

УДК 82-1/-9:001.8 (082)

ББК 83.014

Д 38

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

**Рецензенти :**

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

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

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

**Д 38 Детективний жанр: художньо-естетичні трансформації в історико-літературному процесі: [монографія] / за редакцією проф. О.В. Кеби.** Кам'янець-Подільський : Видавець Ковальчук О.В., 2021. 188 с.

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

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

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

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

УДК 82-1/-9:001.8 (082)

ББК 83.014

© Колектив авторів

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

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

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

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

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

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

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

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

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

На I з'їзді радянських письменників Максим Горький звинуватив детектив у гальмуванні зростання класової свідомості, нібито жанр культивує симпатію до спритних злодіїв, популяризує убивства та інші злочини проти особи [7, 9]. Його підтримав Бруно Ясенський, назвавши

детектив інструментом, яким буржуазія одурює робітничий клас, відволікає його увагу від невідкладних завдань класової боротьби [7, 277]. Після цього детектив зникає з планів видавництва, а тексти, що тяжіють до нього, маркуються як пригодницька література.

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

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

Участь Міністерства внутрішніх справ у популяризації жанру виявилася і в друці детективів у відомчих виданнях, ініціюванні конкурсів художніх творів про діяльність органів внутрішніх справ, нагородженні преміями авторів-детективістів. У 1980-х при Спілці письменників УРСР навіть діє об'єднання детективістів, яке очолює

Володимир Кашин. Втім, на титульній сторінці багатьох видань і далі ставлять безпечне визначення "Пригодницька повість".

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

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

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

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

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

Образ талановитого слідчого з периферії створив і Віктор Тимчук у повістях: "Без дозволу на розслідування" (1982), "Свідків злочину не було" (1984), "Знайти і затримати" (1984), "Нашадки "Білого хреста" (1989). Його герой Арсен Загайгора, ймовірно, більшою мірою творився для жіночої аудиторії: автор починає серію драматичним

розслідуванням загибелі батька слідчого, яке змінює життя Арсена, адже вбивцею виявляється вітчим його нареченої. Мотив переборення цієї травми звучить і в подальших книгах. Окрім серії, варто згадати детективи "Ловці манекенів" та "Чортові пальці" його авторства.

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

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

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

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

Детективна серія Юрія Шовкопляса виникає до проголошення соцреалізму єдиним методом радянського мистецтва. "Створюючи свій образ лікаря зі здібностями розшуку, Юрій Шовкопляс, безперечно, орієнтується на канонічні для детективного жанру образи Дюпена



(Е.По) та Шерлока Холмса і наділяє свого героя такими рисами характеру як спокій, урівноваженість, порядність, принциповість та, найголовніше, – меланхолійність (що подекуди межує з сезонною депресією, на яку страждав і конандойлівський Холмс) " [6, 227-228] – характеризує героя Людмила Кулакевич. Генетична перспектива підказує розглядати серію у контексті класичного детективу, але з огляду на завдання цього дослідження зосередимо увагу на спільних і відмінних рисах із детективами наступного періоду.

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

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

Бінарна структура часу загалом є вимогою жанру: адже слідство мусить повернутися до минулих подій, хоч би щоб реконструювати перебіг злочину. На цьому етапі розвитку українського детективу вибір періоду 1917-1920-х років як такого, у якому закорінені подальші злочини, мотивується функціонально. Просторова структура циклу

охоплює Харків та його передмістя, а згодом – Середземномор'я та Індійський океан. Прикметною є мотивація Піддубного влаштуватися корабельним лікарем: "Та хіба ж можна було лишитися байдужим і врівноваженим, коли посада суднового лікаря за один момент здійснила всі його мрії? Мрії, що він їх ніколи не наважувався розказати, - такими нездійсненими вони йому самому здавались. Побувати в інших країнах! Побачити інших людей! Почути незнайому мову! Дихнути екзотичним повітрям Греції, Африки й Середземного моря!" [14, 439]. Ці мрії свідчать про те, що українець 1920-х років сприймав світ великим і різноманітним, який цікаво відкривати і освоювати. При цьому простір, зображений у новелах "Порт Пірей" та "Фантастика під тропіками" вже є ворожим: радянський корабель безпричинно затримують чи ігнорують, не кажучи вже про здійснений напад. Але героя це не лякає, він готовий переборювати труднощі заради того, щоб бути у великому світі.

