все українською, чи, вживаючи тогочасну термінологію, малоросійською, є «проявом сепаратизму» [89, 13–14].

Процес творення та становлення нації корелює з поняттям національного простору, що, однак, не зводиться лише до території, а включає в себе поняття культурного, духовного, ідейного, історичного просторів, кожен із яких потребує ідентифікації, адже втрата контролю хоча

б над одним із елементів неминуче призводить до окупації та збільшує ризик потрапляння суспільства під маніпулятивний вплив. Активна позиція у відстоюванні інтересів «своїх» та своєї нації, а не пасивні нарікання та пусті балачки (адже «є в українців-русинів, у нас із вами, дуже зла звичка – забагато говоримо») – ось основна настанова, котрої намагається дотримуватися головний герой А. Кокотюхи [87, 186]. Реалізація ідеї досягається завдяки введенню додаткової сюжетної лінії, безпосередньо не пов'язаної зі злочином та вираженої через три діалогічних фрагменти. Українець за походженням, вчитель за покликанням пан Громнишин звертається до Кошового із закликом долучитися до відозви, спрямованої на пошук коштів для розбудови та утримання українських шкіл, адже діти, батьки яких не мають змоги оплачувати їхню освіту, змушені відвідувати заклади, що ними опікуються москвофільські громади, як результат, національне виховання української молоді не відбувається, не кажучи вже про викладання руської, тобто української мови, що її «москвофіли, як відомо, вважають вульгарною» [87, 56]. Побудовуючи діалог за принципом «теза – апелювання до тези», автор пропонує протилежну, однак активну за суттю позицію, втілену в образі Климентія Кошового: «Живу тут, у Львові, три роки, й чую – поляки полонізують українців. Жив у рідному Києві, мав проблеми через те, що визнавав публічно: росіяни русифікують українців. Тут ви кажете мені те саме. Пропонуєте підписати відозву, хоча, як на мене, значно більше смислу буде в конкретних діях, спрямованих на українізацію українців. Російська імперія заборонила це драконівськими законами. Австро-Угорська, здається, ні» [87, 57]. Усвідомлюючи неможливість обмеження дій опонентів, що їх Кошовий підкреслено називає «нашими», ототожнюючи таким чином свої прагнення із цілями Громнишина, пропонує діяти на випередження: відкривати руські, тобто українські, народні школи та інші навчальні заклади, запрошуючи українських вчителів, у тому числі, як наголошує, жінок (показовий акцент у контексті порушеної у творі ідеї самоствердження жінки як рівноправного суб'єкта суспільних відносин на

початку ХХ століття). Згаданий фрагмент демонструє історичний паралелізм, що його проводить автор між окупаційними подіями початку ХХ та ХХІ століть, реалізованими в тому числі через зовнішньокультурний вплив, протистояти якому можливо лише за умови витіснення російського культурного продукту (що несе в собі інші культурні та національні коди) власним в усіх без винятку мистецьких сферах.

Вибудовуючи детективний сюжет на фоні подій Першої світової війни, А. Кокотюха локалізує фокус зображення на українсько-російському протистоянні. Увага зосереджується, зокрема, на проведенні паралелей у послідовності ведення політики Росії щодо України: «Хіба ви не чули виступ графа Бобринського? Та напевне ж чули, читали – тим більше. Росія не захопила ці землі, й, зокрема, це місто. Государ повернув своє, звільнивши тутешніх слов'ян від чужого впливу, в тому числі найперше – релігійного. Ми принесли істинну віру» [89, 29]. Так вибудовується аналогія із сучасними подіями на Донбасі, і якщо тогочасна ідея виражена через монархічну доктрину «православие, самодержавие, народность», розроблену графом Сергієм Уваровим за сприяння Миколи I в 1833 році, то майже 200 років потому засади «русского мира» за своєю суттю залишилися незмінними, хоча й набули виразнішого маніпулятивного характеру.

Проводячи історичні паралелі, А. Кокотюха не оминає увагою й показову для російської політики ідею об'єднання слов'янських народів, а відповідно, й територій, полемізуючи навколо поняття історичної справедливості: «Мені прикро, що особи ваших поглядів упереджено ставляться до цілком законних намірів государа об'єднати всі слов'янські народи в єдину націю. Чужого, пане Кошовий, Росії ніколи не було потрібно. Читайте історію, ми лише повертаємо своє. Відновлюємо історичну справедливість» [89, 36].

Головний герой ретродетективів А. Кокотюхи постійно наголошує на нетотожності понять Україна і Російська імперія. Залишаючи рідну землю, не знав, чи надовго прощається, але одне знав напевно: «...прощався не з

Росією. Рідну Київську губернію не вважав тією країною, з якої більш як півстоліття тому забирався на заслання російський поет (в даному фрагменті згадується Лермонтов та його напівзаборонене, тому й відоме, «прощай, немытая Россия». – Прим. авт.). Знав: там, куди ведуть залізничні рейки, нинішню російську провінцію називають Великою Україною» [88, 18]. На окрему увагу заслуговує специфіка використання терміна «Велика Україна», що з'являється в суспільно-політичному дискурсі наприкінці XIX – на початку XX ст. для позначення підросійських українських земель і вирізнення їх щодо Галицької України («підавстрійських територій») [126, 9]. Окрім звичної опозиції Велика Україна – Галицька Україна, А. Кокотюха зосереджується на полярностях Велика Україна – Російська імперія, беручи за основу й релігійні аспекти: «...у провінціях Російської імперії так само інакше ставляться до віри, ніж у Великоросії. Принаймні єврейські погроми проводили діячі з Київського відділення «Союзу Михаїла Архангела», називаючи себе борцями за панування істинної віри. Натомість українські віруючі у схожих акціях помічені не були. Тож православна віра, котру сповідували росіяни, дозволяла їм заради її ствердження громити єврейські вулиці й квартали, тоді як Бог, якому молилися в храмах українці, чи, як частіше їх називали, малороси, на сумнівні подвиги заради віри не благословляв» [88, 21].

Запит на європейськість є базовим у вимірі літературної комунікації, сформованої довкола творів А. Кокотюхи. Витворюючи образ Львова в контексті протиставлення Європа – Російська імперія, автор наголошує на нетотожності вражень від споглядання губернських міст Російської імперії та центру провінції на східних околицях Австро-Угорської, що аж ніяк не мало вигляд периферійного. Водночас А. Кокотюха акцентує увагу на ізольованості східної імперії, що згубно впливало на розвиток усіх підконтрольних територій. Показово, що цю думку у творі озвучує саме професор, представник освіченої верстви суспільства, чії слова сприймаються безапелятивно, адже проблема, як він нарікає, полягає в

«дрімучості Російської імперії <...> від коріння від сохи», і хоч небом уже ширяють аероплани, а розбитими дорогами їздять автомобілі, «більшість людей ніби зачаїлася. Сидять тихо, сопуть люто й чекають на сигнал, після якого можна без зайвих вагань спалювати на кострищах єретиків-чорнокнижників» [88, 49]. За таких умов джерелом просвіти, відповідно, постає Європа, і лише її вплив сприяє зародженню прогресивних поглядів та новаторських ідей: «...хай зі скрипом, але все нове з Європи вже починає доходити до імперських околиць. Чого там: по губерніях навіть швидше – у Петербурзі чи Москві загубиться, проскочить повз надто пильну увагу влади, а десь у Києві чи Одесі зачепиться» [88, 49].

Сюжетна інтрига першого ретродетективу «Адвокат із Личаківської» вибудована довкола розслідування вбивства українського детектива-емігранта, що захищав у Львові інтереси так званих москвофілів. У такий спосіб автор одразу визначив дві групи персонажів-українців у Австро-Угорській імперії: ті, що прагнули до об'єднання українських земель під владою цісаря, та ті, що не полишали розмов про те, «що росіяни, українці та галицькі русини – один єдиний братній народ. Різниці між ними нема, й об'єднає їх усіх царь-батюшка» [88, 125]. Використовуючи як історичний фон події початку ХХ ст., автор імпліцитно проводить паралелі із сьогоденням, наголошуючи на особливостях міждержавної боротьби, що полягає в ослабленні позицій супротивника через дестабілізацію ситуації всередині країни: «Австрійській владі, Галицькому сейму та раді міста Львова вигідно, аби активність русинської свідомої громади ширилася на ваших землях. Влада ж російська збудує тут тотальне московство. <...> Усе було б нічого, пане Кошовий, аби москвофіли не почали частіше, ніж треба, говорити про Галіцію як про землю, яка історично належить Росії» [88, 125]. Прямі посилання на події українського сьогодення в тексті відсутні, однак вони легко прочитуються між рядків. Спираючись на принцип повторюваності історії, автор побіжно визначає окупаційні методи ХХ ст., спрямовані на відокремлення частини земель, адже, гуртуючись довкола ідеї

спільності, росіяни та згадані вже галицькі русини «вважатимуть себе вправі вимагати від російського царя допомоги, і не лише фінансової. Захочуть, аби їх звільнили з-під влади Франца-Йосифа. Це можливо лише разом із територіями!» [88, 126].

Пропагування ідеї розширення Великої Русі до кордонів Східної Галичини та Буковини «як повернення сиріт до кордонів єдиного російського материнського "лона"» супроводжувалось постачанням заборонених цісарською владою друкованих видань, що відновлювали своє виробництво в Київській та Харківській губерніях, куди тікали пропоненти царату [89, 21]. Однак очікування adeptів та прихильників російської влади, що проводили активну пропагандистську та підривну діяльність на території Австро-Угорської імперії, не справилились. «Сподівання на війну» та мрії про те, що з приходом російських військ борці за «самодержавие, православие и народность» отримають гідну винагороду, зруйнувала жорстока дійсність Першої світової війни.

У результаті на тлі політичних переконань, що подекуди межували із фанатизмом, виникає тотальне розчарування повного спектра – від обурення до психічних розладів: «Роман Данилевич дістав сильний нервовий стрес, бо постраждав за віру, царя, вітчизну. <...> А Зенон Химич? <...> нині, коли ніби домігся свого й зустрів цісарську владу хлібом-сіллю, зробився корисним ідіотом. Тепер усе, за що він свого часу заплатив свободою, перетворилося для нього, як каже пан Тима, на фук» [89, 258–259].

Такий незбіг очікувань та дійсності змушує окремих героїв ретродетективу кардинально змінити свої погляди, однак автор не залишає їм шляхів для відступу, адже порушення у структурі національної ідентичності мають руйнівну деморалізуючу силу, що відтворено в образі Ярослава Навотного – вбивці з п'ятої книги «Коханка з площі Ринок».

### 3.3. Трансформація детективної інтриги з позицій жіночого письма (творчість Євгенії Кононенко)

Динамічність літературних та соціокультурних процесів, безперечно, впливає на розвій феміністичної критики, адже руйнування стереотипів, переосмислення канонів, перепрочитання існуючої та відкриття нової жіночої літератури активізують та розширюють горизонти досліджень. Варто зазначити, що поповнення скарбниці феміністичної літератури та поява відповідних фахових критичних праць, авторками яких є, зокрема, Віра Агєєва [2], Тамара Гундорова [42], Ніла Зборовська [57; 59], Соломія Павличко [135], Лідія Таран [165], Тетяна Трофименко [172], Ганна Улюра [174], Софія Філоненко [179; 180; 182] та ін., значно розширюють поле досліджень, уводячи необхідну складову феміністичної критики в парадигму аналізу літературного твору.

Література, створена жінками, довгий час перебувала на позиціях літератури субкультурної, тому й досі проходить фази свого становлення. Подібно до літератури національних меншин, для якої властиві етапи імітації, інтернаціоналізації, протесту та захисту своїх прав, що за умов позитивного розгортання подій неодмінно увінчуються переходом до етапу самовідкриття та пошуків самоідентичності, на думку американської дослідниці Елейн Шовалтер, котра й закріпила в літературознавчому лексиконі термін «гінокритика», фемінна література також проходить три основні фази розвитку: жіночна, феміністична та жіноча [209, 510]. В одній зі своїх статей «Феміністична критика у пущі» (1981 р.) дослідниця пропонує до розгляду чотири моделі гінокритики: біологічну, лінгвістичну, психоаналітичну й культурну [209, 518].

На відміну від критики феміністичної, що має емпіричний характер, розглядає жінку перш за все як читача чоловічих текстів та завдячуючи Симоні де Бовуар є суспільно орієнтованою, гінокритика зосереджує свою увагу на постаті жінки-письменниці. Однак, як слушно зауважують Кароліна Гайлбрун і Кетерін Стімпсон, порівнюючи феміністичну критику та

гінокритику зі Старим та Новим Завітами, «обидва напрямки потрібні хоча б тому, що тільки Ієремії ідеології можуть вивести нас із "Єгипту жіночого рабства" до обіцяної землі гуманізму» [215, 64].

З точки зору гінокритики проза Євгенії Кононенко чи не найповніше репрезентує жіноче письмо в сучасній українській літературі. Містичний ретродетектив «Жертва забутого майстра» розширює горизонти сучасної української прози, написаної жінками. Сюжетна канва доволі неоднорідна, тому варто наголосити на вузлових моментах фабули твору. Головна героїня («фірмовий» образ романів письменниці) – пані Леся – освічена, досвідчена й самотня, має філологічну освіту, дорослого сина, невдалий шлюб за плечима, хитке матеріальне становище та близька до кризи середнього віку. Відсутність необхідного фінансового забезпечення, чи «фемінна бідність», як її називає Євген Друзь, неповна жіноча зреалізованість спонукають героїню погодитися на авантюрну пропозицію газетного оголошення з промовистим заголовком «Робота для неординарних жінок» [50].

Подібний крок вимагає від Лесі Красовської неабияких внутрішніх зусиль, адже, як зауважує авторка, героїня мала «стару, ще радянську установку», мовляв, нічого путнього за оголошенням не знайдеш, всюди потрібні знайомства [102, 14]. Такий формат сприйняття дійсності варто аналізувати з огляду на психоаналітичну модель гінокритики, відповідно до якої колективний досвід є потужним важелем у процесі зрушення зі звичних позицій та, як виявилось у романі, може як гальмувати, так і прискорювати його.

Робота, що її знаходить Леся, – допомога іноземцям у реалізації їхніх таємних бажань, проте жодної інтимної складової ця допомога не передбачає. Їй потрібно було лише супроводжувати та надавати необхідну інформацію зацікавленим особам, як, наприклад, режисеру-аматору зі Швеції, що знімає безбюджетну стрічку в промзонах України, чи нащадкам вихідців із країн колишнього соцтабору, котрі шукають хоч якісь тріски від свого коріння. Чергове завдання Лесі не обіцяло жодних несподіванок, окрім того, що

власне самі повідомлення про завдання завжди надходили неочікувано. У перервах між роботою в «Таємному бажанні» Леся відверто нудьгує, адже заробляти на перекладах, «до чого вона вже давно ставилася зневажливо», здається їй беззмістовною витратою часу порівняно із пригодами Маріанни (саме такий псевдонім отримала жінка в агентстві). Як наслідок, простежуємо використання в романі мотиву проживання двох життів, їх переплетення та накладання. Маріанна – своєрідне альтер-его, чиє буття є куди цікавішим за сірі Лесині будні. Отож Маріанна приймає замовлення від француза (котрий, до речі, пізніше виявиться німцем) Мішеля Арбріє та разом із ним намагається розкрити секрети таємничого скульптора Іоанна Георга Пінзеля. У результаті отримуємо мотив одночасного проживання в різних площинах, перша з яких – життя Лесі / Маріанни, друга – сприйняття реального світу крізь призму Пінзелевої історії. Аспект подвійного життя героїні виписаний авторкою із використанням доволі вживаного в містично-детективній літературі прийому роздвоєння особистості (однак зазначимо, що детективна інтрига в цьому творі також не традиційна, оскільки авторка не використовує усіх складових класичного детективу).

Показовою у творі є реалізація концепту тілесності, для розкриття якого особливо важливою є саме друга площина існування реальностей: «життя сучасне – життя Пінзеля». Варто зауважити, що для Євгенії Кононенко дія «максимально психологізована, її героїні – жінки з їхніми "жіночими" проблемами (стосунків між статями), однак їхній тілесний досвід радше декоративний» [30, 258]. Зважаючи на це, доволі показовим, на наш погляд, є розгляд роману з позицій біологічної та психоаналітичної гінокритики. Євгенія Кононенко побіжно змальовує тілесну близькість Лесі / Маріанни та Мішеля, констатує лише, що вони «стали коханцями», або просто квантитативно маркуючи цей факт: «...та ніч, перша з п'яти, що я провела з Мішелем» [102, 73–74]. Жіночий, або ж «дамський» (за визначенням О. Вайнштейна) роман, на думку критика, «при всіх відхиленнях у відверту еротику в основному своєму змісті залишається

пуристським, консервативним, орієнтованим на традиційні чесноти», тому духовна близькість для героїні виявляється важливішою за фізичний контакт [21, 9]. Показово, що емоційна прив'язаність виникла не лише в Лесі, а й у її (формально) клієнта. Той факт, що після завершення контракту Мішель продовжував писати на електронну адресу «Таємного бажання» та шукав зв'язку із Маріанною (хоча раніше ніхто з клієнтів цього не робив, навіть її колишній коханець – кіноаматор зі Швеції – жодного разу не надіслав привітання на Різдво), свідчить про сильний емоційний зв'язок між ними. З точки зору психології, для творчих чоловіків (а Мішель, як відомо, скульптор) надзвичайно важливим є задоволення духовних потреб, однак такі потреби зможе зрозуміти та допомогти зреалізувати лише різнопланово зріла особистість, і саме такою у романі постає Леся (Маріанна). Превалювання духовного над тілесним, що водночас вписується в догмат християнського світогляду, у контексті твору пояснюється впливом на головних героїв високодуховної спадщини Іоанна Георга Пінзеля.

Тіло для Євгенії Кононенко «не вписується в текст ані як тема, ані як умова письма», саме тому мотивованою постає повна відсутність сексуальної тілесності навіть у епізодах, що в суті своїй мають інтимний характер [30, 259]. Подвійне сприйняття реальності, про яке ми вели мову попередньо, виразно простежується у сприйнятті головною героїнею зовнішності Мішеля: «У потязі хлопчик заснув. <...> Уві сні його гарне тридцятилітнє обличчя стало зовсім дитячим. <...> Тоді я вперше подумала: а яким із себе був Жан Жорж Пінзель <...> на кого зі створених ним героїв був схожий він сам?» [102, 49]. Акт споглядання чоловічого тіла позбавлений гедоністичної забарвленості та реалізується виключно в контексті перебування під враженням від скульптур майстра: «Коли він роздягнувся, то вже не був такий гарний, як у светрах грубого плетіння, які любив носити. Мав абсолютно біле не засмагле тіло, без волосся на грудях, а плечі були вутлі й вузькі. <...> я згадала напнуті жили й гострий борлак на дерев'яній шії Пінзелевого Іоанна Богослова і розхристаний комір його вбрання» [102, 73].

Оскільки головна героїня постійно перебуває в темі скульптур і життя Пінзеля, це не може не позначитися на сприйнятті дійсності, врешті зрозумілими постають варіації її тілесних стосунків, а відтак і превалювання духовного – з огляду на високодуховність спадщини скульптора.

