

**ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА»
МІНІСТЕРСТВА ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ**

**Кваліфікаційна наукова праця
на правах рукопису**

ГУЛЯК Тетяна Миколаївна

УДК 82.091 : 821.111-3 + 821.161.2

ДИСЕРТАЦІЯ

**МОДИФІКАЦІЇ ЖІНОЧОГО ДЕТЕКТИВНОГО РОМАНУ
У ТВОРЧОСТІ ДОРОТІ СЕЙЕРС ТА ІРЕН РОЗДОБУДЬКО**

10.01.05 «Порівняльне літературознавство»

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

_____ Т. М. Гуляк

Науковий керівник – Девдюк Іванна Василівна, кандидат філологічних наук,
доцент

Івано-Франківськ – 2019

АНОТАЦІЯ

Гуляк Т. М. Модифікації жіночого детективного роману у творчості Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук зі спеціальності 10.01.05 – «Порівняльне літературознавство». – ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2019.

Дисертація присвячена вивченню типологічних ознак жіночого детективного роману в прозі Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько в контексті становлення та розвитку детективного жанру в світовій та українській літературі. Окремі аспекти творчості української письменниці висвітлено у вітчизняних дослідженнях, а доробок британської детективістки – художній, епістолярний, критичний – залишався поза увагою вітчизняних дослідників, незважаючи на те що її постать привернула значну увагу британських, американських, польських і російських літературних критиків. Твори письменниць віддалені в часі та просторі, але поєднані за генологічним принципом. Окрім того, між ними існує односторонній генетико-контактний зв'язок.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше в українській компаративістиці здійснено порівняльне вивчення детективних творів Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько в контексті літературного процесу XX – початку XXI іж. За допомогою методу компаративного зіставлення виявлено збіги й розбіжності в художніх системах британської й української детективісток, з'ясовано роль творчості письменниць у розвитку детективного жанру в їхніх країнах; визначено типологічні особливості жанрової парадигми британських та українських жіночих детективів. У науковий обіг уведено оригінальні праці британських і американських дослідників творчої спадщини Дороти Сейерс (Reddy, Maureen T. *Sisters in Crime: Feminism and the Crime Novel*, 1988; Robert Kuhn McGregor and Ethan Lewis. *Conund runs for the Long Week-End: England,*

Dorothy L. Sayers, Lord Peter Wimsey, 2000; Rowland, Susan. From Agatha Christie to Ruth Rendell, 2001), які простежують та оцінюють унесок письменниці в розвиток детективного жанру. Уперше в українському літературному просторі презентовано теоретичні напрацювання Дороти Сейерс у сфері детективістики (Dorothy Sayers: The Detection Club Oath, 1929 Sayers, Dorothy L. Wilkie Collins: A Critical and Biographical Study, 1977; The Letters of Dorothy L. Sayers: 1899–1936: The Making of a Detective Novelist), а також детективні твори письменниці, зокрема «Смертельна отрута», «Де буде труп?», «Повернення в Оксфорд» і «Медовий місяць у вулику», які у нас не перекладені й досі не були об'єктом наукового дослідження.

У першому розділі описано теоретичну базу для наукового пошуку, а саме: визначено іж жанро для компаративного зіставлення творчості Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько, основні підходи до вивчення жанру детективного роману на основі проаналізованих і систематизованих літературознавчих студій. З'ясовано роль творчості досліджуваних письменниць у розвитку детективного жанру в їхніх країнах; окреслено типологічні особливості жанрової парадигми британських та українських жіночих детективів. Виокремлено основні етапи розвитку детективного жанру: класичний, модерний і постмодерний.

Доведено, що детектив – це жанр пригодницької літератури, для якого характерні особливі традиції та безперервний розвиток, який привертає увагу читачів і літературознавців. У роботі вказано, що причини популярності цього літературного жанру завжди викликали інтерес дослідників. Вони намагалися описати феномен великих тиражів через конкретну систему правил, яких дотримувалися письменники-детективісти. Протягом Золотого віку (1920-1940) теоретики детективного жанру розробили декілька варіантів «законів написання детективу». Встановлено, що жінки-письменниці не дотримувалися класичних постулатів детективного канону: вводили любовну лінію в сюжет, нівелювали принцип «закритої кімнати», давали читачеві забагато інформації про головних героїв. Феміністичний студії, які виникли на рубежі XIX і XX століть, сприяли зміщенню акценту на сферу чуттєвого та його роль у сюжетній канві

детективного роману, а також на їх жанрових і їх чинники написання твору: місце народження, атмосферу виховання, знання і досвід письменниці.

Жіночий детективний роман у дисертаційному дослідженні проаналізовано як варіант детективного роману, основою якого залишаються канонічні загадка й інтрига. Окреслено такі конститутивні ознаки жіночого детективу, як належність автора, протагоніста (або його помічника) до жіночої статі; переплетення детективного сюжету з любовним; уведення засобів інтертекстуальності, емотивності та психологізму; обов'язкова наявність загадки, пов'язаної зі злочином, яка є джерелом детективного розслідування; умовність і розщепленість хронотопу; нівелювання принципу «закритої кімнати»; велика кількість підозрюваних; порушення морально-етичних проблем; синтез кількох літературних жанрів в одному творі.

У теоретико-методологічному розділі розглянуто основні методи та інструментарій наукової роботи, систематизовано літературно-критичну рецепцію творчості Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько, розкрито особливості їх детективного мислення, його джерела, чинники та історико-культурний контекст. Порівняльне дослідження жанрово-стильової специфіки детективістики Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько вимагає застосування відповідної методології: порівняльно-типологічного, генетико-контактного, біографічного, психоаналітичного і методу компаративної генології.