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

Простір українського детективу цього періоду відчутно звужений і закритий (детальніше про простір див.: Жигун С. Моделювання простору в українському детективі другої половини ХХ ст. // Синопис: текст, контекст, медіа Т.25. №3. 2019. С.99-106). Рух героя з Союзу у світ присутній лише у творах про контррозвідників, і його дії зазвичай направлені на підрив ворожого ладу. Натомість частим є рух антигероя

до Союзу, а також безуспішні спроби вирватися за залізну завісу. Це поширюється з контррозвідувального детективу на кримінальний ("Тіні над Латорицею", "Таємниця давно забутої справи" В.Кашина). Але закордон у детективах має неоднозначне висвітлення. З одного боку, детектив емоційно знецінює закордон: один з романів В.Кашина навіть називається "По той бік добра", проголошуючи закордон поза цією категорією. З іншого - це світ сервісу і чудових речей, за якими полюють радянські громадяни.

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

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

У зв'язку з цим примітною є ще одна особливість столиці Союзу – це закритий для українського слідчого простір: слідчий Козюренко не виїздить затримувати злочинця чи з'ясовувати обставини, як він це робить щодо інших міст (напр. грузинської Підсунди), а передає справи московським колегам. Москва не перебуває в його компетенції. Ева Томпсон вважає це особливістю наративу російського колоніалізму, що у такий спосіб закріплює неможливість місцевому населенню їхати до

Москви: "Москва може прийти до них із своєю цивілізаційною місією, але вони не можуть приїхати туди – звичайна схема поведінки за колоніальних умов" [10, 194].

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

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

Слідчий у детективах цього періоду – порівняно молода особа (часом робить лише перші кроки в розшуку) чоловічої статі (лише у творчості Василя Кохана маємо жінку-слідчого) із загостреним почуттям справедливості (зокрема й соціальної), що власне й приводить героя до лав внутрішніх органів. У розвідці про "Слідство ведуть ЗнаТоКи" Сергій Ушакін зазначає, що радянському слідчому не притаманне бажання задовольнити індивідуальну цікавість або психологічно перехитрити злочинця і "оскільки у плановому суспільстві немає місця для таємниці, слідчі проводять планові перевірки загального балансу системи, діючи як бухгалтери, що перевіряють прибутки та витрати наприкінці фінансового року" [18, 433].

Досвідчений літній слідчий як центральний герой – явище рідкісне, але представлене у серії Володимира Кашина та трилогії Ростислава Самбука про слідчого Романа Козюренка. Автори відмовляються від функціональної пари Холмса-Ватсона (вона присутня лише у одній повісті Івана Кирія), однак герой не лишається самотнім шукачем істини, навпаки – він перебуває в парі іншого функціонування: у кожного з молодих слідчих є "мудрий" начальник (а у Дмитра Ковалю

та Романа Козюренка — меткий підлеглий), який має "керівну і спрямовуючу роль". Це водночас відтворювало метафору "Великої родини" і нівелювало індивідуалізм слідчого, робило з нього не унікальну особистість, а коліщатко механізму. При цьому, як вказує Ушакін, таке знеосіблення слідчих має ще один наративний наслідок: "їхня групова ідентичність часто віддзеркалена подібними знеосібленими злочинами. Колективний розум слідчих, як правило націлений на виявлення колективного кола злочинців" [18, 433].

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

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

Особливістю детективу другого періоду є разюче звуження типів злочинців: вони або є ідеологічними ворогами, або ж прагнуть неправомірного збагачення, інші мотиви є рідкісними. Це відповідало ідеї "колективності" злочину, вина за який покладалася на групу осіб зі спільними ідеями, злочин у детективі цього часу лише зрідка є приватною справою. Групу ідеологічних ворогів становлять усі противники радянського ладу: іноземці, емігранти, колишні аристократи, релігійні особи чи політичні опоненти більшовиків у 1917-1920. Образ іноземця є центральним у сфері ворогів радянського ладу, але він має свій власний жанр — шпигунський трилер, у детективі він менш частотний, хоч і зберігає своє амплуа. Скажімо, роман Кашина "По той бік добра" змальовує патологічну жорстокість британських підданих: рідний син намагається отруїти матір, а разом і сестру, заради спадку. Але й без такої гіпертрофованої соціопатії образи іноземців змальовані відразливо: нескромність Джейн, що має слугувати

радянському читачеві за зразок середньостатистичної іноземки, переростає в доступність, якою героїня намагається маніпулювати; а егоїзм сягає злочинних намірів. Її приятель Фред з'являється у романі хіба на те, щоб вивезти з країни старовинну ікону.