Цікаво, що несвідоме накладання площин сприйняття творів Пінзеля та власне особистості самого митця на події, що відбуваються, властиве не лише Лесі / Маріанні, а й Мішелю. «...Я не можу уявити чоловіка, який вирізьбив усі ті неземні скульптури, а потім так по-земному обіймав жінку в темряві під ковдрою», – розмірковує чоловік після ночі кохання із Маріанною [102, 92]. Молодий франко-німецький скульптор уважав себе духовним нащадком Пінзеля, котрому судилося мати схожу долю. Важко пояснюваний, дещо навіть містичний зв'язок між митцями відчувала й сама Маріанна, що проявлялося передусім на рівні тілесного сприйняття: «І чим більше я думаю про нього (Пінзеля. – Прим. авт.), тим більше переконуюся, що він був зовні схожий на Мішеля. То також був високий, худорлявий, навіть тендітний гарний юнак. <...> Він шукав розуміння в цьому світі, а його нерозумів ніхто. Цінували, але не розуміли» [102, 148].

Отже, зауважуємо двобічне сприйняття і прийняття віддаленої в часі, дещо містичної та загадкової постаті Пінзеля через близького, але не менш загадкового Мішеля, та навпаки – молодого скульптора через його натхненника та попередника. Власне, майже вся книга – це відвертий лист-сповідь, що його порадили написати Лесі-Маріанні, адже «якщо клієнт детально опише свою проблему, нерідко тим самим вже наполовину позбудеться її» [102, 152]. Проблема героїні – не що інше, як ефект незавершеної дії, або ефект Зейгарник – один із найцікавіших і найбільш досліджуваних ефектів у психології. Він полягає в тому, що ми набагато краще (в 1,9 разів) запам'ятовуємо ті дії, які було перервано і які ми так і не змогли завершити. Ефект незавершеної дії провокує несвідомі згадки про молодого франко-німецького скульптора, однак значно частіше Лесі /

Маріанні сниться не Мішель, а саме Пінзель, котрий став для героїні уособленням його душі [102, 157].

У статті «Феміністичний триптих Євгенії Кононенко» Ніла Зборовська акцентує увагу на феміністичній складовій романістики письменниці: «У жіночих образах Євгенії Кононенко представлено архетипічний образ бунтівної Ліліт, яка покидає ненависну патріархальну структуру, не оглядаючись ні на що» [59, 62]. Однак, якщо вести мову про роман «Жертва забутого майстра», то справедливим буде зауважити, що героїня покидає «ненависну патріархальну структуру» вимушено, проте чи органічно вона почуває себе в такій ролі? Незважаючи на те, що у творі простежується педалювання феміністичних ідеологем, героїня Євгенія Кононенко далека від радикального фемінізму. Леся постійно наголошує на тому, що хоче мати поруч справжнього чоловіка, у котрого буде «шляхетна сивина й батьківський погляд», проте, коли такий чоловік наприкінці твору з'являється, не відчуває себе щасливою, адже ніяк не може забути Мішеля [102, 46]. Така прив'язаність до молодого парубка, котрого на початку твору вона насмішкувато називає «хлопчиком», продиктована набутим, проте глибоко вкоріненим, комплексом «жінки-матері»: саме такою вона була для свого чоловіка, саме так вона реалізовувала себе у ставленні до сина, і хоча свідомо Леся бажала стишити цей прояв, зізнаючись, що воліла б бачити поруч чоловіка старшого, котрий піклувався б про неї та оберігав її, підсвідомо все ж сама прагнула дарувати турботу, котра в суті своїй і є материнською. Окрім того, головна героїня прагнула емоцій, гостроти відчуттів, її вабили незбагненність та містичність, що їх приніс у доти спокійне життя Мішель.

Наголосімо ще раз, що тісний, передусім духовний, зв'язок Лесі / Маріанни та Мішеля мав змогу утворитися в результаті впливу на їхні долі Пінзелевої таємниці, адже героїв поєднували не «дегуманізовані індустріальні краєвиди, а живі скульптури великого Пінзеля» [102, 165]. Ймовірність відбуття чи невідбуття стосунків між головними героями та

співвіднесеність їхніх життєвих історій із Пінзелевою прояснюється письменницею через розкриття концепту долі: «Я вірю, що в долі є щось таке, чого не уникнути. <...> Думаю, Пінзель теж так відчував», – зізнається в одному із діалогів Мішель [102, 95]. Налаштувала своє єство на хвилю долі і Леся / Маріанна, саме тому готова прийняти пояснення психоаналітика: «...доля вирішила за вас. Доля вас тісно пов'язала. А потім сама ж доля боляче вас розвела» [102, 154].

Фаталістичними елементами насичена не лише сюжетна лінія, пов'язана зі стосунками Маріанни і Мішеля. Негідне поводження із Пінзелевою спадщиною, перш за все із сакралізованим рукописом, неминуче призводить до покарання, здавалося б, вищих сил, як результат – моральне та, що важливо, фізичне каліцтво: «А це твої ноги доводять! А це мої кістки доводять! Всі наші болячки це доводять!», – викрикує у відчаї пані Матюшенко, усвідомлюючи чи не основну причину руйнування життя своєї сім'ї [102, 118]. Внаслідок спостерігаємо сакралізацію предметів, що, ймовірно, певним чином пов'язані зі скульптором. Так, картина разом із потаємними вічками на її звороті, куди теоретично було можливо заховати дрібні речі, і виявилася тим самим черевом жертви, у якому, на переконання Мішеля, знаходився омріяний рукопис. Звичайна на перший погляд картина у сприйнятті головних героїв сакралізується: «Я ніколи не забуду той ляльковий олтар, створений для потаємних молінь для посвячених», – зауважує головна героїня, котра, до слова, також починає сприймати себе через осягнення скульптур майстра: «Мої вилиці й тіні під очима зробили обличчя схожим на обличчя янголів біля Пінзелевого розп'яття» [102, 119; 108].

Розглядаючи роман «Жертва забутого майстра» як зразок містичного ретродетективу, підкреслимо, що детективна основа твору не є жанрово типовою. Насамперед варто звернути увагу на прийом розгадування таємниці, адже так звана «діалектика відкриття» об'єднує всі твори, що послуговуються детективним сюжетом, і одночасно виступає композиційним

ядром, довкола якого вибудовується сюжетно-фабульна структура твору: повідомлення про злочин – розслідування – розкриття злочину – опис методу пошуку [10, 26]. Експозиція твору пропонує нам ретроспективну оповідь про воєнні події, саме так ми дізнаємося про те, як поки що невідомий нам зшиток потрапляє до рук німецького солдата. Процес розслідування також є нетиповим, адже наповнений містичними елементами: незрозумілими снами, тривожними передчуттями, несподіваною появою та зникненням осіб, що допомагають у розслідуванні (своєрідна трансформація давньогрецького прийому *deus ex machina*). Варто підкреслити, що розкриття таємниці є неповним: з одного боку, трактат Пінзеля знайдено, однак запитань залишилося більше, аніж відповідей. Незавершеність дії (ефект Зейгарник) непокоїть наприкінці роману не лише головну героїню, а й читача, адже залишається незрозумілим, для чого саме Мішель шукав рукопис, чи це дійсно було ціллю його пошуків, у чому полягає особиста трагедія молодого франко-німецького скульптора та чи продовжаться стосунки Лесі / Маріанни та Мішеля? Творові не властиве характерне для переважної більшості жіночих романів поняття хепі-енду – фінал відкритий і опісля прочитання спонукає читача до роздумів. Однак, що стосується заголовка роману – «Жертва забутого майстра», то він, безперечно, створений у дусі детективного жанру, адже містить у собі як таємницю, так і умовне відсилання до злочину, хоча слово «жертва» у творі наділене все ж символічним значенням.

Цікавим для потрактування є також і сон Лесі, у якому вона стоїть на пагорбі й бачить перед собою жінку в довгому темно-червоному вбранні, її непривабливе, проте досить виразне і молоде обличчя, емоційну міміку, напружену жестикуляцію, однак єдине, що тривожить героїню, – «чого хоче від неї та жінка?». Якщо аналізувати твір, опираючись на його психологічну основу, доречним буде припустити, що ця жінка і є однією із проєкцій Лесі. Героїня не вважає себе привабливою, саме тому й жінка зі сну має негарне обличчя, а її напружена жестикуляція та емоційність ще раз підкреслюють

внутрішній неспокій Лесі / Маріанни, спричинений не лише особистими переживаннями, а й неабияк заплутаною Пінзелевою історією. Однак показовим є той факт, що у сні Леся бачить себе чоловіком, а це презентує ще одну сутнісно відмінну проекцію. Внутрішній міжособистісний контакт героїні із альтер-его дає нам змогу побачити, що саме таким чином жінка звертається до сильного начала в собі, ототожненого із началом чоловічим. Пошук життєвої сили, що її так бракує героїні, перетворюється на підсвідомий пошук виразника цієї сили, тому Леся і постає у власному сні чоловіком. Побіжно зауважимо, що жінкою (і Леся Красовська не виняток) в процесі проходження духовних практик зазвичай керує бажання відновити внутрішню рівновагу, здобути почуття повної гармонії зі світом, що можливо за умов гармонії двох начал – чоловічого та жіночого, тому цілком зрозумілим за таких умов є те, що героїня, хай жартома, та все ж «"приміряє" на себе всіх чоловіків, з якими зводить доля», проте так і не може зробити остаточний вибір [102, 46].

Несвідоме накладання площин сприйняття скульптурної спадщини Пінзеля та власне особистості самого митця на події, що відбуваються з головними героями, визначає форму вияву тілесності у творі, котра слугує радше формальним виразником внутрішньої енергії, сконденсованої в тілесних образах, тому у філософській антитезі духу та тіла дух як ідея стає першорядним, а тілесність проявляється через скульптурне зображення тіла як такого, що продиктовано «тиском» на головних героїв роману мистецької спадщини Пінзеля. Розглянувши специфіку зображення тілесності в містичному ретродетективі Євгенії Кононенко, зауважимо, що аналіз концепту тіла / тілесності у фемінній прозі має наукову перспективу та заслуговує на особливу увагу.

Досліджуючи зразки жіночого письма, особливо в царині детективу, варто відмовитися від механічного накладання чоловічих / патріархальних літературних теорій і моделей та виходити з позицій, що саме жінка є автором тексту і продуцентом текстуальних значень, створюючи нові виміри

літературного дискурсу, що базуються на власне жіночому досвіді та переживаннях. Зважаючи на досвід інших країн, згадаймо слова Крістіани Маквард: «Якщо неофеміністична думка у Франції, здається, зупинилася, то лише тому, що вона продовжувала житися дискурсом власників» [209, 515]. Причиною того, що вже наприкінці 80-х рр. XX ст. підхід «жінка як автор тексту» опиняється під загрозою, є не лише історична тяглість авторитету патріархальної критики, а й побудова жінками-письменницями власної позиції за опозитивним до маскулінного письма принципом, що на початку XXI століття зазнає суттєвих змін.

#### **3.4. Реалістичне та містичне начала в традиційних детективних фабулах (ретродетективи В. Івченка та Б. Коломійчука)**

У нечисленному, проте доволі гучному колективі українських детективістів вирізняється бас-профундо Владислава Івченка. Жанрова поліфонія у творчому доробку письменника вражає: починаючи від історично наснаженої прози, драми, бойовика, трилера та фантастики й закінчуючи еротичною прозою, мелодрамою та кіносценарієм. Найбільш примітними з художніх надбань автора, на нашу думку, є власне ретродетективні напрацювання. Починаючи з 2011 року В. Івченко розробляє ретродетективну лінійку творів, центрувальним елементом якої (що примітно для творів масової літератури) є образ головного героя – Івана Карповича Підпригори. Вже перша книга серії, створена у співавторстві з Юрієм Камаєвим, – «Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підпригори» – отримала третю премію в конкурсі «Коронація слова», що засвідчило прийнятність витвореної художньої моделі та активізацію читацького запиту на історично наснажені твори. Саме 2000-ні стали найбільш сприятливими для жанру історичного детективу та ретродетективу не лише в Україні, а й у всьому світі. Підтвердженням цьому став факт упровадження в 1999 році Асоціацією письменників кримінального жанру – The Crime Writers' Association (CWA), що існує у Великобританії з 1953 року,

нагороди за найкращий історичний кримінальний роман – «Historical Dagger» («Історичний кинджал»).

Хоча темпорально історичні детективи та ретродетективи жодним чином не обмежені (розслідування злочинів може відбуватися як у Стародавньому Китаї, так і у Франції часів Людовика XIV), українські зразки жанру все ж позначені певною тематичною та часовою зорієнтованістю. Найбільш сюжетно привабливими для вітчизняного письменника виявилися події української історії початку ХХ століття, що натомість призвело до витворення двох умовних площин зображення: Україна в складі Російської та Австро-Угорської імперій. До першої групи творів належать, зокрема, цикл романів Лади Лузіної «Київські відьми» (2005 – 2011 рр.); серія ретродетективів Владислава Івченка: «Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підпригори» (у співавторстві з Юрієм Камаєвим, 2011 р.), «Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу» (2013 р.), «Найкращий сищик імперії на Великій війні» (2015 р.), «Найкращий сищик та падіння імперії» (2015 р.), «Одіссея найкращого сищика республіки» (2016 р.); пригодницько-історичний роман Андрія Кокотюхи «Київські бомби» (2014 р.). Другу групу творів представляє серія ретродетективів Богдана Коломійчука: «В'язниця душ» (2015 р.), «Небо над Віднем» (2015 р.), «Візит доктора Фрейда» (2016 р.) та ретродетективна лінійка Андрія Кокотюхи: «Адвокат із Личаківської» (2015 р.), «Привид із Валової» (2015 р.), «Автомобіль із Пекарської» (2015 р.), «Різник із Городоцької» (2016 р.), «Коханка з площі Ринок» (2016 р.).

Правомірність жанрової дефініції зазначених романів В. Івченка як ретродетективів зумовлена специфікою зображення історії у творі. Відповідно до вимог жанру історичні події постають лише фоном, декораціями; так, автор працює не з історією, а з історіями, включеними у відповідний контекст: «У мене не було на меті показати всю палітру подій, що відбувалися. Я брав лише певні елементи і працював з ними, грав, щоб було цікаво», – наголошує в інтерв'ю письменник [Додаток І, 213].

У ретродетективній серії про Івана Карповича Підпригору В. Івченко використовує сюжетну модель «детектив – професійний слідчий» (відповідно до класифікації, наведеної в підрозділі 2.1.), адже, нагадаймо, головний герой, що пізніше став незалежним детективом, починав свою кар'єру служивим. Підкреслена сатиричність твору прояснює мотив вибору письменником головного героя – філера царської охранки, захисника корони Російської імперії. Як слушно зауважує А. Кокотюха, питання формування образу головного героя виявилось доволі суперечливим, адже «щоб з'явився український сищик, недостатньо, так би мовити, етнічного походження. Читачеві важливо, де й ким працює герой, а також яку має світоглядну платформу» [93]. Однак саме цей «системний прокол проекту», як схарактеризував його А. Кокотюха, перетворився на можливість витворення образу героя, що помітно еволюціонує, і як результат, саме світоглядні орієнтири склали основу таких змін. У розмові автор зауважує: «Іван Карпович – людина не дуже рефлексійна, але, зважаючи на постійний вплив ззовні, він, звісно, реагує на виклики, робить певні висновки і постійно шукає себе» [Додаток Г, 215].

В одній із науково-критичних розвідок Софія Філоненко пропонує розглядати зазначену ретродетективну серію в контексті постколоніальної детективної прози. Проблеми соціального упослідження, питання етнічної приналежності, статусний конфлікт та несправність соціального ліфта ( хоч і меншим чином, однак все ж представлені й у львівських ретродетективних серіях А. Кокотюхи та Б. Коломійчука) засвідчують, на думку дослідниці, наявність постколоніального дискурсу [191, 102–103]. Проте, як помітить читач, із кожною наступною книгою рефлексивна імперська відданість поступово слабне. Якщо в «Найкращому сищику імперії на службі приватного капіталу» Іван Карпович ще жахається власних думок, коли замислюється над тим, як «багато такого в нашому рідному Отечестві, що виправити треба, змінити та покращити, і бунтівники не тільки дурниці балакають, коли про ці недоліки розповідають», – а монархічні переконання

головного героя змушують його знаходити самооманні пояснення причини власного ув'язнення: «Халепа ця трапилась зі мною одразу після того, як крамольні думки в голові моїй з'явилися. Може, це Господь Бог мене вчить, що не треба дурниці всякі думати супроти правлячого дому?» [67, 102–103]. Уже в п'ятій книзі «Одісея найкращого сищика республіки» на закид клієнта про те, що, ймовірно, гроші, передбачені для викупу викраденої дівчинки, перехопила саме поліція (пограбувавши та вбивши при цьому касира), попри очікування та подив співрозмовника, аж ніяк не обурюється озвученим крамольним думкам, а спокійно та усвідомлено реагує: «Потрібні надійніші докази. Але я не схильний відкидати ваше припущення, бо досить добре знаю нашу поліцію» [69, 14].

Якщо перша книга серії – це «жанрова амальгама з історичних, сатиричних, детективних елементів із вкрапленнями сенсаційного роману й альтернативної історії», а головний герой «упосліджений на службі колонізатора», то в подальших частинах письменник перетворює Івана Карповича на самостійного гравця, а невеличкі, як у першій книзі, історії розростаються до розміру повноцінних повістей, що створює ефект подібності із «Записками про Шерлока Холмса» [191, 101].

Відчутна пригодницька домінанта посилює динамічність твору, що є, безперечно, важливим для жанрів масової літератури, особливо коли середня кількість сторінок роману сягає п'ятисот, адже, як зізнається автор, головне – це «пригода, карколомність сюжету, несподівані герої, тому чистота детективного жанру свідомо мною не дотримувалася. Я, відверто кажучи, не люблю жодних рамок, мені це видається нуднуватим. Звісно, канони та правила жанру потрібно знати, але тільки для того, щоб творчо їх порушувати» [Додаток Г, 215].

У романі «Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу» письменник вдало використовує прийом олітературнення головного героя, перетворюючи його на персонажа детективних оповідань, автором яких стає приятель Івана Карповича граф Осика-Маєвський. Так отримуємо

детективний твір у детективному творі, що призводить до «роздвоєння героя на сищика та його літературний образ», порушуючи при цьому актуальні й сьогоденні питання: «Якого героя потребує масовий читач? Що цікавить його більше – правда чи вигадка?», – адже «автор примудрився разом із сищиком, жертвами та злочинцями зробити повноцінними персонажами своєї книжки розважальну літературу, сінематограф, рекламу та жовту пресу» [189].

Доволі контраверсійним й досі залишається питання доцільності залучення містики та фантастики до сюжету детективних творів. На думку окремих дослідників, у випадку з ретродетективною серією про Івана Карповича Підпригору «вилазки автора на територію чужих жанрів» були зайвими, адже «детектив повинен лишатися детективом по суті, тобто демонструвати торжество раціональності. Якою б химерною не здавалася історія, вона мусить знайти логічне пояснення» [189].

Елементи містичного проявляють себе у творах по-різному, а специфіка їхнього функціонування залежить від мети та художнього задуму автора, відтак містика:

- 1) задіяна в процесі розкриття злочину чи завершення сюжетної дії та сприймається як органічний компонент (Б. Коломійчук, «Ніхто із Данціга»);
- 2) отримує наприкінці твору логічне пояснення (А. Кокотюха, «Привид із Вислової», «Повний місяць»);
- 3) так і залишається повністю нерозгаданою (Євгенія Кононенко, «Жертва забутого майстра»).

Зловживати елементами містики, фантастики та залучати їх до розкриття злочину, на думку ізраїльського письменника, члена вже згаданої Британської асоціації письменників кримінального жанру Данієля Клуґера, недоцільно в детективному творі, однак фантастична складова в ньому все ж невід'ємна, адже «детектив – це просто частина фантастики», і дуже важко взагалі говорити про фантастичний або нефантастичний детективний твір: «...детектив народився з жанру, який не має стосунку до реальності. Тому що

готичний роман – це нереалістичний жанр, а детектив зберіг всі родові риси готичного роману» [170].