У практичних розділах проведено порівняльне зіставлення детективних романів британської й української письменниць на сюжетно-композиційному та образно-персонажному рівнях. Проаналізовано авторські модифікації жанру, продиктовані культурно-історичними та індивідуально-авторськими чинниками.

Доведено, що мандрівка, зустрічі, упізнавання й розповіді є головними елементами архітекτονіки жіночого детективного роману. Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько описують реальні мандрівки локаціями Британії й України. Водночас українська детективістка використовує також подорожі у підсвідоме, що свідчить про постмодерний характер її творів. Зустрічі й упізнавання є не випадковими й допомагають детективу проводити розслідування. Детективні

романи Ірен Роздобудько дають читачеві змогу зустрітися із героями інших книг, що надає прозі і ж жанрових і. Розповіді роблять детективи Ірен Роздобудько багатшаровими, а головного героя Дороті Сейерс, Пітера Уїмзі, провокують почати розслідування нової справи.

Проаналізовано любовну сюжетну лінію як допоміжний елемент архітекτονіки досліджуваних британських та українських жіночих детективних романів. Вона виконує і ж жанрових функцію в серії романів про Пітера Уїмзі, інтригуючи читача, чи скаже нарешті Гарріет Вейн «так» на пропозицію руки й серця. А в творах Ірен Роздобудько любовна сюжетна лінія має характерологічну функцію: наприклад, показує як може проявити себе замкнута Віра з роману «Пастка для жар-птиці» після зустрічі зі Стасом.

Доведено, що основні види сюжету – хронікальний і концентричний – існують автономно в британських детективах, а в українських вони переплітаються. Для детективних творів Дороті Сейерс притаманним є хронологічний виклад подій, який полегшує читачеві процес розкриття таємниці. Сюжет детективних романів Ірен Роздобудько є концентричним: його створюють причинно-наслідкові зв'язки, що залежать від конкретної події, навколо якої розвивається дія. Хронологія часто ускладнена « і ж жанрови» – поверненнями в минуле, а це ускладнює розслідування.

Основними компонентами сюжету є жанротвірні мотиви. Встановлено, що головну роль у жіночих детективах виконують мотив розслідування, який домінує в британських романах, і мотив містичності – більш притаманний для українських творів. Обидва мотиви виконують конструктивну і динамічну функції в тексті, витворюючи канонічну таємницю детективного жанру.

Для розвитку сюжету необхідними також є часова і просторова організація. Відповідно до класичних норм написання детективного роману хронотоп повинен бути замкнутим: дія має відбуватися в закритому просторі за конкретний час. З'ясовано, що цього принципу дотримується Дороті Сейерс, творчість якої стала перехідним етапом від класичного до модерного детективу. В українських творах часопростір дещо розщеплений: дія може одночасно відбуватися в декількох

місцях у різних часових рамках. Це характерно для постмодерного детективу, представницею якого є Ірен Роздобудько.

Порівняння художньо-образних систем детективних романів Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько засвідчило, що літературний персонаж є центральним компонентом їх структури. Виділено три групи головних героїв досліджуваних британських та українських детективних романів: жінка-детектив, чоловік-детектив і другорядні персонажі.

Доведено, що жінка-детектив – це виразник феміністичного компонента жіночого детективного роману. Ірен Роздобудько змальовує тільки одну професійну жінку-детектива – Мусю Гурчик, а Віру та Владу підштовхує проводити розслідування збіг обставин. Гаррієт Вейн – головна героїня романів Дороті Сейерс – виходить за рамки уявлень епохи. Молода жінка зреклася своєї родини, заробляє на життя творчістю, паралельно розслідуючи загадкові вбивства. Наголошено на тому, що у цьому образі яскраво виявляється автобіографічний елемент.

Опозицію жіночим образам створюють образи чоловіків-детективів. Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько, спираючись на багату літературну традицію, показують їх цілісними. Дороті Сейерс презентує читачеві персонаж ідеального англійського джентльмена – Пітера Уімзі. Ірен Роздобудько зображує типових працівників міліції початку XX століття і початку XXI століття. Олексій Крапка, майор Чепурний і Роман Олексійович Марченко – це середньостатистичні слідчі, які просто виконують свої функціональні обов'язки.

Виокремлено такі засоби презентації чоловічих персонажів: власні висловлювання, мова самих персонажів, слова другорядних героїв; епізодичний психологічний аналіз, пейзаж, екскурс в минуле чоловіків-детективів. Підкреслено, що британська письменниця завжди використовує епіграфи як засіб презентації літературних героїв. Ці вислови або вірші видатних людей, які містять імпліцитний натяк на розвиток подій або опис персонажа. Ірен Роздобудько вводить ліричні відступи у композицію епічних творів, листи, прологи і епілоги.

Основними функціями другорядних персонажів у детективних романах Ірен Роздобудько і Дороті Сейерс названо їх жанрових і характерологічну. Доведено, що другорядні літературні герої допомагають під час розслідування або надають додаткову інформацію про життя головних героїв.

У висновках узагальнено та систематизовано результати дисертаційної роботи. Доведено, що детективна спадщина Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько є цікавою для вивчення в компаративному аспекті. Доведено, що детективний роман – це жанр, який безперервно розвивається і змінюється завдяки авторським модифікаціям. Акцентовано, що майстерне поєднання неймовірного із правдоподібним призводить до виникнення їх жанрових форм. Ознаки психологічного і пригодницького роману є в детективах Ірен Роздобудько, а історичного – в творах Дороті Сейерс. Це втілення процесів диференціації і дифузії, котрі відбуваються у детективній генології.