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

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

Друга група злочинців – грабіжники і розкрадачі соціалістичної власності часто генетично пов'язана з ідеологічними ворогами: поширеним мотивом є з'ясування минулого затриманого, який виявляється колишнім есесівцем ("1000 у сигаретній пачці" Самбука), військовим злочинцем ("Портрет Ель Греко" Самбука), сином опонента радвлади ("Нашадки білого хреста" Тимчук). Злочини проти соціалістичної системи господарювання трактують як економічну диверсію, а злочинці поводяться як учасники конспіративної мережі: проводять новим знайомим численні перевірки, зустрічаються у наперед продуманих місцях, ретельно обмірковують позиціонування себе перед іншими. Змушені приховувати свої статки, вони чітко планують свої покупки, створюють легенди для легалізації капіталу та хитромудрі тайники. Водночас, саме їм у художньому світі радянського детективу належать гарні будинки, вбрання та розваги.

Якщо оцінювати "асортимент" злочинів, то мусимо визнати їх одноманітність: майже всі українські детективи 1970-80-х років мають справу з убивством, крадіжкою та розкраданням соціалістичної

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

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

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

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

Натомість залежність детективу від ідеології та контроль силових структур у другому періоді його побутування спричиняє формування моделі, зорієнтованої на колективізм: слідчі діють в парах керівник-підлеглий, а злочинці або діють організованими групами, або належать до символічних спільнот. Втім, попри функцію транслювати прийнятні спосіб поведінки і систему цінностей, детектив все ж містить неоднозначність, що виявляється у зображенні закордоння, забезпеченості та метрополії. Закордон постає світом аморальності, але одночасно і речей, кращих од радянських. Аморальність стає невід'ємною якістю забезпеченості. А метрополія стає не лише ідеологічним символом, але й "чорною дірою", куди з'їжджаються злочинці для збуту краденого, і куди вітчизняні слідчі не мають доступу.

Подальші дослідження детективу радянського часу сприятимуть уточненню характеру і шляхів впливу ідеології на текст та за допомогою тексту. Порівняння українського детективу цього часу з детективами



інших радянських республік та країн соцтабору допоможе унаочнити особливості прагматики жанру як інструменту колонізації та одночасно спротиву їй.

### Література

1. Бедзик, Ю. Не легкий і не розважальний // Літературна Україна. 26 червня. 1970, с.3.
2. Довіна, М. Семіосфера тоталітарного міфу // Наукові записки [Ніжинського державного університету ім. Миколи Гоголя]. Серія : Філологічні науки. 2013. Кн. 1. С. 312-317.
3. Йогансен, М. Як будується оповідання. Харків: Книгоспілка. 1928. 144 с.
4. Кларк, К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург: Уральский университет. 2002. 262 с.
5. Круковець О. Чорний павіан. Львів: Каменяр 1978. 206 с.
6. Кулакевич Л. Жанрові стратегії української авантюрно-пригодницької прози першої третини ХХ століття. Дніпро : Свідлер А.Л. 2020. 380 с.
7. Первый Всесоюзный съезд советских писателей, 15 – 26 фев. 1934 г. : стенографический отчет. Москва. 1934. 718 с.
8. Разин, В. : В лабиринтах детектива. [Електронна версія]. URL : [http://www.libma.ru/literaturovedenie/v\\_labirintah\\_detektiva/p1.php](http://www.libma.ru/literaturovedenie/v_labirintah_detektiva/p1.php)
9. Сторі, Д. Теорія культури та масова культура. Київ: Акта. 2005. 357 с.
10. Томпсон, Е. Трубадури імперії: Російська література і колоніалізм. Київ, 2006. 368 с.
11. Цимбал, Я. Народження українського Холмса In: Постріл на сходах. Антологія детективної прози 20-30-х років ХХ століття. Київ: Темпора. 2016. С.5-12.
12. Чередниченко, В. [Іван Кириї. Сліди під вікном. К.: Молодь, 1983] // Дніпро. №2. 1984. С.141-142.
13. Шкурупій Г. Провокатор // Постріл на сходах. Антологія детективної прози 20-30-х років ХХ століття. Київ: Темпора. 2016. С. 35-48.
14. Шовкопляс Ю. Проникливість лікаря Піддубного // Постріл на сходах. Антологія детективної прози 20-30-х років ХХ століття. Київ: Темпора. 2016. С. 279-526.
15. Dralyuk, V. Bukharin and the 'Red Pinkerton' //The NEP Era: Soviet Russia, 1921-1928, No 5, 2011. P. 3-21.

16. Evans, M. *The Imagination of Evil: Detective Fiction and the Modern World*. London: Bloomsbury Publishing, 2009. 208 p.
17. Macdonald, D. *A theory of mass culture* // *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*. Hemel Hempstead, Prentice Hall, 1998. P.23–35.
18. Oushakine, S. *Crimes of Substitution: Detection in Late Soviet Society*// *Public Culture*, No 15 (3). 2003. P.426–452