Ведучи мову про фантастику та містику в детективних та ретродетективних творах, варто визначити їхні головні відмінності та специфіку функціонування у творі. Перш за все зазначимо, що фантастика та містика є безпосередніми жанровими різновидами фантастичної літератури, проте якщо фантастика описує досі не відомі людству фізичні явища, дію сил та законів природи, то містика звертається до небачених раніше надприродних, важко пояснюваних явищ та потойбічних сил. Таким чином, у фантастичних творах герой (а разом із ним і читач) зазвичай перебуває всередині певної ідеї, а у творах, насичених містичними елементами, – поза цією ідеєю, однак у зв'язку з нею, адже в суті своїй вона все ще залишається недоступною для сприйняття та розуміння реципієнтом.

Питання функціонування містичних елементів у жанровій структурі детективу потрапляє в поле літературознавчих зацікавлень Софії Філоненко (дослідниця звертається до творів А. Кокотюхи, В. Івченка, В. Васильченка) [179] та Людмили Кицак (літературознавиця розглядає елементи містичного в структурі детективу «Жертва забутого майстра» Євгенії Кононенко) [81]. На окрему увагу заслуговує також дослідження романів В. Івченка «Химери Дикого поля» та «Зона скальпів» у контексті химерної прози, здійснене В. Разживініним (автор зосереджується, зокрема, і на фентезійних елементах творів) [148].

Як зауважує Людмила Кицак, «жанру детективу від початку притаманне ірраціональне начало та побудова сюжету на містичній основі. Безперечно, сьогоdnішній детектив поступово відділяється від свого пратексту (готичного роману. – Прим. авт.), проте іноді автори звертаються до міжжанрових комунікацій детективного та містичного», – що виразно помічаємо на матеріалі творчості В. Івченка [81,73]. У романі «Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу» автор сміливо експериментує із жанровою формою твору, наснажуючи ретродетективну основу казковими,

гротесковими, містичними та науково-фантастичними елементами. Використання прийому містичного припущення (різновид фантастичного припущення, за умови якого фантастичний елемент не здобувається на раціональне чи наукове пояснення) продиктовано літературною традицією, пов'язаною зі змалюванням образу вовкулаки (вервольфа, перевертня), що «бере свій початок в античному письменстві – від Петронія та Овідія. Особливої популярності перевертні набули в добу романтизму, представники якого цікавилися ірраціональною стороною людської душі, темними надприродними силами» [179, 295]. У зарубіжному літературознавстві твори із «вовкулацькою формулою» (незалежно від жанру) здобулись на окрему тематичну групу, окреслену назвою «werewolf fiction». Серед знакових творів українських авторів, які звернулися до означеної образної моделі, варто зазначити драму-феєрію Лесі Українки «Лісова пісня» (1911 р.), повість В. Дрозда «Самотній вовк» (перша назва — «Вовкулака», 1972 р.), роман В. Слапчука «Сліпий дощ» (2003 р.), повісті Тані Малярчук «Згори вниз» (2006 р.) та М. Вінграновського «Сіроманець» (2008 р.), романи В. Васильченка «Дворушники, або Євангеліє від вовкулаки» (2012 р.), В. Івченка «Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу» (2013 р.) та А. Кокотюхи «Повний місяць» (2014 р.).

Тему перевертня В. Івченко пов'язує з не менш традиційною темою штучної людини, що автоматично формує в читача літературний закид до роману «Франкенштейн, або Сучасний прометей» Мері Шеллі. В історії, що отримала назву «Фатальна красуня та найбільший вовк у світі», детективна інтрига посилюється історичним конфліктом: розвій антисемітизму та масова істерія пояснюють причину звернення по допомогу до Івана Карповича несправедливо звинуваченого прикажчика-єврея Михайла Голубовського. Розслідування серії вбивств та обезкровлення немовлят, що старанно приховувалось імперською владою, аби не «пускати тінь на корону», виводить на слід справжнього вовкулаки (що не традиційно для класичного детективу, адже поява перевертня за таких умов мала б отримати раціональне

пояснення), котрий за допомогою магії та зілля здійснював перетворення, а кров немовлят використовував для продовження життя створеної ним жінки – красуні Поліни (яскравий приклад використання формули штучної людини), що залізничний обхідник видавав за свою сестру та в котру був до безтями закоханий граф Володимир Боротянський. Таким чином В. Івченко розвиває конфлікт у двох площинах: моральній («чи можна продовжувати життя штучної людини в антигуманний спосіб») та суспільно-політичній (намагання влади приховати загибель немовлят від громадськості й преси) [179, 298].

Літературний серіал про Івана Карповича, як охрестила книжну лінійку В. Івченка Ярина Цимбал, пропонує читачеві чимало історій із залученням надприродного, однак всі імпліфіковані автором містичні елементи в результаті так і не отримують логічного пояснення: летючий змій – це летючий змій, інопланетяни – це інопланетяни, а зомбі – це зомбі [189]. До слова, подібний прийом містичного припущення використовує у своїх ретродетективних творах і Б. Коломійчук, зокрема в повістях «В'язниця душ» (гамірлива пара привидів на горищі, що спершу сприймається як галюцинація, таки виявляється парою привидів), «Ніхто із Данціга» (драгури – скандинавські вампіри – так і залишаються вампірами) та «Небо над Віднем» (легенда довкола імператорського діаманта не розвіюється, коштовність таки здатна впливати на швидкість перебігу часу), що ще раз засвідчує продуктивність літературних штампів та неабиякі здібності письменників у щоразу новому їх прочитанні.

Власне авторську інтерпретацію теми штучної людини зустрічаємо і в оповіданні «Люди-трава», що входить до книги «Найкращий сищик імперії на Великій війні. 1914–1916». Відповідно до сюжету солдати російської армії затримують у прифронтовій смузї трьох чоловіків дивної зовнішності та поведінки: вони бліді, змарнілі, з очевидними ознаками дистрофії, відсутніми реакціями на зовнішні подразники та слідами катування, безпорадні, наче рослини. Ряд випадкових збігів приводить Івана Карповича на хутір: удавана

гостинність господарів, як і сам факт їх наявності, зважаючи на спустошеність довколишніх територій у результаті бойових дій, відсутність сільськогосподарського реманенту, хоча хутір, судячи з усього, був доволі заможним, а також дивом уціліла копа соломи, поруч з якою помітні свіжі сліди від вибуху снаряду, здаються головному герою доволі підозрілими. Надприродна інтуїція (адже як зауважує Даніель Клугер, слідчий у суті своїй є істотою фантастичною) та природна спостережливість змушують найкращого сищика імперії йти ва-банк, провокуючи господарів хутора на відповідну реакцію. Стрілянина, штурм, переслідування та перехоплення з присмаком бойовика – й Іван Карпович опиняється на порозі розкриття таємниці, однак побачене неочікувано вражає головного героя. Гостинний хутір виявився взуттєвою фабрикою, побудованою на рабській праці. Рабів майстерні господар викрадав: переважно це були безхатченки або люди, що шукали роботу. А далі все перетворювалося на моторошний, однак абсолютно технічний та апробований (модель створення такої фабрики він придбав за гроші, побувавши на подібному виробництві в Богемії) процес перетворення людини на позбавлену волі істоту, що здатна лише до виконання простих механічних рефлексивних рухів: «Через тортури та голод, які тривали від двох до п'яти місяців, людина перетворювалася на те, що ми бачили. <...> Після того, як люди от так ставали травою, їх відправляли до майстерні, де вчили виконувати прості дії. <...> Найбільший жах, пане генерале, що рабів, які вже перетворилися на траву, не повернути. <...> Щось сталося у їхніх бідолашних головах. Ну от як випалити око і вже нічим його не полікуєш. Людей теж так само випалюють, і вони стають травою назавжди» [66, 317–319].

Використання відомої белетристичної теми штучної людини та експериментів над нею дало можливість письменнику вивести твір у площину моральної та соціально-політичної проблематики, проводячи паралелі з війною та наголошуючи на подвійності стандартів і прийнятності неприйнятного: «У підвалі людей перетворювали на рослини, а на війні їх

перетворюють на стерво, на шматки мертвого м'яса, на калік. І це робиться зі схвалення влади, церкви, суспільства. З парадами, маршами, промовами та молебнями» [66, 320]. Таким чином, порушувані письменником проблеми сягають значно ширшого діапазону, аніж зовнішній план сюжетних колізій.

Налаштовує на сприйняття містичного й історія з книги «Найкращий сищик імперії на Великій війні. 1914–1916», що має доволі інтригуючу назву – «Старовинне пруське зачаття». Загадкову смерть німецького барона фон Плотко зацікавлені в нерозголошенні деталей його загибелі намагаються пояснити дією надприродних сил, адже начебто сотні років тому предок барона – лицар фон Плотко – ледь урятувався, потрапивши зі своїм загоном у засідку прусів, за що вирішив помститися. Повернувшись за кілька років та розгромивши плем'я, він наказав знищити усіх без винятку його членів; врятуватися вдалося лише одній жінці, що, на диво, виявилась ворожбиткою і прокляла загарбника та увесь його рід аж до Страшного суду, зробивши так, щоб «кожен фон Плотко вмирав, щойно покидав межі своїх володінь», адже «коли вже ці німці так хотіли цієї землі, то нехай вони отримають її сповна і до смерті» [66, 155]. Однак абсолютно прийнятна для ретродетективів В. Івченка версія містичного прояснення ситуації виявляється лише прикриттям для вчинення реального злочину – вбивства з метою пограбування та знищення доказів. Чергова детективна історія захоплює читача майстерною грою з деталями, увага до яких приносить успіх у розслідуванні надзвичайно заплутаної та містичної на перший погляд справи.

Окрім власне містичних елементів, зустрічаємо серед використаних В. Івченком детективних формул напрочуд цікаву та досить популярну для західного детективу сюжетну модель кіднепінгу. Викрадення, шантаж, викуп, пошук стали основними структурними елементами оповідання «Дитина інженера Бойда». Зав'язка твору розповідає про викрадення доньки головного інженера заводу англійського акціонерного товариства Джозефа Бойда Мері. П'ятирічна дівчинка зникає, а гувернантка мадемуазель Легран отримує важку черепно-мозкову травму – за допомогою, звісно ж,

звертаються до найкращого сищика республіки. Ані батько, ані акціонерне товариство не шкодують коштів на пошуки дівчинки, чим користується місцева поліція: справник, котрому повідомили про час та місце передавання викупу, сам викрадає гроші, внаслідок чого операцію зірвано і з кіднеперами доводиться домовлятися вдруге. Класичну модель викрадення заради викупу письменник ускладнює темою батьківства, його невідбутності та вчинків, на які готові піти ті, хто втратив можливість називатися батьком чи матір'ю. До речі, схожу інтерпретаційну модель зустрічаємо і в романі американського письменника Денніса Ліхейна «Прощай, дитинко, прощай», екранізованому 2007 р. режисером Беном Аффлеком. Голлівудський трилер побудований довкола історії викрадення чотирирічної Аманди МакКріді, спланованого капітаном поліції Дойлом, що свого часу втратив дочку, тому так безмежно прагнув знову мати сім'ю. На відміну від неонуарного роману Д. Ліхейна у ретродетективному оповіданні В. Івченка відсутній елемент відрази в зображенні представників суспільного дна, і хоча автор уводить у сюжет шахраїв, вбивць та грабіжників, все ж радше іронізує над ними. Так, дещо комічно, незважаючи на драматизм ситуації, звучать із уст організатора викрадення Степана Кравченка розмисли про ніцшеанську надлюдину: «Чесно вам кажу, Іване Карповичу. Слабкий ви, щоб із такою людиною, як я, боротися! Мені вбивати за радість, ані бога не боюся, ані диявола. Потраплю в пекло й там убиватиму, бо надлюдина! – Він зареготав демонічно», – на що головний герой поблажливо відповідає: «Дурень ти» [69, 44]. Зазначені теми кіднепінгу та невідбутності батьківства складають основу двох окремих сюжетних блоків. Викрадену заради викупу Мері злочинці одразу продають циганам, котрі вже отримали замовлення на дівчинку з порядної сім'ї. Антагоніст із другої частини оповідання – заможний, однак бездітний купець – вирішує виправити прикру помилку долі (безпліддя), тому і звертається за допомогою до циган, котрі можуть знайти для нього «підходящу» дитину. Однак усвідомлення батьківства за таких умов подається викривленим та цинічним: Боргман та його дружина не хотіли просто дівчинку, адже в

такому випадку могли б узяти маля з дитячого будинку, а що за діти, за його міркуванням, потрапляють до притулку: «Якесь сміття! Нашадки жалюгідних людей, які несуть на собі відбиток цієї жалюгідності! Ні, нам була потрібна значно краща дитина. Гарнесенька лялечка, яку б ми любили і яка б не розчарувала нас» [69, 49]. Такі думки суперечать уявленням Івана Карповича про батьківство, адже сищик також має доньку Моніку, і хоча розслідування справи вкотре наражає головного героя на смертельну небезпеку, спостережливість, далекоглядність та винахідливість і цього разу рятують найкращого сищика республіки.

В. Івченко не приховує любові до свого героя, і як вдячний автор намагається за можливості вшанувати Івана Карповича заслуженими почестями: «Нас зустрічав оркестр і величезний натовп щасливих городян. Тільки-но я вийшов із вагона, завили сирени на заводі Ельворті», – хоча в цілому образ детектива позбавлений виключно позитивної барви [69, 57]. У цьому й полягає парадокс детективної літератури: майже завжди дивакуваті герої-одинаки, перебуваючи на боці добра, діють методами, що для сил добра не характерні: «Детектив обманує, змінює маски, прикидається не тим, здійснює загалом, з точки зору традиційної етики, неправильні вчинки <...> але заради добра» [170].

Ретродетективним творам Б. Коломійчука властиве майстерне поєднання кількох, здавалося б, не пов'язаних між собою сюжетних ліній, що репрезентують реальне та містичне. Так, абсолютно метафорична на перший погляд назва повісті «В'язниця душ» набуває впродовж твору абсолютно іншого, буквального, трактування. Уже на початку зустрічаємо історію з привидами, однак автор до останнього тримає напругу, змушуючи читача думати, що це лише галюцинації перевтомленого горе-студента Тадея Курки, якого нещодавно відрахували з Ягеллонського університету за пиятику. Щовечора, як завжди, о пів на одинадцять, на даху будинку, в якому він тимчасово мешкав, чулися кроки та приглушені чоловічий та жіночий голоси, а далі усе як за сценарієм, у фіналі якого: «жінка почала благати,

потім злякано заверещала, а далі захрипіла, і було чути, як її тіло впало на підлогу. Сталося вбивство! Знову сталося вбивство!» [100, 78]. Розслідування таємниці вбивства, що відбулося на горищі, продовжилося лише після появи абсолютно реальних за сюжетом твору привидів, адже «прагнення сатисфакції притаманне не тільки живим, але й мертвим після життя. <...> Усе розпочате повинно рано чи пізно завершитись» [100, 140]. Як виявилось, горе-коханець, отримавши пристойні чайові, звернувся до повії, однак, коли та почала вимагати заплатити наперед, сталося непорозуміння. Старовинна монета, якою випадково розрахувалися з лакеєм, не влаштувала дівчину, та й про справжню вартість коштовної речі ніхто з них не здогадувався, «тоді лакею, що за крок від мрії палав пристрастю, увірвався терпець...» [100, 141]. Зрозумівши, як могли розвиватися події, Адам Вістович забирає з лівреї (формений одяг особливого крою і певного кольору для лакеїв), що знайшов її на горищі, старовинну монету та залишає натомість справжні гроші, котрі й стали причиною конфлікту.

Б. Коломійчук майстерно поєднує, здавалося б, не пов'язані між собою події: так, студент, минуле якого також рясніє містичними подіями (пан Курка, котрого не на жарт налякали події, що відбувалися на його горищі, і сам свого часу був членом краківського товариства «Брати потойбічні», на засіданнях якого неодноразово викликали духів), вчителював у тому ж домі, у якому викладала уроки гри на фортепіано підозрювана у виконанні вбивства Барбара Матевська, що й допомогло визначити місце її проживання (ще один приклад використання прийому містичних збігів).

У фіналі повісті «В'язниця душ» усі сюжетні лінії поєднуються в одну та отримують як раціональне, так і містичне пояснення. Так, розслідуючи вбивство депутата Галицького сейму Бартоломея Раковського, детектив розкриває таємницю підземелля, у якому ув'язнені несповідані душі грішників. І тоді, здавалося б, суто політичне вбивство депутата піаністкою, котра належить до антиавстрійської організації «Чорний палець», виявляється лише частиною містичного плану медіума, котрий і є справжнім

замовником, адже прагнув іще однієї грішної душі для своєї колекції, аби потім ця «в'язниця душ» вибухнула разом із містом, що «птопає у лицемірстві, брехні і розпусті, як у багні і лайні», – тобто зустрічаємо виразно сформований тип злочинця-місіонера (відповідно до класифікації, наведеної у підрозділі 2.2.) [100, 144].

Містичне та реальне органічно співіснують у тексті повісті: в'язниця, у яку було запроторено душі грішників, знаходилась у підземеллі костелу єзуїтів, тому, аби звільнити їх та водночас провести обряд відпущення гріхів, вирішено було розібрати підлогу в храмі. Показово, що роботу було завершено саме на Різдво, тому, коли останній камінь, що відділяв їх від підземелля, полетів униз, «почувся вже знайомий Вістовичу шепіт, а за ним повіяло потойбічним холодом. Духовні, опам'ятавшись, почали молитву, а робітники, не питаючи дозволу, чимдуж подалися з храму» [100, 150]. Опис зазначених подій не позначений надмірним подивом, навпаки, фінальна сцена виписана з акцентом на звичність та буденність всього, що відбувається: «Душі залишали свою в'язницю довго, аж до самої Вігільної служби. Допомігши священникам закрити камінням отвір у підлозі, поліцейські вийшли на вулицю. Місто за цей час змінилось: ховаючи під собою бруд і сірість, наче різдвяний подарунок з небес, вулиці Львова поступово вкривав пухнастий лапятий сніг...» [100, 150].

Окрім того, у романі «Візит доктора Фройда» письменник звертається до прийому натяку на містичне, даючи злочинцю прізвисько «Упир», адже на місці виявлення жертв, котрі загинули внаслідок ножових поранень, не знаходять слідів крові. І хоча вбивцею врешті-решт виявиться реальна людина, автор все ж не оминає можливості додати оповіді містичного флеру. Розпочинається роман розповіддю Якуба Німанда про нічні жахіття, що переслідують його вже довгий час, і все, здавалося б, у рамках звичайного: психічний розлад, консультації у фахівців (так, Б. Коломійчук вмотивовано вводить у ретродетективну оповідь відому історичну постать, що постає маркером доби, – Зігмунда Фройда, котрий, як відомо, розвивав методику

вільних асоціацій та тлумачення сновидінь), однак особливість цього випадку полягала в тому, що чоловікові сняться картини вбивств, що лише мають статися. Звісно, коли поліції стає відомо про такі збіги, першим у списку підозрюваних опиняється Німанд. До речі, автор не випадково обрав саме таке ім'я для одного з ключових персонажів. Німанд походить від німецького слова «niemand» та дослівно перекладається як «ніхто», таким чином автор відсилає до повісті «Ніхто з Данціга», головний герой якої виявляється вампіром. Тож у читачів, котрі знайомі з попередніми текстами письменника, подібна словесна гра викликає відповідні асоціації, в основі яких лежить містична складова. До слова: в історії світової літератури та кіно митці не оминають увагою смисловий потенціал лексеми «ніхто» та спільнокореневих «хто» чи «хтось», тому час від часу вони з'являються в назвах мистецьких творів. Так, на думку спадає науково-фантастична драма режисера Жако Ван Дормеля, що побачила світ у 2009 році «Пан Ніхто» (англ. Mr. Nobody), а також британський науково-фантастичний телесеріал, що на кіноекранах (з перервами) від 1963 року, – «Доктор Хто» (англ. Doctor Who).