Отже, досліджувані Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько створили унікальні жанрові модифікації детективного роману, поєднавши у своїх творах використання класичних канонів з елементами модерної / постмодерної поетики.

Ключові слова: типологія, жанр, детективний роман, інваріант, варіант, жіночий детективний роман, сюжет, композиція, мотив, загадка, образ детектива

SUMMARY

Huliak T. M. Modifications of the Female Detective Novel in the Works by Dorothy Sayers and Irene Rozdobudko. – The qualifying scientific work by rights of the manuscript.

The thesis for obtaining a scholarly degree of Candidate of Philological Sciences in speciality 10.01.05 «Comparative Literature». – State higher educational institution «Vasyl Stefanyk Precarpathian National University», Ivano-Frankivsk, 2019.

The thesis is devoted to the study of the typological features of a female detective novel in the prose of Dorothy Sayers and Irene Rozdobudko in the context of the

formation and development of the detective genre in the world and Ukrainian literature. Some aspects of the work of the Ukrainian writer are covered in domestic studies, and the artistic, epistolary, critical heritage of the British detective writer remained out of the attention of domestic researchers despite the fact that her figure attracted considerable attention of the British, American, Polish and Russian literary critics. The works of writers are remote in time and space, but they are combined according to the genological principle and there is a one-way genetic and contact connection between them.

The scientific novelty of the thesis, primarily and mainly, is that for the first time the comparative study of the detective works by Dorothy Sayers and Irene Rozdobudko in the context of the literary process of the 20th and early 21st centuries has been conducted in the Ukrainian comparative literature. With the help of the comparative method, coincidences and differences in the artistic systems of the British and Ukrainian detective novels have been discovered, the role of creativity of the writers in the development of the detective genre in their countries has been found; the typological features of the genre paradigm of the British and Ukrainian female detective novels have been determined. The original works of the British and American researchers of the creative heritage of Dorothy Sayers (Reddy, Maureen T. *Sisters in Crime: Feminism and the Crime Novel*, 1988; Robert Kuhn McGregor and Ethan Lewis), have been introduced to Conduct for the Long Week-End: England, Dorothy L. Sayers, *Lord Peter Wimsey*, 2000; Rowland, Susan, *From Agatha Christie to Ruth Rendell*, 2001), who traced and assessed the writer's devotion to the development of the detective genre have been introduced to the scientific circle. For the first time in the Ukrainian literary space the theoretical works of Dorothy Sayers in the field of detective studies (Dorothy Sayers: *The Detection Club Oath*, 1929 Sayers, Dorothy L. *Wilkie Collins: A Critical and Biographical Study*, 1977; *The Letters of Dorothy L. Sayers: 1899-1936 : The Making of a Detective Novelist*), as well as detective works by the writer, including , «Strong Poison», «Have His Carcase», «Gaudy Night» and «Busman's Honeymoon», which we have not been translated and chosen for the object of the scientific research yet.

The first chapter defines the theoretical basis of the scientific research, namely: the author has analysed the theoretical source for the literary comparison of the works by Dorothy Sayers and Irene Rozdobudko, the main approaches to the study of the genre of the detective novel on the basis of analyzed and systematized literary studies. The role of the creative heritage of the investigated writers in the development of the detective genre in their countries is revealed; the typological features of the genre paradigm of the British and Ukrainian female detective novels are outlined. The main stages of the development of the detective genre are outlined as following: classical, modern, and postmodern one.

It has been proved that the detective is a genre of the adventure literature that is characterized by special traditions and continuous development which attracts the attention of readers and literary critics. It is stated in the paper that the reasons for the popularity of this literary genre have always interested the researchers. They tried to describe the phenomenon of large circulations through a specific system of rules that were followed by detective writers. During the Golden Age (1920-1940), the theorists of the detective genre developed several variants of «the laws of writing a detective story». It has been established that female writers did not adhere to the classical postulates of the detective canon, they introduced a love line into the plot, leveled the principle of «the closed room», gave the reader too much information about the main characters. The feminist studios that emerged at the turn of the 19th and 20th centuries helped to shift the stress on the sphere of sensuality and its role in the plot of the detective novel, as well as on non-literary factors of writing a work: the place of birth, the atmosphere of education, the knowledge and experience of the writer.

The female detective novel is analyzed as a variant of the detective novel whose basis is made up of the canonical mystery and intrigue. The following constitutive features of a female detective novel are described: the author or protagonist (or their assistant) is to be female; interweaving the detective story with the love history; introduction of means of intertextuality, emotionality and psychology; the mandatory presence of a mystery associated with a crime that is the source of a detective investigation; conditionality and splitting of the chronotope; leveling the principle of a

«closed room»; a large number of suspects; violation of the moral and ethical issues; the synthesis of several literary genres in one work.

The theoretical and methodological section deals with the main methods and techniques of the scientific work, the literary and critical reception of the works of Dorothy Sayers and Irene Rozdobudko is systematized, the peculiarities of their detective thinking, its sources, factors and historical and cultural context are revealed. A comparative study of the genre and style specificity of the detective novels by Dorothy Sayers and Irene Rozdobudko requires the use of the appropriate methodology: the comparative and typological, the genetic and contact, the biographical, the psychoanalytic and the comparative genology method.

In practical sections the comparative study of the detective novels of the British and Ukrainian writers on the plot and compositional and figurative and character levels has been conducted. The authors' modifications of the genre dictated by cultural and historical and individual factors have been analyzed.