Для побудови детективного сюжету письменник використовує також і легенду про драгурів, тому в повісті «Ніхто з Данціга» головним злочинцем виявляється справжній вампір: «Скандинавський упир. Зовні він виглядає, як людина, і навіть має людські звички. <...> Проте ця істота мертва всередині і здатна вбивати інших, випиваючи з них життєві соки» [100, 197]. Довгий час Адам Вістович намагався знайти пояснення, що ж насправді призвело до декількох загадкових смертей, спричинених швидким виснаженням організму, адже, коли вперше побачив тіло жертви, професійного слідчого, котрий за роки служби багато з чим мав справу, охопив жах – таке йому довелося бачити вперше: «Перед ним була напіврозкладена висохла мумія. З-під простирадла блиснули вишкірені зуб, глибоко впалі очі та жовта потріскана шкіра. Складалося враження, що труп пролежав тут щонайменше півроку» [100, 160].

І хоч зав'язка і подальший розвиток подій у творах Б. Коломійчука часто наснажені містичними елементами, розв'язка завжди напрочуд реалістична. Так, у зазначеній повісті драгура знищують не за допомогою містичних атрибутів, а звичним як для творів детективного жанру способом – за допомогою вибухівки на кораблі. Фінал твору виписаний у дусі голлівудського кінематографу, коли головний герой переможно крокує на фоні багряних спалахів: «Комісар повернувся і подався геть. Проте він зробив не більше сотні кроків, як з боку моря прогримів могутній вибух. Компанія «Норддойчес-Ллойд» того дня зазнала чималих збитків» [100, 218].

Інтерпретація класичних детективних формул, поєднання пригодницької, науково-фантастичної та містичної літературних традицій, звернення до тренду написання творів в історичних декораціях стали факторами, що забезпечили сталий читацький інтерес до літературних проєктів, реалізованих у серіях ретродетективів В. Івченка та Б. Коломійчука.

### **Висновки до розділу 3**

Ретродетектив у сучасній українській літературі перебуває на шляху становлення, саме тому аналітичні межі жанру відкриті для інших жанрових модифікацій. Окрім того, ретродетектив може зазнавати впливу творів іншої тематики й проблематики. Власне, це одна із першопричин жанрово-стильових трансформацій ретродетективу, розмивання його ще не усталених жанрових канонів.

Розгалужена жанрова система сучасної української літератури й наявність численних класифікацій дають підстави стверджувати, що побудова теоретичної моделі ретродетективного жанру в українській літературі ще перебуває на початковій стадії – стадії формування домінантних жанрових ознак. Саме тому окремого дослідження потребують типи роману, що є міжжанровими утвореннями із синтезованими ознаками, наприклад, детективної прози та психологічного жіночого роману, детективу та фантастики або готично-містичного роману та ін.

Основою таких жанрових модифікацій є детектив як історія скоєння та розкриття злочину, однак поетика зображення героїв, обставин здійснення вчинків, відтворення епохи, змістовий компонент орієнтовані на містико-фантастичну оповідь чи психологічно-феміністичну історію. Яскравим прикладом такої трансформації жанрових модифікацій детективу є переплетення на рівні тематики і проблематики, змістово-формальних ознак детективної історії з утопійно-фантастичною оповіддю або із жіночим романом.

Жанрова ієрархія детективу в такому разі порушується, власне детективний сюжет скоєння та розслідування злочину доповнюється мелодраматичною лінією з виразно акцентованим лірико-психологічним чи феміністичним початками, елементами фантастики, містики тощо.

Зазначені процеси відображають настанову читацького сприйняття, що функціонує в масовій літературі, та визначають не лише аудиторію, якій адресовано книгу, а й тип письма, особливості моделювання реальності, групування персонажів та художні прийоми, до яких доводиться вдаватися автору. Це увиразнює тематику ретродетективу, розширює його характеристики й виводить на авансцену читацьких уподобань не просто ретродетектив, а містичний ретродетектив із яскраво вираженою феміністичною складовою (зокрема ретророман Євгенії Кононенко «Жертва забутого майстра») або ретродетектив із елементами науково-фантастичної оповіді та містичними компонентами (цикли романів В. Івченка та Б. Коломійчука).

Незважаючи на те, що інтрига є перш за все структурною складовою драматичних творів, за умов міжродової дифузії вона функціонує водночас і як елемент епічних творів, зокрема в жанрі детективу та в ретродетективі як його безпосередньому піджанрі. Однак варто зауважити, що в детективі інтрига реалізує себе не лише через напружену дію, а й через таємницю. З огляду на це вмотивованим постає використання прийому втаємничення та перевтілення.

Жанр ретродетективу не вимагає від автора зображення масштабних історичних подій та дотримання історичної достовірності, однак завдяки вибіркового методу залучення до текстової канви необхідних історичних деталей формує сюжетне тло, на якому за посередництвом сприйняття тогочасних реалій персонажами твору вибудовуються паралелі із сьогоденням, що дає змогу читачеві розширити горизонт сприйняття національної історії.

## ВИСНОВКИ

1. Виникнення українського детективу та формування його жанрових модифікацій – процес, типологічно споріднений із європейським літературним розвитком цього жанру. Однак становлення української детективної прози віддетерміновано порівняно з європейським детективом: наприкінці XIX століття у вітчизняній літературі виокремлюємо низку творів, у яких детективна стихія є спорадичною, тобто можемо говорити лише про елементи детективних сюжетів. На тлі скоєння та розслідування злочину розгортається соціально-психологічна чи соціально-побутова, соціально-філософська колізія, що є домінантною. Означена тенденція, реалізована у творчості Івана Франка, Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Володимира Винниченка, сприяла формуванню потужної детективної прози, увиразненню системи жанрових модифікацій детективу в українському літературному процесі першої половини XX століття, що позначилося на творчій практиці Івана Андрієнка, Дмитра Бузька, Майка Йогансена, Петра Крижанівського, Юрія Смолича, Гео Шкурупія, Юрія Шовкопляса та інших письменників. Паралельно із засвоєнням детективної практики у вітчизняному письменстві з'являються спроби теоретичного осмислення детективу і в українському літературознавстві. Дискусії довкола детективно наснаженої прози в «Новій генерації», «Житті і революції», «Універсальному журналі» та інших виданнях 1920–30-х років започаткували ґрунтовне обговорення питань розвитку детективістики в українській літературі. Хоча традиція детективного жанру в українській літературі була частково перерваною (у 1940–70-х роках критика зараховувала його до когорти неактуальних), середина минулого століття ознаменована появою шпигунського роману. Юрій Дольд-Михайлик запропонував жанрову модель шпигунського детективу, яка не вимагає наявності конкретного злочину та його розслідування. Фабула розкриття таємниці замінюється фабулою ідеологічного характеру, що цілком умотивовано часом і умовами написання твору автора. 1990–2000-ті роки – період активного розвитку детективної

прози, розширення аналітичних меж жанру та формування розлогої системи жанрових модифікацій і стильових варіацій детективу (психологічний детектив (Василь Шкляр, «Ключ»), психологічний, з елементами фантастики (Олександр Михед, «Астра»), жіночий (твори Лариси Денисенко), дитячий (твори Олександра Єсаулова), ретродетектив (Андрій Кокотюха, Владислав Івченко) та ін.). Чільне місце в цьому процесі належить ретродетективу, що виникає на межі взаємодії історичного роману та власне детективу.

2. Зміцнення позицій ретродетективу зумовлене насамперед актуалізацією історичної тематики в українській літературі: перевідкриття минулого – одна із провідних тенденцій сучасного соціокультурного процесу. Ретродетектив увиразнює окремі сторінки історичного буття народу, легендарні топоси та локуси України загалом і її регіонів зокрема. Окрім того, ретродетектив у сучасному літературному процесі репрезентує історію України як історію перемог та звершень, акцентуючи увагу на мало відомих широким колам читачів історичних сюжетах, проблемних питаннях української минувшини (простежується, зокрема, у творчості Андрія Кокотюхи і Владислава Івченка). Теоретичне осмислення історичної складової в українських детективах останніх десятиліть дає змогу говорити про розширення меж жанру. Сформувалася система інваріантів детективної оповіді, у якій історична складова є або документальною складовою, або прикладом метафоричного осмислення давноминулих подій. Історія як компонент детективної прози, відтак, може бути представлена на двох полюсах: а) історичні факти, документальний дискурс, що осмислюється передусім на основі точного фактажу та значної кількості документів; б) метафорично-ностальгійне замилювання минулим, поетизація пройдешніх подій, використання спеціально окресленої тематики, сюжетних деталей, акцентування на окремих історичних реаліях, які привертають увагу читача і системно формують уявлення про колорит і атмосферу певної епохи. Власне, між цими двома полюсами і розвивається сучасний детектив. Якщо виразно наголошується насамперед історико-документальна основа, то, вочевидь,

ідеться про історичний детектив. Якщо ж невіддільною складовою твору є метафорично-ностальгійне замилювання минулим, історія подається як фрагмент, події і пригоди локалізовані територіально й у певному часовому проміжку, тоді варто вести мову про ретродетектив, адже минуле в ньому не отримує історичної перспективи чи соціального виміру.

3. Ретродетектив – внутрішньожанровий інваріант детективу, якому притаманні характерні для класичного детективу фабула та сюжетний розвиток (скоєння злочину та його розкриття), а певна історично віддалена епоха змальовується як цілісний часопростір, у якому поєднуються історична конкретика та художній домисел автора. Серед характерних ознак ретродетективу варто зазначити довільне (відповідно до авторського бачення) поєднання фабули злочину та фабули розслідування, що реалізовані в певних історичних декораціях. Реальний перебіг подій охоплює окремий часовий проміжок, відтворюючи колорит і атмосферу віддаленої від сучасного читача епохи (зазвичай сягає пам'яті більш ніж одного покоління). В українській літературі можна виокремити кілька темпоральних площин, що їх активно використовують письменники: а) кінець XIX – початок XX століття, епоха занепаду Російської імперії та становлення Української держави (твори Владислава Івченка, Андрія Кокотюхи, Богдана Коломійчука); б) 1970-ті роки XX століття: у детективних сюжетах творів, що описують події зазначеного періоду, відображено переважно так звані міліцейські розслідування (твори Валерія та Наталі Лапікур). Спосіб представлення епохи в тексті – дещо іронічний, навіть сатирично-критичний, однак варто зауважити ностальгійне замилювання минулим. Трагедії людського існування в ретродетективі зведені до мінімуму, особливу увагу автори зосереджують на метафорично-ностальгійному відтворенні атмосфери епохи, залучаючи значну кількість побутових подробиць, говірки тощо. Для ретродетективу притаманне особливе зображення атмосфери та персонажів – глибока симпатія автора та відповідна емоція в читача; ретродетектив описує не насилля у всіх його потворних формах, а

насамперед авантюру та пригоду на тлі колоритної епохи. Відтак провідною стилістичною тональністю ретродетективу є грайлива легкість змалювання, точність у відтворенні побутових деталей, іронія тощо.

Тематичний діапазон ретродетективних творів є доволі широким, однак можна виокремити типові тематичні модули:

- авантюрно-пригодницька історія, часто романтизована, з виразно акцентованою любовною лінією;
- авантюрно-пригодницька історія, що розгортається докола пошуку скарбів, раритетів, відомих художніх полотен, стародруків чи інших мистецьких творів (може бути доповнена любовною колізією);
- авантюрно-пригодницька історія, почасти пов'язана з відомими подіями або діями як маркерами доби (однак історіювірні трансформації в таких творах зображуються лише побіжно).

Персонажі ретродетективу – не відомі історичні постаті, найчастіше – це вигадані особи, пересічні особистості, не причетні до значних історико-соціальних перетворень, однак їхні дії та вчинки можуть певним чином впливати на хід історії.

Особливості реалізації світових сюжетних моделей в українському ретродетективі визначено з огляду на практику виокремлення в детективній літературі трьох типів організації сюжету, що безпосередньо формують основу детективної оповіді. З-поміж усіх можливих сюжетних моделей український ретродетектив тяжіє до використання другого типу, за якого над розкриттям злочину працює професійний слідчий.

4. Наявність у ретродетективних серіях Андрія Кокотюхи і Богдана Коломійчука подібних сюжетних та образних схем ускладнює формування авторського стилю, однак тенденція до схематичності та повторюваності свідчить про наявність певного соціумного запиту, що і призводить, відповідно, до виникнення «детективів-клонів». Показова ознака ретродетективних творів зазначених авторів – тематична подібність, що супроводжується спільними сюжетними та образними схемами, однак

подібна спрощеність через повторення акцентує в загальному літературному русі важливий соціумний запит – підвищений інтерес до теми Львова, що продиктований відвертою європейськістю міста та є, безумовно, привабливим для читача в соціально-політичних умовах та вимогах сьогодення. Окрім того, автори засвідчують розвінчання певних табу, актуальних для початку ХХ століття, зокрема виконується запит на розмикання меж сексуальної тематики. В аналізованих ретродетективних творах висвітлено питання національної залежності в умовах окупації, тому, формуючи запит на сильну особистість, витворюються характери, спроможні всупереч насадженню почуття меншовартості зберігати національну ідентичність. Розгортаючи сюжетну канву у львівських реаліях, обидва автори включають в оповідь спільні урбаноніми (назви внутрішньоміських об'єктів), серед яких діють герої ретродетективних повістей та романів. На відміну від історії страждань та поразок, що отримали відображення в художніх творах попередньої історико-літературної традиції, український сучасний ретродетектив пропонує альтернативну історію перемог (така тенденція яскраво простежується, зокрема, у творчості А. Кокотюхи, почасти в Б. Коломійчука та В. Івченка). Так, у ретродетективних творах відображено ланцюг подій, що призводить не до національного гноблення, а до національного єднання.

5. Ретродетектив у сучасній українській літературі ще на шляху становлення, а тому аналітичні межі жанру відкриті для інших жанрових модифікацій. Окрім того, ретродетектив може зазнавати впливу творів іншої тематики й проблематики. Власне, це одна із першопричин жанрово-стильових трансформацій ретродетективу, розмивання його ще не усталених жанрових канонів. Саме тому окремого дослідження потребують типи роману, що є міжжанровими утвореннями із синтезованими ознаками, наприклад, детективної прози та психологічного жіночого роману, детективу та фантастики чи готичного / містичного роману та ін. Жанрова ієрархія детективу в такому разі порушується: власне детективний сюжет скоєння та

розслідування злочину доповнюється мелодраматичною лінією з виразно акцентованим лірико-психологічним / феміністичним началом (зокрема ретророман Євгенії Кононенко «Жертва забутого майстра») або елементами фантастики, містики (романи Владислава Івченка та Богдана Коломійчука) тощо. На противагу історичному детективу ретродетектив ставить у центр оповіді не важливу історичну подію, а мікросередовище маленької людини, що живе, однак, у часи кардинальних історичних змін та трансформацій. Герої ретродетективної прози не впливають на перебіг історичних подій, це вигадані особистості (чи вигадані історії про відомих особистостей, як у Євгенії Кононенко), життя яких – приватна історія, а зображувані події – окремий випадок, тому закономірності історичного розвитку простежуються лише побіжно. Історія в ретродетективі не є масштабним полотном, навпаки, вона зосереджена в певних локусах і топосах, що можуть збудити інтерес у масового читача та викликати в нього ностальгію за віддаленими часами. Саме тому варто говорити про актуалізацію «львівського» та «західноукраїнського» тексту в сучасному ретродетективі й наголошувати на доцільності розширення меж українського ретродетективу через увиразнення так званих «київського», «харківського» чи «одеського» текстів, що дало б можливість репрезентувати цілісний український історичний простір.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверинцев С. С. Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С. С. Аверинцев // Историческая поэтика. Итоги и перспективы изучения. – М. : Наука, 1986. – С. 104–116.
2. Агеєва В. Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму : [монографія] / Віра Агеєва. – К. : Факт, 2003. – 320 с.
3. Адамов А. Г. Мой любимый жанр – детектив: записки писателя / Аркадий Григорьевич Адамов. – М. : Советский писатель, 1980. – 312 с.
4. Алієва З. Образ «Я» / Інший як проблема імагології / З. Алієва // Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Філологічні науки : зб. наук. праць / [ред. кол. : Н. Г. Колошук (гол. редкол.) та ін.]. – Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2013. – Вип. 13. – С. 697–700.
5. Андрусяк І. Стефа і Чакалка: пригодницькі повісті / Іван Андрусяк. Художник Ольга Кузнецова. – К. : Фонтан казок, 2016. – 240 с.
6. Арская Ю. А. История на службе у творчества: некоторые особенности жанра исторического романа в немецком постмодернизме / Ю. Арская // Судьба жанра в литературном процессе: сб. науч. ст. – Вып. 2. – Иркутск: Иркут. ун-т, 2005. – С. 13–22.
7. Бахтин М. Проблемы поэтики Достоевского / М.М. Бахтин. – М. : Советская Россия, 1979. – 470 с.
8. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція / Н. І. Бернадська. – К. : Академвидав, 2004. – 368 с.
9. Бегак Б. А. Тропинками тайны. Приключенческая литература и дети / Б. А. Бегак. – М. : Дет. лит., 1985. – 95 с.
10. Бекузарова Ю. Ю. Композиция классического детектива как креативная модель «пост-детектива» / Ю. Ю. Бекузарова // Материалы Всероссийской науч. конф. студентов, аспирантов и молодых ученых «Перспектива-2006». – Нальчик, 2006. – Т. IV. – С. 150–156.

11. Біблія, або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту / [пер. І. Огієнко]. – Київ : ВБФ «Східноєвроп. гуманіт. місія», 2015. – 319 с.
12. Біличенко О. Л. Літературна комунікація як об'єкт загальної теорії соціальних комунікацій / О. Л. Біличенко // Вісник Харківської державної академії культури. Серія: Соціальні комунікації. – 2015. – Вип. 46. – С. 26–33.
13. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика: монографія / Т. В. Бовсунівська. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2010. – 180 с.
14. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів [Текст] : монографія / Т. В. Бовсунівська ; Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. – К. : ВПЦ "Київський ун-т", 2008. – 519 с.
15. Бойцун І. Жанрова специфіка пригодницького детективу «Таємниця козацького скарбу» Андрія Кокотюхи / Ірина Бойцун // Детская литература в культурном пространстве современности: образы, проблемы, жанры: Мат-лы междунар. науч.-теорет. конф. – Караганда : Центр гуманитарных исследований «Тезис», 2011. – С. 18–23.
16. Брайко О. Екзистенційні проблеми крізь призму детективного жанру (романи Євгенії Кононенко) / Олександр Брайко // Слово і Час. – 2003. – № 2. – С. 48–57.
17. Брехт Б. О популярности детективного романа / Б. О. Брехт // О литературе. Издание второе, дополненное. – М. : Художественная литература, 1988. – С. 279–287.
18. Бригадир Я. Андрухович Юрій: «Український культурний продукт знаходиться в напівандеграунді» / Ярослава Бригадир // RE:plika. – 2015. – № 1 (13). – С. 10.
19. Будний В. В. Пригодницький детектив у літературно-критичній рецепції Івана Франка та його сучасників / В. В Будний. // Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа : [зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 22–23 вересня 2016 р.)] / [гол. ред. О. П. Новик]. – Бердянськ : БДПУ, 2016. – С. 21–23.

20. Ван Дайн С. Двадцать правил для написания детективных романов [Электронный ресурс] / Стивен Ван Дайн. – Режим доступа : <http://zhurnal.lib.ru/d/detektivklub/20pravil.shtml>.
21. Валуева Н. Н. Разработка литературных жанров с использованием постмодернистских приемов / Н. Н. Валуева // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. – 2010. – Вип. 3.1. – С. 164–169.
22. Валуєва Н. М. Ретро-детектив як внутрішньожанровий різновид детективу [Електронний ресурс] // – Режим доступа : [http://nauka.hnpu.edu.ua/sites/default/files/fahovi%20vudannia/2010/Literaturoznavstvo\\_naukovi\\_zapusku\\_60\\_1/20.html](http://nauka.hnpu.edu.ua/sites/default/files/fahovi%20vudannia/2010/Literaturoznavstvo_naukovi_zapusku_60_1/20.html).
23. Выпуск издавничої продукції в Україні [Електронний ресурс] // Офіційний сайт Державної наукової установи «Книжкова палата України імені Івана Федорова». – Режим доступа: <http://www.ukrbook.net/>.
24. Вольский Н. Н. Дело о «детективе без берегов». «Теоретические» споры о детективе и их практические результаты [Электронный ресурс] // Вольский Н. Н. Легкое чтение. Работы по теории и истории детективного жанра / Н. Н. Вольский. – Новосибирск : Издательство НГПУ, 2006. – Режим доступа: <http://samlib.ru/d/detektivklub/delo.shtml>.
25. Вольский Н. Русские предшественники Эдгара По [Текст] / Н. Вольский, П. Моисеев // Вопросы литературы : Журнал критики и литературоведения. – 2012. – № 6. – С. 262 – 277.
26. Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра / А. Вулис. – М. : Советский писатель, 1986. – 384 с.
27. Вулис А. Поэтика детектива [Электронный ресурс] / Абрам Вулис. – Режим доступа: <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?236>.

28. Гаврош О. Неймовірні пригоди Івана Сили, найдужчої людини світу / О. Гаврош ; ілюстр. І. Ключковської. – Л. : Вид-во Старого Лева, 2007. – 191 с.
29. Гадамер Х.-Г. Истина и метод: Основы философской герменевтики : пер. с нем. / общ. ред. и вступ. ст. Б. Н. Бессонова. – М. : Прогресс, 1988. – 704 с.
30. Галета О. Незнайоме тіло сучасної жіночої прози : жіноча література від Василя Габора / О. Галета // Парадигма. – 2011. – Вип. 6. – С. 234–266.
31. Галич О. А. Мемуари: масова чи елітарна література / О. А. Галич // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. ст. / відп. ред. В. А. Зарва. – Ніжин : ТОВ «Видавництво "Аспект- Поліграф"», 2007. – С. 191–196.
32. Генис А. Фотография души. В окрестностях филологического романа : [Електронний ресурс] // Звезда. – 2000. – №9. – Режим доступу: <http://infoart.udm.ru/magazine/zvezda/n9-20/genis.htm>.
33. Геродот. Історії в дев'яти книгах / Геродот. – [Пер. О. Білецького]. – Київ: Наукова думка, 1983. – 576 с.
34. Голік О. Методологічний аспект теорії жанрів періодичних ЗМІ / О. Голік // Вісник Львівського університету. Серія «Журналістика». Вип. 32. – Львів : ЛНУ, 2009. – С. 113–120.
35. Голобородько Я. Ретрансляція кітч ( «Елементал» Василя Шкляра) / Ярослав Голобородько // Слово і Час. – 2003. – № 2. – С. 45–47.
36. Гребельник Н. Арт-детектив: злочин у світі мистецтва [Електронний ресурс] // Централізована бібліотечна система Шевченківського району міста Києва. – Режим доступу: <http://shevcbs.kiev.ua/?path=0/2/1757/9405&id=9650>.
37. Гребенюк Т. Категорія події в рецептивнокомунікативній парадигмі аналізу літературного твору / Т. Гребенюк // Слово і час. – 2008. – № 4. – С. 50–56.

38. Гринько Д. Весь у сучасності / Д. Гринько // Вітчизна. – 1963. – № 3. – С. 207–208.
39. Гришкевич М. С., Корнілова К. О. Жанрові параметри роману Є. Кононенко «Жертва забутого Майстра» [Електронний ресурс] / М. С. Гришкевич, К. О. Корнілова. – Режим доступу: [http://www.dnu.dp.ua/docs/zbirniki/ffil/program\\_574b51ea374ca.pdf](http://www.dnu.dp.ua/docs/zbirniki/ffil/program_574b51ea374ca.pdf).
40. Гуляк Т. Жіночий детектив І. Роздобудько і Д. Сейерс: Компаративний аспект / Т. Гуляк // Літературознавчі студії: компаративний аспект (пам'яті докторів наук, професорів В. Г. Матвійшина та М. В. Теплінського присвячується). Збірник статей. Випуск 2. Упорядники: І. В. Девдюк, А. М. Мартинець. Відп. ред. І. В. Козлик. – Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2014. – С. 149–155.
41. Гундорова Т. Гендер і письмо / Т. Гундорова // Література плюс. – 2002. – №8. – С. 2–3.
42. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Т. Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с.
43. Гундорова Т. Літературний канон і міф / Тамара Гундорова // Слово і Час. – 2001. – № 5. – С. 15–24.
44. Гусев В. А. Миддл-література и особенности её читательской рецепции / В. А. Гусев // Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство. – 2016. – Вип. 1 (83). – С. 26–37.
45. Гусев В. А. Ретродетектив як жанр мідл-літератури [Текст] : монографія / В. А. Гусев, Н. М. Валуєва, Г. С. Ключко. – К. : Видав. дім Дмитра Бураго, 2015. – 160 с.
46. Гадамер Г.-Г. Герменевтика і реконструкція: дискусія Г.-Г. Гадамера і Ж.Дерріди / Ганс-Георг Гадамер, Жак Дерріда // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С.223– 226.

47. Дімаров А. «Про читабельність літератури і не тільки» : [розмова Анатолія Дімарова з Романом Кухаруком] // Кур'єр Кривбасу. – 2000. – № 125–126. – С. 3–9.
48. Дольд-Михайлик Ю. І один у полі воїн / Юрій Дольд-Михайлик. – К. : Веселка, 1989. – 479 с.
49. Дослідження читання книжок в Україні [Електронний ресурс] / GfK Ukraine. – Режим доступу: / <http://www.companion.ua/data/filestorage/reportgfkreading2014.pdf>.
50. Друзь Е. С. Социальное положение женщины в обществе / Е. С. Друзь. – Харьков : Консум, 2001. – 424 с.
51. Думанська, О. І. Хроніка пригод Геня Муркоцького [Текст] : небанальний детектив / О. І. Думанська ; фотогр. Р. Костенка. – Львів : Піраміда, 2009. – 224 с.
52. Есаулов О. Антивірус / Олександр Есаулов. – К.: Зелений пес, 2006. – 384 с.
53. Естетичний досвід і літературна герменевтика (фрагменти) / Пер. Юрія Прохаська // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доп. – Л., 2002. – С. 368–403.
54. Жінка як текст: Емма Андіївська, Соломія Павличко, Оксана Забужко : фрагменти творчості і контексти / Упоряд. Л. Таран. – К. : Факт, 2002. – 208 с.
55. Журба С. С. Пригодницький сюжет в українському авангардному романі / С. С. Журба // Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа : [зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 22–23 вересня 2016 р.)] / [гол. ред. О. П. Новик]. – Бердянськ : БДПУ, 2016. – С. 51–53.
56. Зальцманн Б. Криминальные истории в Библии / сост. Б. Зальцманн. – М. : Российское библейское о-во, 2009 (Можайск (Моск.обл.) : Можайский полиграфкомбинат). – 136 с.

57. Зборовська Н. Перемога плоті / Н. Зборовська // Критика. – 1998. – № 10. – С. 28–29.
58. Зборовська Н. Сучасна масова література в Україні як загальнокультурна проблема / Н. Зборовська // Слово і час. – 2007. – № 6. – С. 3–8.
59. Зборовська Н. Феміністичний триптих Євгенії Кононенко в контексті загальноукраїнської тематики : рецензія / Н. Зборовська // Слово і час. – 2005. – № 6. – С. 57–68.
60. Зборовська, Н. Сакральне жертвопринесення чи профанне вбивство : з приводу роману Є. Кононенко «Жертва забутого майстра» / Н. Зборовська // Кур'єр Кривбасу. – 2007. – № 9/10. – С. 369–373.
61. Зинченко В. Г. Литература и методы ее изучения. Системно-синергетический подход. Учебное пособие / В. Г. Зинченко, В. Г. Зусман, З. И. Кирнозе. – М. : Флинта : Наука, 2011. – 280 с.
62. Изер В. Изменение функций литературы / Вольфганг Изер // Современная литературная теория. Антология / Сост., пер., прим. И. В. Кабановой. – М. : Флинта: Наука, 2004. – С. 22–45.
63. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа / И. П. Ильин. – М. : Интрада, 1998. – 255 с.
64. Ильин И. П. ИмPLICITный читатель / И. П. Ильин // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины : энцикл. справ. – М. : Интрада – ИНИОН, 1996. – С. 53–54.
65. Иванов О. Детектив: занепад чи розквіт? / О. Иванов, Ю. Кузнецов // Всесвіт. – №10. – 1990. – С. 155–163.
66. Івченко В. Найкращий сищик імперії на Великій Війні 1914–1916 : [роман] / Владислав Івченко. – К. : Темпора, 2015. – 490 с.
67. Івченко В. Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу : [роман] / Владислав Івченко. – К. : Темпора, 2013. – 728 с.

68. Івченко В. Найкращий сищик та падіння імперії : [роман] / Владислав Івченко. – К. : Темпора, 2015. – 426 с.
69. Івченко В. Одісея найкращого сищика республіки : [роман] / Владислав Івченко. – К. : Темпора, 2016. – 564 с.
70. Івченко В. Стовп самодержавства, або 12 справ Івана Карповича Підпригори : [роман] / Владислав Івченко, Юрій Камаєв. – Харків : Клуб сімейного дозвілля (КСД), 2011. – 352 с.
71. Ізер В. Процес читання: феноменологічне наближення // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст.; [під ред. М. Зубрицької. – 2-е вид., доп.] / В. Ізер. – Львів : Літопис, 2002. – С. 349–366.
72. Ільницький М. Порівняльне літературознавство : навчальний посібник : у 2 ч. / М. М. Ільницький, В. В. Будний. – Львів : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2007. – Ч. 1 : Лекційний курс. – 280 с.
73. Інгарден Р. Про пізнавання літературного твору / Роман Інгарден // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С.136–163.
74. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул / Дж. Г. Кавелти; [перевод с англ. Е. М. Лазаревой] // Новое литературное обозрение. – 1996. – № 22. – С. 33–64.
75. Как сделать детектив [сборник] : Пер. с англ., франц., нем., исп. / сост. А. Строев ; авт. послесл. Г. Анджапаридзе. – М. : Радуга, 1990. – 320 с.
76. Качак Т. Б. Реалістичний і фантастичний аспекти сучасної української пригодницької прози для дітей та юнацтва / Т. Б. Качак // Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа : [зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 22–23 вересня 2016 р.)] / [гол. ред. О. П. Новик]. – Бердянськ : БДПУ, 2016. – С. 61–63.
77. Кердівар Н. І. Творчість Миколи Трублаїні і становлення пригодницького жанру в українській літературі першої половини ХХ ст. : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец.

- 10.01.01 «Українська література» / Н. І. Кердівар. – Дніпропетровськ, 2010. – 20 с.
78. Кестхейи Т. Анатомія детектива : Следствие по делу о детективах / Т. Кестхейи [Пер. с венгер.]. – Будапешт : Корвина, 1989. – 262 с.
79. Кестхейи Т. Характерология. Из книги «Анатомия детектива» [Електронний ресурс] / Тибор Кестхейи. – Режим доступу: <http://detective.gumer.info/text02.html>.
80. Кицак Л. В. Український детектив: витоки, інтерпретація, жанр : монографія / Л. В. Кицак. – Житомир : Видавець О. О. Євєнюк, 2017. – 184 с.
81. Кицак Л. В. Містичне в жанровій структурі детективу (роман Євгенії Кононенко «Жертва забутого майстра») [Текст] / Людмила Кицак // Питання літературознавства : наук. зб. – Чернівці : ЧНУ, 2011. – Вип. 82. – С. 72–79.
82. Ключко Г. С. Ретродетектив у системі жанрів постмодерністської літератури: компаративний аспект. – Дисертація канд. філол. наук: 10.01.05 / Г. С. Ключко ; Дніпропетр. нац. ун-т ім. Олеся Гончара. – Дніпропетровськ, 2014. – 200 с.
83. Ключко Г. С. Ретро-детектив как постмодернистский исторический жанр / Глеб Ключко // Science and Education a New Dimension : Philology, I (2), Issue: 11, Nov. 2013. – P. 124–127.
84. Коваленко О. Кумир у горіховому пальті [Електронний ресурс] / Ольга Коваленко // Освітній портал «Педагогічна преса», 2013. – Режим доступу: <http://pedpresa.ua/62600-kumyr-u-horohovomu-palti.html>.
85. Ковалів Ю. Історія української літератури: кінець XIX – поч. XXI ст. : підручник : у 10 т. / Ю. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2013. – Т. 5. : У сподіваннях і трагічних зламах. – 2017. – 554 с.
86. Козлов Р. Історична художня література : проблема ідентифікації / Р. А. Козлов // Наукові праці [Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська

- академія»]. Сер. : Філологія. Літературознавство. – 2010. – Т. 135, Вип. 122. – С. 40–42.
87. Кокотюха А. Автомобіль із Пекарської : [роман] / А. Кокотюха. – Харків : Фоліо, 2015.– 283 с.
  88. Кокотюха А. Адвокат із Личаківської : [роман] / А. Кокотюха. – Харків : Фоліо, 2015.– 283 с.
  89. Кокотюха А. Коханка з площі Ринок : [роман] / А. Кокотюха. – Харків : Фоліо, 2016. – 282 с.
  90. Кокотюха А. Ні Андрухович, ні Забужко не напишуть детектив чи кіносценарій [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха. – Режим доступу: <http://sumno.com/article/andrij-kokotyuha-yakscho-ya-mozhu-sisty-i-napysaty/>.
  91. Кокотюха А. Привид із Вислової : [роман] / Андрій Кокотюха. – Харків : Фоліо, 2015. – 283 с.
  92. Кокотюха А. Різник із Городоцької [роман] / Андрій Кокотюха. – Харків : Фоліо, 2016. – 249 с.
  93. Кокотюха А. Сищик без імперії [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха // Тиждень. – 2013. – № 48. – Режим доступу : <http://tyzhden.ua/Culture/95152>.
  94. Кокотюха А. Українське минуле, нинішнє й майбутнє в шпигунському романі [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха. – Режим доступу : <http://litakcent.com/2014/09/18/ukrajinske-mynule-nynishnje-j-majbutnje-v-shpyhunskomu-romani/>.
  95. Кокотюха А. Український нуар. Антологія українського детективу [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха. – Режим доступу : <http://bukvoid.com.ua/criminal/2009/08/25/071807.html>.
  96. Кокотюха А. Що таке «український бестселер» [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха // ЛітАкцент. – 2014. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/column/2010/08/25/082719.html>.

97. Кокотюха А. Чому «елітні» українські письменники ненавидять масову літературу? [Електронний ресурс] / Андрій Кокотюха. – Режим доступу: <http://artvertep.com/print?cont=544>.
98. Колісник Г. Мотив пошуку в повісті Є. Кононенко «Жертва забутого майстра» як засіб зображення ініціації героя / Г. Колісник // Таїни художнього тексту : збірник наукових праць. – Д. : Пороги, – 2010. – Вип. 11. – С. 88–94.
99. Коломійчук Б. Візит доктора Фрейда : [роман] / Богдан Коломійчук. – Харків : Фоліо, 2016. – 185 с.
100. Коломійчук Б. В'язниця душ [Текст] : три справи комісара Вістовича, Львів, 1902–1903 рр. : [повісті] / Богдан Коломійчук. – Харків : Фоліо, 2015. – 218 с.
101. Коломійчук Б. Небо над Віднем : дві справи комісара Вістовича, Львів, 1914–1919 рр. : [роман і повість] / Богдан Коломійчук. – Харків : Фоліо, 2015. – 201 с.
102. Кононенко Є. Жертва забутого майстра : [роман] / Євгенія Кононенко. – К. : Грані-Т, 2007. – 174 с.
103. Копистянська Н. Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства: [монографія] / Н. Х. Копистянська. – Львів: ПАІС, 2005. – 368 с.
104. Костюк Г. Про «Поклади золота» В. Винниченка / Костюк Г. // Березіль, 1991. – № 5. – С.76–84.
105. Коцюбинський, М. М. Вибрані твори / Михайло Коцюбинський. – К. : Дніпро, 1977. – 498 с.
106. Кривопишина А. Масова та елітарна літератури: критерії розмежування і проблема смаку / А. Кривопишина // Вісник Черкаського університету [Текст] : наук. журн. Вип. №5 (258) Серія Філологічні науки / М-во освіти і науки, молоді та спорту України, ЧНУ ім. Б. Хмельницького. – Черкаси : Видавництво ЧНУ ім. Б. Хмельницького, 2013. – С. 35– 41.

107. Крижанівський П.С. У Вовколівві / Петро Крижанівський. – Харків : Книгоспілка, 1929. – 16 с.
108. Крістева Ю. Stabat Mater / Юлія Крістева // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С.495–509.
109. Кушнерюк Ю. Р. Українська жіноча проза кінця ХХ століття: світоглядні моделі й особливості художнього стилю: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Ю.Р. Кушнерюк ; Дніпропетр. нац. ун-т. – Дніпропетровськ, 2008. – 19 с.
110. Лебедева К. Іоанн Георг Пінзель імітував власну смерть [Електронний ресурс] / Катерина Лебедева // Як справи Київ, 2007. – № 56. – Режим доступу: <http://kakdela.kiev.ua/17958/art/12315.html>.
111. Лейдерман Н. Л. Стиль літературного произведения (Теория. Практикум) / Н. Л. Лейдерман, О. А. Скрипова. – Екатеринбург: Изд-во АМБ, 2004. – 184 с.
112. Ленська С. В. Українська мала проза 1920–1960-х рр.: на перетині жанру і стилю: [монографія] / С.В. Ленська. – Полтава : ПолтНТУ, 2014. – 656 с.
113. Література другої половини ХХ ст. : навч. посіб. з історії зарубіжної літератури для студентів ІV курсу факультету вечірнього та заочного навчання / В. І. Фесенко, Н. О. Висоцька, Т. Ф. Заремба, О. О. Юрчук. – К. : КНЛУ, 2005. – 118 с.
114. Літературознавча енциклопедія : у 2т. ; [авт.-уклад. Ю.І.Ковалів]. – К. : Академвидав, 2007. – Т. 2. – 624 с.
115. Лотман Ю. М. Выход из лабиринта / Ю. М. Лотман // Эко У. Имя розы. – М. : Радуга, 1998. – С. 650–669.
116. Лотман Ю. Текст у тексті / Юрій Лотман // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С.428–441.