It is proved that the journey, encounters, recognitions and narrations are the main elements of the architectonics of a female detective novel. Dorothy Sayers and Irene Rozdobudko describe real journeys by locations in Britain and Ukraine. At the same time, the Ukrainian detective writer also uses journeys into the subconscious which testifies to the postmodern character of her works. Encounters and recognitions are not accidental and help the detective to conduct an investigation. Detective novels by Irene Rozdobudko give the reader the opportunity to meet the characters of other books and it characterizes them as polyphonic novels. The narrations make the detective novels by Irene Rozdobudko multilayered and provoke the protagonist of Dorothy Sayers, Peter Wimsey, to begin an investigation of a new case.

The love storyline has been analyzed as an auxiliary element of the architectonics of the studied British and Ukrainian female detective novels. It performs a peripeteia function in a series of novels about Peter Wimsey intriguing the reader if Harriet Vane says «yes» to the proposal at last. And in the works by Irene Rozdobudko, the love storyline has a characterological function, for example, it demonstrates how

closed Vira from the novel «Pastka dlya Zhar-Ptytsi» («The Trap for the Poultry») can show herself after the meeting with Stas.

It is proved that the main types of the plot – chronological and concentric – exist autonomously in the British detectives, and in the Ukrainian ones they are interlaced. The chronological development of events that facilitates the process of the secrecy disclosure for the reader is characteristic for the detective works by Dorothy Sayers. The plot of the detective novels by Irene Rozdobudko is concentric: it is created by cause and consequences relationships that depend on the particular event around which the action develops. The chronology is often complicated by the «flashbacks» that return to the past and complicate the investigation.

The main components of the plot are genre-forming motives. It has been established that the motive of the investigation that prevails in the British novels, and the motive of the mysticism which is more typical for the Ukrainian works perform the leading role in the female detectives. Both motives fulfill the constructive and dynamic functions in the text, creating a canonical mystery of the detective genre.

The development of the plot also requires the time and space organization. According to the classical rules of writing a detective novel, the chronotope must be closed: the action must take place in a closed space at a particular time. It has been found out that Dorothy Sayers whose work became a transitional stage from the classical to the modern detective adheres to this principle. In the Ukrainian works, time and space are slightly split: the action can occur simultaneously in several places in different time frames. It is typical of a post-modern detective whose representative is Irene Rozdobudko.

The comparison of the figurative and characters systems of the detective novels by Dorothy Sayers and Irene Rozdobudko testified that the literary character is the central component of their structure. Three groups of protagonists of the British and Ukrainian detective novels are distinguished: the female detective, the male detective and minor characters.

It is proved that a female detective is an expression of the feminist component of the female detective novel. Irene Rozdobudko presents only one professional female

detective – Musya Hurchyk, Vira and Vlada are pushed to conduct an investigation by the coincidence of the circumstances. Harriet Vane is the main character of the novels by Dorothy Sayers and goes beyond the concepts of the epoch. A young woman renounced her family, earns a living by writing, simultaneously investigating mysterious murders. It is emphasized that the autobiographical element is clearly revealed in this image.

The images of male detectives create the opposition to female images. Dorothy Sayers and Irene Rozdobudko having used a rich literary tradition show them integral. Dorothy Sayers presents the reader the character of the ideal English gentleman – Peter Wimsey. Irene Rozdobudko portrays typical militiamen from the beginning of the 20th century and the beginning of the 21st century. Oleksiy Krapka, Major Chepurnyy and Roman Oleksiyovych Marchenko are the average investigators who simply perform their functional duties.

The following means of the presentation of the male characters are singled out: own statements, the language of the characters, words of the minor characters; the episodic psychological analysis, the landscape, the excursion into the past of the male detectives. It is stressed that the British writer always uses epigraphs as a means of presenting the literary heroes. These are sayings or poems of prominent people that contain an implicit hint of the development of the events or a description of the character. Irene Rozdobudko introduces lyrical digressions into the composition of epic works, letters, prologues and epilogues.

The main functions of the minor characters in the detective novels by Irene Rozdobudko and Dorothy Sayers are called to be peripeteia and characterological one. It is proved that they help during the investigation or provide the additional information about the life of the main characters.

The thesis author has summarized and systemized the results of her thesis in conclusions. It is proved that the detective heritage of Dorothy Sayers and Irene Rozdobudko is interesting to study in a comparative aspect. It has been summed up that a detective novel is a genre that is constantly developing and changing due to the authorial modifications. It is emphasized that the masterful combination of the

incredible and plausible leads to the emergence of the inter-genre forms. There are signs of the psychological and adventure novels in the detectives by Irene Rozdobudko, and historical ones in the works by Dorothy Sayers. This is the embodiment of the processes of differentiation and diffusion that occur in the detective genology.

Thus, the studied Dorothy Sayers and Irene Rozdobudko created the unique genre modifications of the detective novel, combining the use of classical canons with elements of modern / postmodern poetics in their writings.

Key words: typology, genre, detective novel, invariant, variant, female detective novel, plot, composition, motive, mystery, image of the detective

Список публікацій здобувача за темою дисертації

1. Гуляк Т. Концепція детективного жанру в українській і російській літературі ХХ століття. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки*. Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2013. № 28. С. 35–39.
2. Гуляк Т. Англомовний жіночий детектив: історія виникнення і розвитку. *Spheres of Culture*. Lublin : Maria Curie-Sklodowska University, 2015. Volume XII. P. 138–147.
3. Гуляк Т. Художня модель часопростору в детективних романах І. Роздобудько і Д. Л. Сейерс: порівняльний аспект. *Султанівські читання. Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах*. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2016. Вип. IV. С. 182–189.
4. Гуляк Т. Образ чоловіка-детектива в інтерпретації Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько. *Закарпатські філологічні студії*. Херсон : Гельветика, 2018. Вип. 3. Том 3. С. 90–95.
5. Гуляк Т. Жанрова своєрідність українського жіночого детективу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*.

Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2018. Вип. 37. Том 1. С. 153–158.

6. Гуляк Т. Жіночий детектив І. Роздобудько і Д. Сейерс: компаративний аспект // Султанівські читання. Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Івано-Франківськ, 24-26 жовтня 2013 р.). Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2014. Вип. III. С. 149–156.

7. Гуляк Т. Архітектоніка жіночого детективного тексту: порівняльний аспект (на матеріалі романів І. Роздобудько та Д. Л. Сейерс) // Літературознавчі студії: компаративний аспект: Всеукраїнська науково-практична конференція (м. Івано-Франківськ, 8-10 жовтня 2015 р.). Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2015. Випуск 3. С. 17–24.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	17
РОЗДІЛ І. ЖІНОЧИЙ ДЕТЕКТИВНИЙ РОМАН: ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ АСПЕКТ	
1.1. Жіночий детективний роман як предмет компаративного вивчення.....	24
1.2. Творчість Дороті Сейерс у контексті розвитку англійського детективу.....	47
1.3. Жанрова своєрідність українського жіночого детективу.....	64
РОЗДІЛ ІІ. ОСОБЛИВОСТІ ОРГАНІЗАЦІЇ ХУДОЖНЬОГО МАТЕРІАЛУ В ЖІНОЧОМУ ДЕТЕКТИВІ ДОРОТІ СЕЙЕРС ТА ІРЕН РОЗДОБУДЬКО	
2.1. Архітектоніка і композиція як жанротвірні виразники художньої цілісності детективних текстів британської й української письменниць.....	83
2.2. Художня модель часопростору в детективних романах Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько.....	94
2.3. Модифікації жанроутворювальних мотивів у прозі письменниць.....	107
РОЗДІЛ ІІІ. ТИПОЛОГІЯ ОБРАЗІВ-ПЕРСОНАЖІВ ЯК СУБ'ЄКТІВ ДЕТЕКТИВНОГО ПРОЦЕСУ У ТВОРАХ ДОРОТІ СЕЙЕРС ТА ІРЕН РОЗДОБУДЬКО	
3.1. Образ жінки-детектива як домінантна ознака жіночого детективного роману.....	118
3.2. Функціональність другорядних персонажів у жіночому детективі.....	134

3.3. Образ чоловіка-детектива в художній інтерпретації Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько.....	146
ВИСНОВКИ.....	161
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	168
ДОДАТКИ.....	191

ВСТУП

Упродовж другої половини минулого століття в детективному жанрі спостерігається збільшення кількості жінок-письменниць, які увійшли в літературу на хвилі феміністичних рухів. Останні, як відомо, сприяли зміщенню акцентів на соціальну роль жіноцтва в суспільстві. В українському соціокультурному просторі цей процес активізувався тільки на початку ХХІ століття, який характеризується поступовим звільненням нашої літератури від стереотипів радянської ідеології. Сьогодні жіноча детективна проза, представлена такими іменами, як Євгенія Кононенко, Ірен Роздобудько, Алла Сєрова, Наталія Тисовська та інші, є важливим компонентом літературного процесу, спонукуючи до наукового дослідження.

Певний поступ на шляху досягнення жанрових структур жіночого детективу зроблено Г. Бітківською, Г. Вдовиченко, Н. Герасименко, Т. Гундоровою, Х. Лукашук, Ю. Соколовською, Л. Таран, А. Тарановою, Г. Улюрою, С. Філоненко та іншими. Фрагментарно український жіночий детектив проаналізовано у працях В. Агеєвої «Жіночий простір. Феміністичний дискурс українського модернізму» (2008), Н. Зборовської «Психоаналіз і літературознавство» (2003) та в її «Феміністичних роздумах. На карнавалі мертвих поцілунків» (1999). Окремі аспекти теми висвітлені у статтях О. Вайнштейн «Рожева» белетристика: вчора й сьогодні» (1996), О. Соловей «Бестселери для «елітаріїв» (2003), М. Крупки «Художнє моделювання проблеми материнства і творчості в антиромані Н. Зборовської «Українська Реконкіста» (2005), Г. Улюри «Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу» (2005), Т. Тебешевської-Качак «Художні особливості жіночої прози 80 – 90-х років ХХст.» (2009) та інших літературознавчих і критичних студій. У згаданих працях український жіночий детектив охарактеризовано як невід’ємну складову процесу розвитку детективного жанру. Проте досі питання типологічної

подібності британської й української жіночої детективістики не було об'єктом наукового вивчення, що стимулює пошуки у вказаному ключі.

У центрі нашого дослідження знаходяться постаті Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько – яскравих представниць детективного жанру у Великобританії та Україні відповідно. Обидві письменниці, набувши чималої популярності серед читацької аудиторії у своїх країнах, відзначаються схильністю до різноманітних модифікацій жанрових форм, введенням психоаналітичних елементів, поєднанням класичних жанрових канонів із національним компонентом тощо. Водночас художня манера кожної авторки вирізняється своєрідністю, яка продиктована культурно-історичними та індивідуально-авторськими чинниками.

Окремі грані творчості Ірен Роздобудько розглянуто у працях Г. Бітківської, А. Галича, Н. Герасименко, Я. Голобородька, Л. Горболіс, Ю. Джугастрянської, А. Кокотюхи, М. Крупки, О. Романенко, Ю. Соколовської, Л. Старовойт, Т. Тебешевської-Качак, Г. Улюри та інших. Згідно з висновками Г. Бітківської, Ірен Роздобудько вже давно вийшла за рамки кліше «детективниці» і «глянсова дамочка» (Бітківська Г. Ірен Роздобудько. Історія української літератури ХХ – поч. ХХІ ст. 3 том / за ред. В. Кузьменка. Київ : Видавничий центр «Академія», 2017. С. 336–349).