117. Макаров Юрій. *Genius Loci* : [роман] / Ю. В. Макаров. – К. : Нора-Друк, 2014. – 224 с.
118. Малик Г. Вуйко Йой і Лишиня: [повість] / Г. Малик. – К. : Грані-Т, 2010. – 128с.
119. Марченко О. Сім тез Андрія Кокотюхи про ретро-Львів та дитячу книжку в Україні [Електронний ресурс] / Олена Марченко. – Режим доступу : [http://tvoemisto.tv/news/sim\\_tez\\_andriya\\_kokotyuhu\\_pro\\_retrolviv\\_ta\\_dytyachu\\_knyzhku\\_v\\_ukraini\\_70035.html](http://tvoemisto.tv/news/sim_tez_andriya_kokotyuhu_pro_retrolviv_ta_dytyachu_knyzhku_v_ukraini_70035.html).
120. Мелетинский Е. Историческая поэтика новеллы / Елеазар Мелетинский. – АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1990. – 279 с.
121. Мошенська Л. Світ пригод і література / Л. Мошенська // Подорож без кінця: Літературно-критичні статті: [упоряд. М. Славинський]. – К. : Радянський письменник, 1986. – С. 11–59
122. Мясников В. Историческая беллетристика: спрос и предложение [Електронний ресурс] / В. Мясников // Новый мир. – 2004. – №4. – Режим доступу: [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/2002/4/mias.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/2002/4/mias.html).
123. Набоченко О. Чужой плен: Великое прошлое и туманное будущее украинской книги [Електронний ресурс] / О. Набоченко // Зеркало недели, 2008. – № 25. – Режим доступу: [http://gazeta.zn.ua/CULTURE/chuzhoy\\_plen\\_velikoe\\_proshloe\\_i\\_tumannoe\\_budushee\\_ukrainskoj\\_knigi.html](http://gazeta.zn.ua/CULTURE/chuzhoy_plen_velikoe_proshloe_i_tumannoe_budushee_ukrainskoj_knigi.html).
124. Нагорна Л. П. Ідентичність національна // Енциклопедія історії України : у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін. ; Інститут історії України НАН України. – К. : Наук. думка, 2005. – Т. 3 : Е – Й. – С. 415.
125. Нарівська В. Детективний жанр і «естетика актуальності» (роман Юрія Дольд-Михайлика «І один у полі воїн») / В. Нарівська // Філологічні семінари. – 2015. – Вип. 18. – С. 70–94.

126. Народження країни. Від краю до держави. Назва, символіка, територія і кордони України / Упоряд. К. Галушко. – Харків : Книжковий клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2016. – 352 с.
127. Никитин А. Истемы / Алексей Никитин. – М. : Ad Marginem, 2011. – 208 с.
128. Новікова Н. Символіка детективу [Текст] / М. Новікова, О. Барабан // Зарубіжна література. – 1998. – № 21. – С. 6–7.
129. Нокс Р. Десять заповідей детективного роману / Рональд Нокс // Как сделать детектив; [перев. с англ., нем., франц., исп. Послесловие Г. Анджапаридзе]. – М. : Радуга, 1990. – С. 77–79.
130. Олійник С. М. Інтертекстуальні та жанрово-стильові параметри фантастики Олеся Бердника: автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / С. М. Олійник. – К., 2009. – 20 с.
131. Олійник С. М. Криптоісторія як жанр фантастичної літератури / С. М. Олійник // Вісник Київського славістичного університету: зб. наук. праць / редкол.: Ю.М. Алексєєв (головний ред.) та ін. – К. : КСУ, 2007. – Сер. Філологія. – № 34. – 206 с. – Укр., рос. – С. 178–183.
132. Олійник С. М. Образ книги в фентезійному світі / Світлана Олійник // Наукові праці: науково-методичний журнал. Філологія. Літературознавство. – К., 2016. – С. 109–115.
133. Олійник С. М. Особливості творення жіночих образів в українській фантастиці другої половини ХХ ст. / Світлана Олійник // Дослідження молодих учених у контексті розвитку сучасної науки : матер. Всеукр. наук.-практ. конф. – К., 2011. – С. 209–211.
134. Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі / Соломія Павличко. – К. : Либідь, 1999. – 444 с.
135. Павличко С. Канон класиків як поле гендерної боротьби / Соломія Павличко // Павличко С. Фемінізм ; [передмова Віри Агеєвої]. – К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. – С. 213–218.

136. Пагутяк Г. Лялечка і Мацько / Галина Пагутяк. – К. : Граніт – Т, 2008. – 96 с.
137. Паньо К. Сонечко для мами Лу / Катерина Паньо. – К. : Грані-Т, 2008. – 152 с.
138. Перські оповідки : у 2 т. – Т. 1 / перекл., упоряд. Р. Гамада. – Львів : Піраміда, 2007. – 424 с.
139. Петрів М. Скарб Ярослава. Гостросюжетна пригодницька повість / Мирослав Петрів. – Тернопіль : Джура, 2003. – 148 с.
140. Погорілий С. Неопубліковані романи Володимира Винниченка / С. Погорілий. – Нью-Йорк, 1981. – 212 с.
141. Подорож без кінця : [літ.-критич. Статті] / [упоряд. М. Славинський]. – К. : Рад. письменник, 1986. – 279 с.
142. Постріл на сходах. Антологія детективної прози 20–30-х років ХХ століття / Упор. Ярина Цимбал. – К. : Темпора, 2015. – 528 с.
143. Пригоди. Подорожі. Фантастика – 79 : [збірник фантастичних і пригодницьких повістей та оповідань; упор. М. Слабошпицький]. – К. : Молодь, 1979. – 216 с.
144. Програма VI Міжнародного фестивалю «Книжковий Арсенал» 20–24 квітня 2016 року [Електронний ресурс] // Книжковий Арсенал. – Режим доступу: <https://artarsenal.in.ua/wp-content/uploads/2016/04/Programa-Knizhkovij-Arsenal-2016-1.pdf>.
145. Пропп В. Я. Исторические корни волшебной сказки [Текст] / В. Я. Пропп. – Львів : ЛГУ, 1986. – 365 с.
146. Психологический портрет личности серийного убийцы [Електронний ресурс] // Serial-killers. – Режим доступу: <http://www.serial-killers.ru/materials/psixologicheskij-portret-lichnosti-serijnogo-ubijczy.htm>.
147. Пу Сунлин. Рассказы Ляо Чжэя о необычайном / Пу Сунлин. – М. : Худ. литература, 1988. – 560 с.
148. Разживін В. М. «Загублені світи» Владислава Івченка / В. М. Разживін // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені

- В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки. – 2015. – № 2. – С. 230–233.
149. Рижкова Г.-П. М. Українська «жіноча» проза 90-х років ХХ–початку ХХІ ст.: жанрові й нарративні моделі та лінгвопоетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Г.-П.М. Рижкова ; Кіровоград. держ. ун-т ім. В.Винниченка. – Кіровоград, 2008. – 20 с.
150. Родіонова І. Г. Особливості характеротворення у «кримінальних» оповіданнях Дмитра Марковича / І. Г. Родіонова // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Сер. : Філологічні науки. – 2014. – Вип. 4.13. – С. 216–220.
151. Роздобудько І. Пригоди на невідомому острові. – Вінниця : Тенза, 2010. – 158 с.
152. Романенко О. Жанрові модифікації історичного роману в сучасній українській масовій літературі (на матеріалі творів Є. Кононенко «Жертва забутого майстра» та В. Єшкілева «Втеча майстра Пінзеля») / О. Романенко // Вісник Запорізького національного університету, 2012. – №4. – С. 163–170.
153. Романенко О. Семіосфера української масової літератури: текст. Читач. Епоха / Олена Романенко; Наук. ред. Анатолій Борисович Гуляк. – К. : Якубець А. В., 2014. – 362 с.
154. Рыжкова Л. А. Понятие «развлекательная литература» в современном литературоведении / Л. А. Рыжкова // Вісник Київського університету. Літературознавство. – Вип. 28. – К. : Вища школа, 1986. – С. 61–65.
155. Рыжченко О. С. Русский ретродетектив vs historical mystery (сравнительно-сопоставительная характеристика русского и зарубежного исторического детектива) [Електронний ресурс] / О. С. Рыжченко. – Режим доступу: [file:///C:/Users/ASUS/Downloads/Nzl\\_2014\\_1\(2\)\\_\\_14.pdf](file:///C:/Users/ASUS/Downloads/Nzl_2014_1(2)__14.pdf).

156. Савкина И. Мария Жукова: эпизоды из жизни женщин // Мария : Лит. альманах [Ред.-сост. Г.Г. Скворцова]. – Петрозаводск, 1995. – Вып. 2. – С. 211–225.
157. Саморуков И. И. К проблеме разграничения «массовой» и «высокой» литературы. Знаки канона в российской массовой литературе / И. И.Саморуков // Вестник СамГУ, 2006. – № 1 (41). – С. 101–109.
158. Сидорова М. Ю. Квалифицированный читатель и массовая литература: Лингвистический аспект проблемы / М. Ю. Сидорова // Библиотека в эпоху перемен : (философско-культурологические и информационные аспекты): Информационный сборник . – 10/2003 . – №4 . – С. 16–22 .
159. Сиксу Э. Хохот Медузы / Э. Сиксу // Введение в гендерные исследования. Часть II : Хрестоматия. – Санкт-Петербург : Алетейя, 2001. – С. 799–821.
160. Січкара О. Жанрово-стильові різновиди сучасної української літератури для дітей і про дітей / О.Січкара // Література. Діти. Час: Вісник центру дослідження літератури для дітей та юнацтва. Вип. 4. – Рівне : Дятлик М., 2013. – С. 149–158.
161. Словник української мови: В 11 т. / За ред. І. К. Білодіда. – К.: Наук. думка, 1975. – Т. 6. – 367 с.
162. Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М.Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 633 с.
163. Соловей О. Романи Євгенії Кононенко: бестселери для «елітаріїв»? / О. Соловей // Слово і час. – 2003. – № 2. – С. 58–62.
164. Старовойт Л. В. Жанрові модифікації детективу у творчості Ірен Роздобудько / Л. В. Старовойт // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В.О. Сухомлинського [Текст] : збірник наукових праць. Вип. 4.11 (90). Серія «Філологічні науки» / ред. В. Д. Будак [и др.]. – Миколаїв : МДУ ім. В.О. Сухомлинського, 2011. – С. 98–102.

165. Таран Л. Обжити внутрішній простір. До проблеми автобіографізму в сучасній українській прозі жінок-авторів / Людмила Таран // Кур'єр Кривбасу. – Черв., 2005. – №187. – С. 222–228.
166. Таранова А. «Велике нечитоме» і академічний канон: проникнення масової літератури до парадигми літературознавства / Анна Таранова // Слово і Час. – 2008. – № 11. – С. 49–56.
167. Таранова А. О. Детектив очима жінки / А. О. Таранова // Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. статей ; [відп. ред. В. А. Зарва]. – Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. – Вип. XIV: Лінгвістика і літературознавство. – С. 231–239.
168. Тисяча й одна ніч. Вибрані казки / Упоряд. та пер. з ар. В. Рибалкін. – К. : – Дніпро, 1991. – 511 с.
169. Ткаченко А. О. Мистецтво слова : Вступ до літературознавства : підручник для студентів гуманітарних спеціальностей вищих навчальних закладів / Анатолій Ткаченко. – К. : ВПЦ – Київський університет, 2003. – 448 с.
170. Трепитель А. Фантастика і містика: як поєднати їх з детективом : Майстер-клас Даніеля Клуґера та Богдана Коломійчука [Електронний ресурс] / Анастасія Трепитель // Читомо, 2016. – Режим доступу: <http://www.chytomo.com/news/fantastika-ta-mistika-yak-poyednati-ix-z-detektivom>.
171. Троскот І. Ярина Цимбал: «Психологічний роман передував масовим жанрам» [Електронний ресурс] / Ірина Троскот // ЛітАкцент, 2016. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2016/03/03/jaryna-cymbal-u-1920-h-psyholohichnyj-roman-pereduvav-masovym-zhanram/>.
172. Трофименко Т. Книга про смачний і здоровий фемінізм, національний характер та сучасну культуру [Електронний ресурс] / Тетяна Трофименко. – Режим доступу: <http://news.mediaport.info/culture/2008/48287.shtml>.

173. Трублаїні М. Твори : У 4-х т. / М. Трублаїні. – К. : Молодь, 1955. – Т.4. – 576 с.
174. Улюра Г. Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу» / Ганна Улюра // Слово і Час. – 2005. – № 3. – С. 65–71.
175. Улюра Г. Теоретико-методологічні засади гендерних студій з літературознавства / Г. Улюра // Гендерні студії в літературознавстві : [навчальний посібник] / За ред. В. Л. Погребної. – Запоріжжя : Запорізький національний університет, 2008. – С. 6–20.
176. Умберто Еко. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / Умберто Еко. – Львів : Літопис, 2004. – 382 с.
177. Учёный спор: Индийская басня («Слепцы, числом их было пять...») // Крокодил. – 1940. – № 12. – С. 5.
178. Ф. Я. [В. Вецеліус. Пригоди Мак-Лейстона, Гаррі Руперта та інших. ДВУ, 1925. Вип. 1, 2, 3] // Пролетарська правда. – 1925. – 4 липня. – С. 6.
179. Філоненко С. О. Вовкулаки починають і програють: мотив перевертня в сучасній українській белетристиці / С. О. Філоненко // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія : філологія : зб. наук. ст. / [гол. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ : БДПУ, 2014. – Вип. 4. – С. 290–296.
180. Філоненко С. О. Концепція особистості жінки в українській прозі 90-х років ХХ ст. (феміністичний аспект) : дис. ... кандидата філологічних наук : 10.01.01 / Філоненко Софія Олегівна. – Дніпропетровськ, 2003. – 186 с.
181. Філоненко С. О. Львів. Кава. Кров. Польові дослідження з галицького психоаналізу [рецензія на роман Богдана Коломійчука «Візит доктора Фрейда»]. – 16.10.2016 // Буквоїд [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2016/10/16/193253.html>.

182. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : [монографія / наук. ред. Т. І. Гундорова] / Софія Філоненко. – Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. – 432 с.
183. Філоненко С. О. Не творчість, а індустрія / С. Філоненко // Всесвітня література в середніх навчальних закладах України. – 2010. – № 1. – С. 11–15.
184. Філоненко С. О. Пригодницько-історична белетристика Андрія Кокотюхи: діалог з традицією / С. О. Філоненко // Літературний процес: методологія, імена, тенденції : збірник наукових праць (філологічні науки). – К. : Київський університет ім. Б. Грінченка, 2015. – № 6. – С. 76–79.
185. Філоненко С. О. Чи можливий терорист у вишиванці [рецензія на роман Андрія Кокотюхи «Київські бомби»]. – 8.07.2014 // Буквоїд [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2014/07/08/095709.html>.
186. Філоненко С. О. Франкенштейн у подільському лісі. Саспенс. Драйв. Сенсації [рецензія на роман Андрія Кокотюхи «Повний місяць»]. – 18.11.2014 // Буквоїд [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2014/11/18/071556.html>.
187. Філоненко С. О. Ласкаво просимо до Львова! Детективні маршрути старовинного міста [рецензія на «львівський» цикл ретродетективів Андрія Кокотюхи]. – 31.12.2016 // Буквоїд [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2016/12/31/124348.html>.
188. Філоненко С. О. Тисяча і одна ніч з Іваном Карповичем [рецензія на роман Владислава Івченка «Одіссея найкращого сищика республіки»] / С. О. Філоненко. – 23.12.2016 // ЛітАкцент [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://litakcent.com/2016/12/23/tysjacha-i-odna-nich-z-ivanom-karpovychem/>.

189. Філоненко С. О. Як найкращий сищик імперії пройшов крізь вогонь, воду і мідні труби; [рецензія на книгу Владислава Івченка «Найкращий сищик імперії на службі приватного капіталу»] / С. О. Філоненко. – 5.02.2014 // Буквоїд [Електронний документ]. – Режим доступу: <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2014/02/05/073033.html>.
190. Філоненко С. О. «Львівський» цикл ретродетективів Андрія Кокотюхи як авторський проект / С. О. Філоненко // Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія : філологія : зб. наук. ст. / [гол. ред. В. А. Зарва]. – Бердянськ : БДПУ, 2015. – Вип. 7. – С. 180–186.
191. Філоненко С. О. «Найкращий сищик імперії» Владислава Івченка: упосліджений на службі колонізатора / С. О. Філоненко // Постколоніалізм. Генерації. Культура [за ред. Т. Гундорової, А. Матусяк]. – К. : Лаурус, 2014. – С. 94–111.
192. Філоненко С. О. «Нам треба» не «голосу Тараса», а українського Стівена Кінга...» : дискусія про масову літературу в сучасній критиці / С. О. Філоненко // Філологічні семінари / Київський національний університет імені Тараса Шевченка : [редкол. М. К. Наєнко (голова) та ін.]. – К. : Логос, 2009. – Вип. 12 : Літературна критика і критерії художності. – С. 72–80.
193. Флеминг Я. Знаменитые, великие, гениальные люди. Самое интересное о них [Електронний ресурс] / Ян Флеминг. – Режим доступу: <http://100v.com.ua/ru/Fleming-Yan-yen-Lankaster-person>.
194. Флемінг Я. Из Росії з любов'ю [Текст] : роман / Ян Флемінг; пер. В. Грузин. – К. : Амадей, 1998. – 238 с.
195. Хайдегер М. Время и бытие / М. Хайдегер. – М. – 1993. – 405 с.
196. Харлан О. Д. Розвиток жанру ретродетективу в сучасній європейській літературі / О. Д. Харлан // Актуальні проблеми іноземної філології : міжвуз. зб. наук. статей ; [відп. ред. В. А. Зарва]. – Донецьк : Юго-Восток, 2009. – Вип. 4: Лінгвістика та літературознавство. – С. 79–87

197. Харчук Р. Б. Сучасна українська проза: Постмодерний період : навч. посібник / Роксана Борисівна Харчук. – К. : ВЦ «Академія», 2008. – 248 с.
198. Хрестоматія давньої української літератури / Упоряд. О. І. Білецький. – К. : Радянська школа, 1967. – 784 с.
199. Христо В. Творчість Євгенії Кононенко в контексті сучасної української прози / Вікторія Христо // Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія «Філологічні науки» : [збірник наукових праць / ред. В. І. Будака, М. І. Майстренко]. – Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2016. – Вип. 1(17). – С. 315–318.
200. Циплаков Г. При чем тут маркетинг? Средний класс как вопрос русской литературы XXI века: Между жанрами / Георгий Циплаков // Знамя. – 2006. – № 4. – С. 179–191.
201. Циплаков Г. Битва за гору Миддл / Георгий Циплаков // Знамя. – 2006. – № 8. – С. 183–196.
202. Чабан М. Автор відомого шпигунського роману починав у дніпропетровських газетах [Електронний ресурс] / Чабан Микола. – Режим доступу: <http://www.gorod.dp.ua/news/80345>.
203. Черная В. Л. Древний Египет в современном англо-американском ретродетективе : [монографія] / В. Л. Черная, И. В. Черный. – М. : Мануфактура, 2008. – 170 с.
204. Черняк М. Феномен массовой литературы XX века / Черняк М.А. – СПб. : Изд-во РГПУ им. А.И. Герцена, 2005. – 308 с.
205. Честертон Г. К. В защиту «дешевого читива» / Гилберт К. Честертон // Честертон Г. К. Писатель в газете. Художественная публицистика. – М. : Прогресс, 1984. – С. 35–39.
206. Чупринин С. Звоном щита [Електронний ресурс] / С. Чупринин // Знамя. – 2004. – № 11. – Режим доступу: <http://magazines.russ.ru/znamia/2004/11/chu13.html>.