Дослідниця аргументує свою думку наявністю у прозі письменниці складної екзистенційної проблематики, яка органічно поєднана з детективним компонентом, що є свідченням високої художньої майстерності авторки.

Про Дороті Сейерс в українському літературознавстві немає жодного спеціального дослідження, відсутні переклади художньої, епістолярної та критичної спадщини. Натомість у зарубіжному літературознавстві творчість авторки є об'єктом десятків студій, серед яких відзначимо праці Дж. Брабазона (J. Brabazon), Дж. Браун (J. Brown), Ф. Джеймс (Ph. James), Р. Ейді (R. Adey), Н. Еппле (M. Erplée), Т. Морін (T. Maureen), Н. Трауберг (N. Trauberg), С. Роуланд (S. Rowland). Тому вважаємо, що вивчення детективної прози Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько в компаративному ключі сприятиме входженню спадщини англійської художниці слова у вітчизняний літературний простір, а з іншого

боку – дозволить репрезентувати українську детективну романістику, яскравою представницею якої є Ірен Роздобудько, на тлі європейського жіночого детективу, що й зумовлює актуальність дисертації.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Тема дисертації відповідає комплексній проблематиці наукових досліджень кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» «Літературний процес та творча індивідуальність письменника: компаративний та теоретико-літературний аспекти» (номер державної реєстрації 0112U000597). Тема дослідження затверджена вченою радою ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол № 5 від 25 квітня 2012 року), уточнена вченою радою ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол № 7 від 26 червня 2018 року).

Метою дисертації є визначення типологічних ознак жіночого детективного роману в прозі Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько в контексті становлення й розвитку детективного жанру в британському й українському письменстві.

Реалізація поставленої мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- систематизувати теоретико-літературознавчі напрацювання у сфері детективного жанру, окреслити його інваріантну модель;
- визначити основні етапи розвитку жіночого детективу у Великобританії, з'ясувати місце Дороті Сейерс у цьому процесі;
- виявити жанрову своєрідність українського жіночого детективу на тлі становлення детективного жанру в Україні;
- дослідити сюжетно-композиційні особливості детективного роману британської та української письменниць;
- охарактеризувати спільні й відмінні риси часопростору в романах Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько;
- встановити жанроутворювальні мотиви британського й українського жіночого детективу;

– виокремити схожості та розбіжності художнього моделювання образів-персонажів у детективних романах Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько.

Об’єктом дослідження є романи Дороті Сейерс: «Смертельна отрута» («Strong Poison»), «Де буде труп?» («Have His Carcase»), «Ніч зустрічі випускників» або «Повернення в Оксфорд» («Gaudy Night»), «Медовий місяць у вулику» («Busman’s Honeymoon»); а також твори Ірен Роздобудько: «Мерці» («Пастка для жар-птиці»), «Ескорт у смерть», «Гудзик», «Останній діамант міледі», «Амулет Паскаля», «Перейти темряву», «ЛСД. Ліцей слухняних дружин», «Подвійна гра в чотири руки».

Предметом дослідження є жанрові модифікації детективних романів Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько, в яких виявляється специфіка творчого методу британської й української письменниць.

Теоретико-методологічну основу дослідження становлять праці вітчизняних і зарубіжних літературознавців, зокрема теоретичні напрацювання з порівняльного літературознавства А. Балакян, О. Брайко, В. Будного, Л. Грицик, Р. Гром’яка, Д. Діми, Д. Дюришина, М. Ільницького, Е. Касперського, А. Маріно, Д. Наливайка; студії з історії і теорії літератури М. Бахтіна, Г. Башляра, Т. Денисової, Ю. Лотмана, В. Топорова; дослідження теорії літературних жанрів Н. Бернадської, Т. Бовсунівської, М. Кодака, Н. Копистянської, С. Філоненко, О. Харлан, Р. Харчук; розвідки з детективістики Г. Анджапаридзе, С. Бавіна, С. Ван Дайна, М. Вольського, А. Вуліса, Ф. Джеймс, Дж. Кавелті, Т. Кестхейі, Р. Нокса, Д. Сейерс, Г. Честертона та інших; критичні праці Дж. Брабазона, Ф. Джеймс, М. Дуркін, Р. Ейді, М. Епле, Т. Морін, С. Роуланд, Н. Трауберг, присвячені окремим аспектам творчості Дороті Сейерс, а також дослідження Г. Бітківської, А. Галича, Н. Герасименко, Я. Голобородька, Л. Горболіс, Ю. Джугастрянської, А. Кокотюхи, М. Крупки, О. Романенко, Ю. Соколовської, Л. Старовойт, Т. Тебешевської-Качак, Г. Улюри, в яких проаналізовано доробок Ірен Роздобудько.