207. Шахова К. Дивні манери надпопулярного жанру / Кіра Шахова // Зарубіжна література. – 1998. – червень 21. – С. 1–2.
208. Швець А. Злочин і катарсис: Кримінальний сюжет і проблеми художнього психологізму в прозі Івана Франка / Алла Швець; Відп. ред. Є. К. Нахлік. – Львів, 2003. – 236 с.
209. Шовалтер Е. Феміністична критика у пущі. Плюралізм і феміністична критика / Е. Шовалтер // Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – 635 с.
210. Шуба Ю. В. Британський історіографічний метароман: проблема художньої ідентифікації / Ю. В. Шуба // Вісник Черкаського університету. Серія Філологічні науки. – Черкаси : Черкаський національний університет імені Богдана Хмельницького, 2009. – Вип. 168. – С. 133–141.
211. Яусс Г.-Р. Естетичний досвід і літературна герменевтика (фрагменти) / Ганс-Роберт Яусс // Слово. Знак. Дискурс : Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 278–307.
212. Яусс Г.-Р. Рецептивна естетика і літературна комунікація / Ганс-Роберт Яусс // Сучасна літературна компаративістика: стратегії і методи : антологія / [за заг. ред. Д. Наливайка]. – К., 2009. – С. 178–194.
213. Barzun Jacques. Detection and the Literary Art. Detective Fiction / Barzun Jacques // A Collection of Critical Essays. Ed. R.I.Winks. – New Jersey : Prentice-Hall, Ink., 1980. – P. 144–153
214. Benstock B. Essays on Detective Fiction / Bernard Benstock. – London : TheMacmillan Press, Ltd, 1983. – 218 p.
215. Carolyn G. Heilbrun. Theories of Feminist Criticism: A Dialogue in Feminist Literary Criticism / Carolyn G. Heilbrun, Catharine R. Stimpson. – Lexington, 1975. – P. 64.

216. Cawelti J. G. *Mystery, Violence and Popular Culture* / John G. Cawelti. – Madison : The Univ. of Wisconsin Press, Popular Press, 2004. – 410 p.
217. Guignery V. *History in question(s). An interview with Julian Barnes* / Vanessa Guignery // *Sources*. – 2000. – Printemps, № 8. – P. 50–72.
218. Holquist M. *Whodunit and Other Questions: Metaphysical Detective Stories in Postwar Fiction* / M. Holquist // *The Poetics of Murder: Detective Fiction and Literary Theory*. – San Diego, New York, London, 1983. – 150 p.
219. Hutcheon L. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction* / Linda Hutcheon. – London : Routledge, 1988. – 274 p.
220. Hutcheon L. *A Theory of Parody: The Teachings of Twentieth-Century Art Forms* / Linda Hutcheon. – London and New York: Methuen, 1986. – 135 p.
221. Hutcheon L. *Historiographic Metafiction: Parody and the Intertexts of History* / Linda Hutcheon // *Intertextuality and Contemporary American Fiction*. Eds. P. O'Donnell and Robert Con Davis. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1989. – P. 3–32.
222. Iser W. *The Act of Reading: a Theory of Aesthetic Response* / Wolfgang Iser. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1980. – 239 p.
223. Iser W. *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Becket* / Wolfgang Iser. – Baltimore : The Johns Hopkins University Press, 1978. – 318 p.
224. Mchale B. *History Itself? Or, The Romance of Postmodernism* / Brian Mchale // *Contemporary Literature*. – 2003. – № 1. – P. 151–161.
225. Pyrhonen H. *Murder from an Academic Angle: An Introduction to the Study of the Detective Narrative* / H. Pyrhonen. – Columbia S. C. : Camden House, Inc., 1994. – P. 32–33.
226. Sontag S. *Against Interpretation: And Other Essays* / Susan Sontag. – N. Y. : Picador, 1966. – 304 p.
227. Cawelty J.G. *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture* / J.G. Cawelty. – Chicago, 1976. – 334 p.

## ДОДАТКИ

### ДОДАТОК А

**Коментар з приводу теми: «Гостросюжетний жанр в українській літературі: сучасний стан та перспективи розвитку» (дата запису 22.04.2016)**

**Андрій Кокотюха, сучасний український письменник, працює в жанрах гостросюжетної прози**

Я – людина, яка пише книжки випадково, і якби 25 років тому почали знімати кіно, то я б писав не книги, а кіносценарії, що лише з моєї доброї волі ставали б книгами. Ведучи мову про гостросюжетний жанр, я перестрибуватиму з книжок на кіно і назад, адже для мене це одне і те саме – абсолютно технологічний процес виготовлення продукту, призначеного для оприлюднення якомога ширшій аудиторії, і така продукція має свої закони. Цікаве спостереження: у нас на фільми жахів, зазвичай, ходять дівчата цілими колективами, а от на детективи і бойовики, як правило, пари. Загалом мелодрами відвідує вдвічі менше глядачів, ніж гостросюжетні драми. У розвинених країнах гостросюжетний жанр, як продукт літератури та кіно, має найбільше споживачів, саме цей жанр є основою книжкового та кіноринку.

Гостросюжетна література має багато піджанрів, однак, в українських реаліях, як на мене, все, що не мелодрама і не фантастика – те детектив, тому саме його і визначимо предметом нашої розмови. Детектив – літературна ринкова, а в Україні з книжковим ринком проблеми. Якщо немає ринку, то немає і потреби. Український ринок, на жаль, не диктує авторам, що їм варто писати, а видавцям – видавати, тому все відбувається хаотично: написали – підходить під певний сегмент – видали, тобто такий процес є безсистемним. Інше питання – автори. 99% мають неправильне розуміння того, яким повинен бути сучасний український масовий роман, адже в гостросюжетних жанрах існують закони, тому твір повинен бути не таким, як собі це уявляє автор, а таким, як того вимагає жанр. Хот-дог повинен мати вигляд хот-догу, а джинси – джинсів, не можна ж джинсами назвати вечірнє плаття. Проте в

Україні автори дуже залюблюються формами, і тоді як у жанровій літературі форма стала, стабільна і над нею домінує зміст, українські автори, зважаючи на те, що дуже довго не було традиції вітчизняної масової літератури, як правило, граються у формотворення, захоплюються творенням складних і складених конструкцій, зовсім забуваючи про зміст. Експериментувати можна зі змістом, у цю стали консервативну форму постійно вкладати різне наповнення, і це свого часу довів Умберто Еко своїм романом «Ім'я троянди».

Серед сучасних українських авторів існує певна невизначеність. Часто мені дають почитати рукописи детективних романів, читаю, а це потік свідомості, при чому такий, що я не завжди можу через нього прорватися, відсутня логіка сюжету, відсутня драматургія. Драматургія для таких авторів – псевдонаука, як генетика для Сталіна, саме тому в нас великі проблеми не лише з письменниками, здатними доступно розповісти історію, а й з кінодраматургами, ось чому я сьогодні один працюю над семи проектами. Не вихваляюсь, а кажу так, як є.

Однак не все так погано в нашому домі, просто потрібно ставити чіткі завдання. Так, існує конкурс короткої детективної прози, вимоги зрозумілі – писати лише детективні оповідання. Критерії чіткі, без домішок. Це як скласти іспит з хімії, якщо прийшов, то повинен скласти іспит саме з цього предмету, а не з літератури, а якщо ти на уроці фізкультури і в тебе завдання стрибнути через козла, то ти не повинен лізти по канату вгору, бо тобі так зручніше і ти так відчуваєш своє завдання. На перший конкурс роботи прислали триста людей, половину творів можна було одразу відкидати, адже це поезія в прозі, що випадково була названа детективними оповіданнями, однак з половиною все ж можна працювати. Під час другого конкурсу відсів відбувався набагато легше, тому що люди вже надсилали те, що треба, і залишалось лише розглядати твори у відповідності до критеріїв і вимог жанру. Тож, якщо визначати чіткі завдання, будуть писати.

Що ж стосується видавців, то вони мусять не лише визначати координати: «Ми будемо видавати, якщо ти напишеш ось це», – а й працювати так, наче в нас уже існує потужний ринок, створювати сегмент, щоб не було як у книгарні «Є», де книги стоять за абеткою, незалежно від жанру. Звісно, автори, про яких я зазначав, ще не досконалі, але якщо їм ставити відповідні задачі, це працює.

Рекомендую прочитати «Постріл на сходах» – детективи 20-х років українського авторства. Зізнаюсь, я дуже довго не хотів читати цю книгу, думав, що це як завжди буде щось традиційно українське: експерименти, домінація форми над змістом, а виявилось цілком в західних координатах, тут немає жодних рефлексій, лише екшн, екшн і ще раз екшн. Однак з усіх 20-х років було зібрано аж чотири автори, сьогодні їх якщо є десять, то буде дуже добре. Ситуація не змінилася і над цим потрібно працювати.

**ДОДАТОК Б**

**Коментар з приводу теми: «Гостросюжетний жанр в українській літературі: сучасний стан та перспективи розвитку. Видавничий аспект» (дата запису 22.04.2016)**

**Євген Красовицький, керівник роздрібної мережі видавництва «Фоліо»**

У середніх книгарнях у центрі Києва зазвичай чотири полиці з сучасними детективами, з них півтори займають книжки Андрія Кокотюхи, пів полиці – книги видавництва «Нора-друк», ще дві – з перекладними детективами і це все, більше немає ані попиту, ані пропозиції. Немає гарних видавничих романів, як і немає попиту з боку покупця на гарні перекладні детективи, і в цьому полягає проблема. Якщо говорити про останні два роки, то в нас виходять серії ретродетективів Андрія Кокотюхи та Богдана Коломійчука, а львівська тема, що їх об'єднує, зараз, на жаль, єдина, якій ми маємо продовження. У будь-якому разі, для того, аби книжка продавалася, вона має бути не одна, повинна існувати досить довга книжкова серія, об'єднана не лише обкладинкою. Андрій Кокотюха обіцяє написати сім детективних романів про Львів, потім, можливо, він напише щось про інше місто.

Якщо зосередимось на темі західного детективу, то у всіх книгарнях закордону існує цілий відділ з жанровою літературою, окремо детективи, окремо трилери, окремо щось суміжне і там буде не чотири полиці, а десять чи двадцять стелажів. Тому, думаю, якщо в суспільстві існуватиме більший попит, то все, чим ми зможемо його задовольнити – буде перекладна жанрова література, не українська, бо української немає.

**ДОДАТОК В**

**Коментар з приводу теми: «Сучасний український детектив як основа книжкового ринку» (дата запису 22.04.2016)**

**Андрій Кокотюха, сучасний український письменник, працює у жанрах гостросюжетної прози**

Ситуація на сьогодні така, що подати чи продати українського автора можна лише представивши його в певній серії, із якої він буде вирізнятися в кращий чи гірший бік. Хочемо ми цього чи ні, але мова йде про індустріальну літературу, а не про авторську, що є штучною ручною роботою. Ринок, що уже сформовано, потребує творів на історичну тематику: чи то гостросюжетна проза, чи мелодрама в історичних декораціях, чи фантастика про козаків, як пише Владислав Івченко.

Книжковий ринок Росії і тим більше книжковий ринок Заходу структуровані і побудовані дуже правильно. Основу цього ринку складає жанрова література і на першому місці література, яку я пропоную називати детективною. Що по один бік кордону, що по інший, література, яку ми представляємо, є основою книжкового ринку. Як правило, за рахунок видання детективних серій чи детективних авторів і формується інша література, яку я називаю авторською. Більше того, за рахунок прибутків і надприбутків від творів детективного жанру, видавці дозволяють собі видавати поетичні збірки чи інвестувати в малоприбуткові перші книги авторів, аби дати їм можливість реалізуватися. Книжковий бізнес всього світу будується саме так, і фундамент його – це детективна література. У нас же це поки не фундамент, а андеграунд.

Я вигадав нагороду, що називається «Золотий пістоль». Можливо, від самого початку пішов неправильним шляхом, тому що оцінював рукописи, але з іншого боку, давати премії, як в Америці «Едгара», чи в Польщі «Великий калібр», чи в Британії «Золотий кинджал» за фактом надрукованих книжок не виходить, адже фактично не публікується книжок. З 2008 року я роблю огляди на сайті «Буквоїд» всього, що пишеться в детективному та

суміжних жанрах. У 2015 році ситуація була найбільш катастрофічною: за рік вийшло лише дев'ять книжок: одну з них написав В'ячеслав Васильченко, дві Сергій Пономаренко, дві Владислав Івченко, одну Макс Кідрук, який єдиний залишиться після моєї смерті, як я вважаю, і на цьому все. Якщо наступного разу звернете в книгарні увагу, то побачите, що жанрової української літератури дуже мало, а українською я називаю те, що пишеться українськими авторами, в українському контексті, українською та російською мовами.

## ДОДАТОК Г

**Інтерв'ю з Андрієм Кокотюхою в рамках дискусії VI Міжнародного фестивалю «Книжковий Арсенал»: «Кров на наших руках: чи існує насправді український детектив?» (дата запису 22.04.2016)**

**В чому, на ваш погляд, особливість власне українського детективу?**

У книзі «Український менталітет: ілюзії-міфи-реальність» Олександр Стражний серед основних рис, притаманних українцям, визначає ірраціональність та ліричність, саме тому найпопулярніші жанри в Україні – мелодрама і фантастика, а кожен українець – поет. Натомість я хочу, щоб українці думали не серцями, а головами, і детективний жанр, як для автора, так і для читача, – це, насамперед, перемога логіки над хаосом, перемога людини, яка мислить нестандартно, здатна приймати рішення та жити за настановами, озвученими колись экс-прем'єр-міністром України Миколою Азаровим: «Не треба «скігліть»!», бо насправді герой детектива «скігліть» не любить, а якщо починає, то його вбивають.

Герої жанрової літератури, це ті українці, які виходили на Майдан, які зараз воюють в АТО і перемагають. Герої цієї літератури налаштовані передусім на перемогу, тому детективна література – це література, яка пишеться переможцями для переможців про переможців. Подібного настрою в Україні дуже давно не було, тому що український герой, як правило, мусить довго-довго страждати, а потім ще й загинути. Я не згоден з цією тенденцією і весь пафос детективної літератури так само не згоден з тим, що герой повинен загинути. Один із проєктів, над яким я зараз працюю, – це фільм «Червоний» – екранізація мого однойменного роману. Пам'ятаю, необхідно було визначитися з офіційним слоганом до фільму. Варіант, над яким працювали, звучав: «Вижити і перемогти!», – однак, я не погодився, адже що робити після перемоги, після перемоги треба жити далі, тому слоган нашого проєкту: «Вижити. Перемогти. Жити». З цією настановою приходять у світ герої пригодницької детективної літератури, з цією настановою

сідають за письмові столи автори і до цього я як автор подібних творів закликаю читачів і українців.

**Чи погоджуєтесь ви з тезою про те, що детектив – це жанр розважальної літератури?**

Книжку читають для задоволення, а задоволення дорівнює розвазі. Хтось розважається і отримує задоволення, читаючи книжки Оксани Забужко, хтось – книжки Марселя Пруста, хтось – романи Стіга Ларссона, а хтось – твори класиків української чи світової літератури. Будь-яка книга пишеться для того, аби люди, прочитавши її, отримали задоволення. Тому не треба боятися того, що книга пишеться для розваги, так, детектив – це інтелектуальна розвага.

В основі літератури, яку ми представляємо, лежить звичайна народна казка, лише для дорослих. Чому в нас це все було в занепаді, у загоні? Тому що від самого початку українську культуру заганяли в села. А жанр, про який ми говоримо, народжений у місті, він плоть віл плоті урбаністичної культури, і коли в нас почне розвиватися урбаністична культура як така, за детективним жанром не заржавіє.

**Чи маємо ми право стверджувати, що заповнюючи лакуну, котра віднедавна утворилась в українському культурному просторі, власне українськими детективами, гостросюжетна проза долучається до формування національної ідентичності?**

Над витворенням національної ідентичності працює вся жанрова література: хоч детектив, хоч мелодрама, хоч фантастика. Зверніть увагу, як Радянський Союз витворював національну ідентичність формату «новый человек – советский человек», кидаючи всі сили саме на створення продуктів масової культури, щоб охоплювати максимальну читацьку аудиторію, а не лише вісімнадцять професорів та їхніх тридцять п'ять студентів. Звісно, це негативний приклад використання масової культури в руйнівних цілях, аналогічний зразок – нацистська Німеччина, і це ще одна опосередкована причина, чому до жанрової літератури, зокрема до детективу, сьогодні таке

ставлення в Україні: його сприймають як оглушення, промивання мізків, пропаганду злочинності. Оскільки українці століттями перебували під впливом всіх можливих пропаганд, окрім власної національної, тому й існує такий спротив в середовищі, яке я умовно називаю інтелектуальним. Національну ідентичність будь-якої держави, будь-якої нації створює саме масова культура відповідної держави чи нації, і говорячи про масову культуру України, я говорю про україноцентричну масову культуру.

## ДОДАТОК Г

**Інтерв'ю з Владиславом Івченком з приводу тематичних, сюжетних та жарових особливостей ретродетективної серії про «Найкращого сищика імперії» (дата запису 28.11.2016)**

**Чим зумовлений вибір початку ХХ століття як історичного фону в розбудові сюжетів серії ретродетективів про Івана Карповича?**

Кінець ХІХ – початок ХХ – період надзвичайно цікавий. Це злам епох, що, окрім багатства історичних подій, супроводжується ще й різними технологічними відкриттями: радіо, кінематограф, авіація. Ми з вами теж живемо на такому зламі, сьогодні ось Інтернет, соціальні мережі, мобільний зв'язок. Можна проводити дуже цікаві паралелі, як суспільство реагувало на подібне тоді, і як тепер. Окрім того, початок ХХ століття ще дозволяє писати смішні книжки, що досить важко уявити стосовно подій 43-го року.

**Чому події сюжету відбуваються на тій території України, що входила до складу Російської, а не Австро-Угорської імперії?**

По-перше, я із Сумщини – території, що на той час знаходилась у складі Російської імперії. По-друге, мені здається, сьогодні доволі часто пишуть про австро-угорський Львів: і Винничук, і Коломійчук, і Кокотюха, тому втручатися туди я вже не бажав, хоча в серії про Івана Карповича є все ж декілька історій, що відбуваються у Львові. Значно цікавішим для мені було писати про те, що я знаю, адже зі Львовом і його історією я не так добре знайомий.

**Чим, на ваш погляд, зумовлений підвищений письменницький інтерес до теми Львова?**

Львів – це колективна рафінована мрія, задка про те, як все було добре і гарно, ідеальна міфологія, саме тому про нього так багато пишуть (до речі, як на мене, у Росії подібна міфологія існує довкола Одеси). Окрім цього, така увага пов'язана з тим, що значна кількість людей бувають у Львові як туристи та мають після подорожі доволі теплі враження, тому й про місто цікаво читати. Львів – суцільний позитив – українське місто, багата історія,

особливих трагедій немає та й влада за тих часів там була хоч і не українська, проте лояльніша.

**Чи відчутні історичні паралелі подій в Україні початку XX та XXI століть?**

Паралелі, звісно, проглядаються, особливо в тих книгах про Карповича, де мова йде про визвольні змагання, ось там присутні і відповідний конфлікт, і агресія стосовно України, і пробудження українського духу, культури і протидія цьому. Хоч зображувана епоха віддалена від нас аж на сто років, дуже багато подібного відбувалося саме в ті часи, тоді як з подіями семидесятирічної давнини проглядається вже значно менше зв'язків.