Специфіка обраного матеріалу та літературознавчі особливості визначених завдань зумовили вибір **методів дослідження**. *Порівняльно-типологічний метод*

застосовано для встановлення спільних і відмінних ознак втілення художньої парадигми детективу в романах Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько, які розглядаються в контексті культурно-історичних чинників, що зумовили різний шлях становлення детективного роману у Великобританії й Україні. *Генетико-контактний метод* залучено для вивчення взаємодії між авторами, зокрема впливу авторської моделі детективу Дороті Сейерс на становлення творчої манери Ірен Роздобудько. *Метод компаративної генології* використано для порівняння національних особливостей жанрової системи детективу, які знайшли своє відображення у творчості досліджуваних письменниць. За допомогою *біографічного методу* вдалося встановити зв'язок між життєвим досвідом авторок і особливостями художнього моделювання літературних героїв; *психоаналітичний* – сприяв вивченню психоемоційного стану персонажів.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що вперше в українській компаративістиці здійснено порівняльне вивчення детективних творів Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько в контексті літературного процесу XX – початку XXI ст. За допомогою методу компаративного зіставлення виявлено збіги й розбіжності в художніх системах британської й української детективісток, з'ясовано роль творчості письменниць у розвитку детективного жанру в їхніх країнах; визначено типологічні особливості жанрової парадигми британських та українських жіночих детективів. У науковий обіг уведено оригінальні праці британських і американських дослідників творчої спадщини Дороті Сейерс (Reddy, Maureen T. *Sisters in Crime: Feminism and the Crime Novel*, 1988; Robert Kuhn McGregor and Ethan Lewis. *Conundrums for the Long Week-End: England, Dorothy L. Sayers, Lord Peter Wimsey*, 2000; Rowland, Susan. *From Agatha Christie to Ruth Rendell*, 2001), які простежують та оцінюють унесок письменниці в розвиток детективного жанру. Уперше в українському літературному просторі презентовано теоретичні напрацювання Дороті Сейерс у сфері детективістики (Dorothy Sayers: *The Detection Club Oath*, 1929; Sayers, Dorothy L. *Wilkie Collins: A Critical and Biographical Study*, 1977; *The Letters of Dorothy L. Sayers: 1899–1936: The Making of a Detective Novelist*), а також детективні твори письменниці, зокрема

«Смертельна отрута», «Де буде труп?», «Повернення в Оксфорд» і «Медовий місяць у вулику», які в нас не перекладені й досі не були об'єктом наукового дослідження.

Теоретичне й практичне значення дисертації. Отримані результати можуть бути використані для подальших досліджень детективної спадщини Дороти Сейерс і детективного аспекту творчості Ірен Роздобудько; під час написання монографій, навчальних посібників, лекцій з історії української і зарубіжної літератури, літературознавчої компаративістики й теорії літератури. Вони сприятимуть вивченню дотичних проблем у галузі компаративістських студій.

Особистий внесок здобувача. Дисертація є самостійно виконаною науковою працею. Теоретичні та практичні результати, що виносяться на захист, отримані автором одноосібно.

Апробація результатів дисертації. Основні положення дослідження апробовано на щорічних науково-звітних конференціях кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, 2012-2018 рр.), Міжнародній науковій конференції «Польські, білоруські, російські та українські літературні зв'язки» (м. Луцьк, 26-27 березня 2013 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції «ІІІ Султанівські читання. Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах» (м. Івано-Франківськ, 24-26 жовтня 2013 р.), Всеукраїнській науково-практичній конференції «Порівняльне літературознавство: проблеми методології, теорії, практики і методико-педагогічного застосування» (м. Івано-Франківськ, 8-10 жовтня 2015 р.). Дисертацію обговорено на засіданні кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (протокол № 7 від 22 лютого 2019 р.).

Публікації. Найважливіші положення й результати наукового дослідження висвітлено у десяти одноосібних публікаціях, п'ять з яких – у фахових виданнях

України, одна стаття опублікована в іноземному науковому періодичному виданні (Польща) та 4 додаткових.

Структура та обсяг роботи. Дисертація складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаної літератури (275 позицій) та додатків. Обсяг дисертації становить 193 сторінки, з них – 150 сторінок основного тексту.

РОЗДІЛ І. ЖІНОЧИЙ ДЕТЕКТИВНИЙ РОМАН: ТЕОРЕТИКО-ЛІТЕРАТУРНИЙ АСПЕКТ

1.1. Жіночий детективний роман як предмет компаративного вивчення

Не зважаючи на те, що детективна творчість Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько розвивалася в різних культурно-історичних середовищах, її зіставлення не суперечить методології порівняльного вивчення літератур, що доведено у праці Е. Касперського «Про теорію компаративістики». Згідно з теорією вченого про віддалені літератури, для компаративістики характерними є щонайменше три різні площини порівнянь. Кожна з них послуговується іншою логікою порівняльних зіставлень. Першою з цих площин є сфера діакронії, яка спеціалізується на порівнянні світів, віддалених часово [82, с. 533]. Саме в порівняльному методі знаходять підтримку як доктрина історизму, що підкреслює унікальність історичних моментів і ситуацій, так і теорії, які підносять повторюваність, паралелізми та універсальність історичних ситуацій.

Друга площина порівнянь визначається зіставленням явищ, так чи інакше віддалених просторово, як близьких, так і далеких, синхронних і асинхронних. Третю обіймає порівняння відмінних семіотично дискурсів і форм культури [82, с. 534]. Порівняння підтверджують факти існування літературних і культурних універсалій, незалежно від наявності або відсутності історичної спорідненості між культурами, їхнього географічного розташування та взаємних контактів. Сутністю компаративного вивчення такого роду є подолання просторових відстаней, чужості окремих культур і літератур. Отже, для зіставлення детективних романів британської й української письменниць характерними є перша і друга площини, у яких розглядаються просторово і часово віддалені явища, поєднані за генологічним принципом. Жіночі детективи Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько варто вичати з урахуванням компаративної генології, яка стосується теоретичної й історичної типології літературних родів, жанрів (видів) і

жанрових різновидів [22, с. 193]. Крізь призму цієї науки жанр – категорія рухома, хоча й спрямована на стійкі, повторювані, упізнавані типи літературних структур. Аналізуючи структурно подібні літературні явища, які розвивалися у різних культурно-історичних середовищах, діахронічний аспект компаративного вивчення дає змогу виявити жанрову традицію, встановити характер жанрової еволюції, визначити взаємодію «у жанрі стійкого і незмінного, спільного й національно неповторного», що, на переконання В. Будного та І. Ільницького, є однією «з найскладніших проблем генології» [22, с. 211]. Досліджуючи національні чинники формування жанрової системи, Н. Копистянська зауважує: «Жанри в чомусь транснаціональні, міжнародні, і в наш час можна сказати, що й міжконтинентальні, але в чомусь глибоко національні, бо формуються на рідній землі та реалізуються рідною мовою» [91, с. 51].