**Чому обраний вами тип головного героя – «герой-одинак», що немає постійного компаньйона, чи існують у нього певні прототипи у світовій літературі?**

Час від часу я вводжу персонажів, що супроводжують Івана Карповича. У першій книзі – це штабс-капітан Мельников, у другій – граф Маєвський, однак вони не стали, тому що тут такий вир подій, що ніхто не може утриматися на орбітах один одного і розлітаються в різні боки, це не Холмс із Ватсоном, котрі роками живуть у Лондоні, де нічого не змінюється. Що стосується другої частини запитання, то мушу зізнатися, особливих взірців у мене не було, був хороший персонаж, якого ми з Юрієм Камаєвим вигадали, і я лише керувався логікою цього персонажа, але сказати щоб я брав когось за взірець, то ні. Я дуже люблю «Пригоди бравого солдата Швейка», тому інтенційно мені хотілось, щоб це було схоже на Ярослава Гашека, але сюжетні лінії я вже вигадував сам. Звісно, були речі, котрі мене надихали, але наслідувати когось я не прагнув.

**Іван Карпович – тип героя, що подається в розвитку. У чому особливості такої еволюції?**

Одна із ліній, що розвивається в цій серії, – становлення Івана Карповича від служивого, монархіста і «оттечественника» до більш-менш національно свідомої людини. Від книги до книги Іван Карпович змінюється

почасти через внутрішню еволюцію, почасти через зовнішні обставини: одна справа, коли він служивий, якому часто доводиться вмикати ідіота та краще не замислюватися, чому саме так, а не інакше, інша, коли стає приватним детективом, тобто сам собі господар і вмикати дурня не доводиться. Одна справа, коли імперія здається не такою вже й міцною, інша, коли починається війна, що веде за собою внутрішню кризу. Безперечно, все це на нього впливає, окрім того, він стає свідком національного обурення поляків, євреїв, представників інших національностей, що проживають в імперії, тож замислюється над тим, а хто ж він в цій коловерті.

П'ята книга зображує події весни 17-го року: щойно створена Центральна Рада, збираються якісь люди, ще навіть першого універсалу не видали, лише спілкуються, але всім зрозуміло, що велика гра навколо країни вже йде, і німці ведуть свою гру, союзники Росії свою, а Тимчасовий уряд свою, і всі вони мріють задіяти Івана Карповича як відому особу. Все це, відповідно, підштовхує його на певні рефлексії з приводу того, а чому мене, а хто я, а що це за ігри і підтримувати мені їх чи ні.

Іван Карпович людина не дуже рефлексійна, але, зважаючи на постійний вплив ззовні, він, звісно, реагує на виклики, робить певні висновки і постійно шукає себе.

**З погляду жанрових рамок серія творів про Івана Карповича визначається вами як історичний чи ретродетектив?**

Це не є історичним документом епохи. Якщо вас цікавлять події Першої світової війни чи революція в Петрограді, то вивчати їх з таких книг не варто, хоча в серії про Івана Карповича, я слідкував за дотриманням історичної правди, і якщо певні думки виловлюються, то вони на той час існували. Кричущих невідповідностей тут немає. Мене якось запитували, чи можуть діти вивчати історію за моїми книжками? Мої книги – це радше спосіб привернути увагу, і якщо дитина прочитає і зацікавиться певним періодом історії, тоді вже нехай скористається фаховими виданнями професійних істориків.

Це детективний жанр літератури, тому в мене не було на меті показати всю палітру подій, що відбувалися. Я обирав лише певні елементи і з ними уже працював, грав, щоб було цікаво. Головне для мене – пригода, карколомність сюжету, несподівані герої, тому чистота детективного жанру свідомо мною не дотримувалася. Я, відверто кажучи, не люблю жодних рамок, мені це видається нуднуватим. Звісно, канони та правила жанру потрібно знати, але тільки для того, щоб творчо їх порушувати.

**Ретро включає в себе елемент ностальгії за минулим, чи доречно говорити про наявність цього відтінку в детективах про Івана Карповича?**

Це не ностальгія за часом, у якому хотілося б жити, адже всі розуміють, що буде далі, тому я не уявляю ретродетективів про Радянський Союз, принаймні, з 20-х років, там уже розстрілюють, і мені було б навіть важко описати, як сищик щось розслідує, наприклад, у 33-му році.

Формат цієї ностальгії має назву «...а завтра була війна», люди живуть, планують і ніхто не здогадується, що завтра на них чекає. Це не сум за великою країною, з якою щось сталося, такої ностальгії, принаймні в читачів, ця книга викликати не повинна, а якщо й викличе, то це буде досить дивно.

**У вашій біографії сказано, що ви закінчили Вищі курси літературної майстерності за спеціальністю «поміркований реалізм». Чи позначилось це певним чином на вашій творчості?**

Я люблю писати в реалістичній манері, але помірковано. Вважаю, що в тексті і літературі загалом мусить бути елемент вигадки, несподіванки, фантастики, чогось міфічного, тому я наполегливо в усіх своїх книгах цей елемент використовую. Мені здається, ірреалістичні моменти додають точності і глибини реалізму, а в українських реаліях вони дуже пасують один одному.

**Чи властиві образу Івана Карповичу виключно українські національні риси?**

Як на мене, рис, які притаманні виключно українцям, і не притаманні нікому більше, немає взагалі. Іван Карпович з Полтавської губернії, сільської родини, мріє про хатину, але коли і землю, і хатину придбав, йому стає нудно. Він розуміє, що пити чай із вишневим варенням і слухати спів солов'я для нього вже не достатньо. Він все ж людина міська, хоча розуміє, що багато в чому існуючі українські стереотипи були накинуті: сидиш в селі, ореш землю, науками не цікавишся, у вишиванках і шароварах ходиш та іноді про козацтво згадуєш. Стає зрозумілим, звідки росте коріння, адже роль блазня була йому теж накинута, тому він вибудовує нову нішу, де зможе відбутися як особистість, не припиняючи при цьому бути українцем і робити те, що йому подобається.

## ДОДАТОК Д

**Інтерв'ю з Андрієм Кокотюхою в рамках презентації ретродетективу «Коханка з площі Ринок» (дата запису 27.10.2016)**

**Пане Андрію, що слугувало мотивацією розпочати написання історично забарвлених творів?**

Твори на історичну тему сьогодні популярніші і мають більше коло читачів, ніж твори, в основі яких події сучасного життя, незалежно від жанру. Зважаючи на підвищений інтерес українців до сторінок своєї історії, ці книги мають більший резонанс, тому я вирішив піти таким шляхом і взяти те, що цікавить людей, так, наприклад, з'явився роман «Червоний», що вже екранізовано.

**Чи впливає на процес книготворення досвід кіносценариста, та як у вашій творчості корелюють книги та кіно?**

За моїм глибоким переконанням, завдяки доступності піратського контенту в Інтернеті, люди почали більше дивитися ніж читати, тобто вони спочатку дізнаються про екранізацію, а потім вже читають книги. Відповідно екранізація може працювати на книгу навіть в Україні. Оскільки я перш за все не письменник, а кіносценарист, коли створюю нову книгу, я бачу те, що пишу, і хоч сам авто не воджу, але раніше, пам'ятаю, брав дитячі автомобілі і моделював переслідування, аварії, випишував мізансцени, як це робиться в кіносценаріях, хоча сценаріїв тоді ще не писав. Я візуалізую події, що відбуваються в книзі – це називається монтажним мисленням. Саме тому мої книги дуже легко даються до адаптації в кіно, і саме тому я тим чи іншим чином працюю в кіноіндустрії.

Так, до «Адвоката з Личаківської» вже створено сценарій і з нами готова співпрацювати польська кіностудія «Кадр», відома фільмами «Ва-банк» і «Ва-банк 2», ось чому я прагну дописати семикнижжя, адже з польського боку є плани знімати всю франшизу.

Для мене важливо, аби час прочитання книги мого авторства дорівнював часу, що його люди витрачають на перегляд фільму чи кількох

серій, тобто 2–4 години. Мій задум у тому, щоб читаючи книгу, ви одночасно дивилися кіно.

### **Як з'явилася ідея створення серії ретророманів?**

Ідея проекту належить не мені, а директору видавництва «Фоліо» Олександру Красовицькому, котрий запропонував зробити серію ретророманів у львівських декораціях. Я розрізняю історичні романи і ретроромани. В історичних романах так чи інакше діють певні реальні особи: гетьмани, «прокляті королі» чи розбійники, а події, як правило, глобального характеру. У той час як ретроромани – це відтворення атмосфери, декорації, в які читач поринає, і які залишає після прочитання книги.

### **Чому події ретророманів серії відбуваються саме у львівських декораціях?**

Тому що в українських реаліях, говорячи «ретро», одразу маєш на увазі Львів. Як читач я терпіти не можу серійних персонажів, однак розповім, чому люди пишуть циклами з одними і тими ж персонажами, а дехто з них навіть і не старіє, як Джеймс Бонд чи головний герой шпигунських детективів Джона ле Карре. Я люблю читати книгу, щоб до останнього переживати за героя, а якщо я знаю, що про нього є ще 25 книжок і в першій він висить над прірвою, зрозуміло, що він не загине і тоді залишається єдиний інтерес читати, а як же він цього разу врятується. Саме тому, аби порушити цей канон, Конан Дойль свого часу вбив Холмса, необхідність цього він відчув одним із перших серед авторів серійних персонажів, але, як відомого, втілити свій задум йому не дали.

### **Чому автори звертаються до постійних персонажів?**

Скажу як кінодраматург, тому що це дуже зручно: один раз вигадати героя і або законсервувати його таким, яким він є, як Джеймса Бонда, Індіану Джонса чи Спайдермена, або подавати його в розвитку, як Пандоріна. Тобто ти його один раз вигадав, як і все його оточення, і більше не переймаєшся. Мені було важко з розробкою персонажів, це найскладніше в роботі

драматурга, розробка нюансів, особливостей характеру, все втримати та подати в розвитку, і так всіх персонажів потрібно пропрацювати.

Все це надзвичайно цікаво. Розробка сюжету та загальної вертикалі вже завершені, і, на відміну від читачів, я знаю, хто буде вбивцею в сьомій книзі, скажу більше, я знав, як закінчиться четверта книга, ще коли задумував першу. Четверта книга, до речі, повністю розвертає сюжет, і хоч всі книги можна читати окремо, я, однак, не радив би читати «Коханку з площі Ринок», не прочитавши «Різника із Городоцької», адже фінал четвертої книги впливає на подальші частини. Серію вже розроблено як проект, і, думаю, прихильників книги він здивує, однак, будучи людиною жорстокою, гадаю, здивує неприємно. Моя мати, зазвичай, дуже рідко настільки емоційно реагує на те, що я пишу, проте після четвертої книги вона зателефонувала і запитала: «Ти що наробив?». На що я відповів: «А ти вже п'яту прочитала? Почитай п'яту, там все буде добре!».

### **Що слугує історичною основою наступних книг серії?**

Семикнижжя можна умовно розділити на дві частини: перші чотири про мир, охоплюють період з 1908 по 1913 роки, три останні про війну. «Коханка з площі Ринок» розпочинається 1914 роком, наступні книги «Втікач з Бригідок» та «Офіцер зі Стрийського парку» завершуються подіями, що їх історики назвали «листопадним чином» (спроба українців 1 листопада 1918 об'єднатися, встановити українську владу, що проіснувала три тижні, після чого в місті почалися бої, але в результаті чого була створена ЗУНР). Отож на фоні цих історичних подій буде відбуватися розв'язка.

Хто читав, знає, що головний герой – Климентій Кошовий – київський, тобто тутешній українець, його приятелька Марта Богданович – полячка, тому на піку загострення українсько-польського конфлікту 1918 р. буде цікаво, як вони між собою помиряться, до того ж третій персонаж – єврей – Йозеф Шацький, котрому теж видасться непереливки. Конфліктна ситуація в

наступних книгах просто зашкалюватиме, правду кажучи, я і сам не знаю, як із того вибрався.

**У чому полягає сюжетна та художня особливість п'ятої книги «Коханка з площі ринок»?**

«Коханка з площі ринок» – дуже вдала назва, бачу, читачі реагують на слово «коханка». Однак, чим ця книга принципово відрізняється від «Різника із Городоцької»? Про четверту книгу читачі мені пишуть: «А ми вгадали, хто вбивця. Ви погано закрутили!», по-перше, там два маніяка, кого з них вони вгадали – невідомо, а по-друге, це зроблено свідомо, аби легше було здогадатися. Фінал історії дасть зрозуміти, що ця книга не про маніяка, і важливо не те, хто він, а що він зробив і як вплинув на подальші події в «Коханці з площі Ринок». Не суттєво, з якої сторінки ви розгадали, хто ж маніяк, вже сама їх присутність передає атмосферу передвоєнного часу. Дія відбувається напередодні Різдва 1914 року, коли всі погодились, що війна буде і що вона потрібна, її чекали всі, і на те були свої причини. Звісно, з приводу деяких питань я консультувався з фахівцями, але загалом, це перша художня книга за 25 років в Україні, що описує події першої окупації Росією Львова, створена не львів'янином і не істориком.

### Список публікацій за темою дисертації

*Статті, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації*

1. Бригадир Я. О. Український ретродетектив як приклад «естетики впливу» / Я. О. Бригадир // *Studia Methodologica*. – Ternopil-Kielce, 2016. – Issue 42. – Р. 60–67. ISSN 2307-1222 (міжнародна наукометрична база «Index Copernicus») (0,6 д. а.). – *Опубліковано в науковому фаховому виданні України, що входить до міжнародної наукометричної бази.*

2. Бригадир Я. О. Інтерпретація історичних подій крізь призму детективної інтриги в українському ретродетективі / Я. О. Бригадир // *Літературознавчі студії : збірник наукових праць (серія Бібліотека Інституту філології)*. – Вип. 48 (1). – К. : Київський університет, 2017. – С. 99–110 (0,5 д. а.).

3. Бригадир Я. О. Детективна інтрига в літературі руху опору / Я. О. Бригадир // *Літературознавчі студії: збірник наукових праць (серія Бібліотека Інституту філології)*. – Вип. 47. – К. : Київський університет, 2016. – С. 42–48 (0,5 д. а.).

4. Бригадир Я. О. Феміністична складова сучасної української детективної прози (на матеріалі творчості Євгенії Кононенко) / Я. О. Бригадир // *Науковий вісник Миколаївського національного університету ім. В.О. Сухомлинського: збірник наукових праць / за ред. О. С. Філатової*. – № 2 (16), жовтень 2015. – Миколаїв : МНУ ім. В.О. Сухомлинського, 2015. – С. 31–34 (0,4 д. а.).

5. Бригадир Я. О. Пригодницька сюжетна домінанта як традиція української детективної прози про дітей ХХ – початку ХХІ століття / Я. О. Бригадир // *Наукові записки Бердянського державного педагогічного університету. Серія: Філологічні науки : [зб. наук. ст.] / [гол. ред. В. А. Зарва]*. – Бердянськ : БДПУ, 2016. – Вип. ХІ. – С. 190–198 (0,7 д. а.).

6. Бригадир Я. О. Детективна інтрига та феміністична складова роману Євгенії Кононенко «Жертва забутого майстра» / Я. О. Бригадир // Літературознавчі студії: збірник наукових праць (серія Бібліотека Інституту філології). – Вип. 46. – К. : Київський університет, 2015. – С. 47–53 (0,4 д. а.).

7. Бригадир Я. О. Елементи детективних сюжетів в українській літературі доби раннього модернізму / Я. О. Бригадир // Літературознавчі студії: збірник наукових праць (серія Бібліотека Інституту філології). – Вип. 41. – К. : Київський університет, 2015. – С. 146–151 (0,3 д. а.).

*Статті, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації*

1. Бригадир Я. О. Феміністична складова сучасної української детективної прози (на матеріалі творчості Євгенії Кононенко) / Я. О. Бригадир // Масова література: проблеми інтерпретації, змісту та форми. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції (Миколаїв, 16–17 жовтня 2015 р.). – Миколаїв : МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2015. – С. 20–22 (0,2 д. а.).

2. Бригадир Я. О. Пригодницька сюжетна домінанта як традиція української детективної прози про дітей ХХ – початку ХХІ століття / Я. О. Бригадир // Мільйон історій. Поетика пригод у літературі та медіа : [зб. наук. матеріалів конференції (Бердянськ, 22–23 вересня 2016 р.)] / [гол. ред. О. П. Новик]. – Бердянськ : БДПУ, 2016. – С. 21–22 (0,2 д. а.).

*Статті, які додатково відображають наукові результати дисертації*

1. Бригадир Я. О. Сучасна українська масова література крізь призму творчої індивідуальності Андрія Кокотюхи / Я. О. Бригадир // Волинь філологічна: текст і контекст. Українська література як художній феномен : зб. наук. пр. / упоряд. В. Г. Сірук. – Луцьк : Вежа-Друк, 2015. – Вип. 19. – С. 41–50 (0,6 д. а.).

2. Бригадир Я. О. Тілесна сакральність скульптур Пінзеля у феміній інтерпретації Євгенії Кононенко (за історично-містичним детективом

«Жертва забутого майстра») / Я. О. Бригадир // Тіло й ідентичність в українській культурі, мистецтві, літературі, мові. Ciało i tożsamość w ukraińskiej kulturze, literaturze i języku, pod red. Katarzyny Jakubowskiej-Krawczyk, Pauliny Olechowskiej, Switłany Romaniuk, Marty Zambrzyckiej. – Warszawa – Iwano-Frankiws'k, 2016. – S. 204-212. ISBN 978-83-941574-7-0 (0,4 д. а.).

### **Відомості про апробацію результатів дисертації**

Основні положення та результати дослідження оприлюднено в доповідях та обговорено під час таких наукових конференцій, літературних проектів та наукових читань:

1. Міжнародна наукова конференція «Традиції Михайла Коцюбинського в українській літературі XX – XXI ст.» до 150-річчя від дня народження письменника (2 грудня 2014 року) в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка за участі Інституту літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (форма участі – очна);

2. I Всеукраїнська заочна інтернет-конференція «Українська література як художній феномен» (26 червня 2015 року), організована Східноєвропейським національним університетом імені Лесі Українки у м. Луцьк (форма участі – заочна);

3. Міжнародна наукова конференція «Сучасна філологічна наука в міждисциплінарному контексті» (8 жовтня 2015 року) на базі Інституту філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка та Інституту мовознавства імені О. О. Потебні НАН України (форма участі – очна);

4. Міжнародна науково-практична конференція «Масова література: проблеми інтерпретації змісту та форми» (16–17 жовтня 2015 року) у Миколаївському національному університеті імені В. О. Сухомлинського (форма участі – заочна);

5. Міжнародна науково-практична конференція «Література руху опору: вияви національної ідентичності» (19 листопада 2015 року) в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (форма участі – очна);

6. Міжнародний проект «Тілесність й ідентичність в українській культурі, мистецтві, літературі, мові» (14–16 грудня 2015 року), організований Факультетом прикладної лінгвістики Варшавського університету (форма участі – заочна);

7. Всеукраїнські наукові читання за участю молодих учених «Мова і література в глобальному і локальному медіапросторі» (5–6 квітня 2016 року) в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (форма участі – очна);

8. Міжнародна наукова конференція «Мільйон історій: поетика пригод у літературі та медіа» (22–23 вересня 2016 року) в Інституті філології та соціальних комунікацій Бердянського державного педагогічного університету (форма участі – заочна);

9. Міжнародна наукова конференція: «Україна і сучасний світ: міжмовний та міжкультурний діалог» (25–26 жовтня 2016 року) в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (форма участі – очна);

10. Міжнародна науково-практична конференція до 203-ї річниці від дня народження Тараса Шевченка «Всесвіт Тараса Шевченка» (10 березня 2017 року) в Інституті філології Київського національного університету імені Тараса Шевченка (форма участі – очна).