Творчість Дороти Сейерс хронологічно належить до 30-50-х років ХХ століття. Незважаючи на домінування модерністських тенденцій у цей період, реалістична література в Британії залишалася впливовим явищем, а надто в детективному жанрі, який мав стійку традицію, започатковану А. Конан Дойлем. Саме ці роки можна вважати злетом детективного жанру в його класичній формі. Утвердженню жанру сприяли такі зовнішні чинники, як: стрімкий розвиток науки і техніки, а також Перша світова війна, яка поставили під сумнів гуманістичні принципи існування людства, а відтак призвела до поширення настроїв розчарування та відчаю. Детектив, з його багатою традицією, фактично став способом втечі від песимістичної реальності, другим шансом для того, щоб добро в кінцевому результаті перемогло зло. Така установка характерна і для творчості Дороти Сейерс, яка у своїх намаганнях модернізувати детектив (уведенням любовної сюжетної лінії, нівелюванням прийому із «закритою кімнатою» тощо) залишалася в рамках його класичної форми, демонструючи у творах торжество справедливості.

Українка Ірен Роздобудько зайняла свою нішу в детективному жанрі на початку ХХІ століття. Українське письменство у цей час набуває транснаціонального характеру, що виявляється у спробі розв'язати глобальні

проблеми, пов'язані з «провінційністю» та «окремішністю» нашої літератури. У сучасній прозі співіснують різні тенденції розвитку без чітко визначеної жанрової диференціації. Її жанрово-тематичні пріоритети різноманітні: детективна, фантастична, містична, історична, філософська проза, представлена у формі есе, оповідань, новел, повістей, романів тощо. Для визначення загального стилю української прози останніх років найкращим є термін «полістилістика», оскільки кожен окремий авторський художній текст становить поєднання різностильових елементів. Авторське «я» передусім виявляється в мові, тому вона або вишукана, надінтелектуальна, або макаронічна із використанням суржику, «зниженої» лексики тощо. Саме тому детективні романи Ірен Роздобудько характеризуються поліфонійністю та глибоким психологізмом, які свідчать про те, що жанр справді є живим явищем, здатним до значних видозмін. Водночас в архітектоніці творів української письменниці простежуються ознаки детективного канону (процес розслідування таємниці в центрі сюжету, особлива структура головного героя та інші). Певний вплив на формування авторського стилю здійснили такі класики, як А. Конан Дойл та У. Колінз, які були авторитетами і для англійської авторки. У контексті дисертаційного дослідження важливим є звернення Ірен Роздобудько до практичного й теоретичного доробку Дороти Сейерс. Так, судячи з інтерв'ю за травень 2009 року, українська письменниця «вчилася» писати детективи після прочитання, в тому числі, знаменитої передмови Дороти Сейерс до антології детективних творів 1938 р. і вибраних романів про лорда Пітера Уімзі [80]. Таким чином, у міжкультурному діалозі англійської й української письменниць очевидними є як типологічні сходження, так і контактено-генетичні зв'язки. Це спонукає до аналізу особливостей художнього вираження детективної традиції Дороти Сейерс у жанровій структурі творів Ірен Роздобудько.

Доцільним у руслі досліджуваної проблематики вважаємо звернення до літературознавчих узагальнень поняття жанру та його різновидів, а далі – визначення спільних генологічних ознак детективу і жіночого детективу як його відгалуження, що становить теоретичну базу компаративного вивчення просторово і територіально віддалених явищ.

Проблема літературного жанру виникла ще в період античності, коли нею зацікавився Аристотель і висловив свої міркування у трактаті «Поетика», розподіливши поетичні твори за предметом, способом і засобом відображення [20, с. 16]. У XVI-XVII століттях коментатори трактату запропонували поділ жанрової системи за ієрархією: на високі, середні та низькі жанри. Відтоді чітке дотримання жанрової структури притаманне нормативним естетикам і поетикам. Знаковим є трактат Н. Буало «L'Art poétique» («Поетичне мистецтво», 1674 р.), в якому окреслено класицистичні мистецькі засади, поділ за родами на епос, драму і лірику. Проблемою жанру також займався німецький філософ Г. Гегель, який ввів поняття «субстанційного» (епос) і «суб'єктивного» (лірика). З теорією німецького мислителя дещо перекликається напрацювання О. Веселовського, який пов'язує історію жанрів із розвитком особистості. Акцентуація культурно-історичного характеру літературного жанру вперше здійснена французьким ученим Ф. Брюнетьером у книзі «Еволюція жанрів в історії літератури» (1890 р.). Пізніше її розробляли члени ОПОЯЗу: В. Жирмунський, Б. Томашевський, В. Шкловський. Зараз жанр є також предметом дослідження генології: жанрова структура і внутрішньожанрова типологія є предметом вивчення таких вітчизняних і зарубіжних науковців, як: М. Бахтін, М. Бондар, Т. Денисова, І. Денисюк, Д. Задонський, Н. Копистянська, Г. Сиваченко, Ц. Тодоров, В. Фашенко, У. Еко та інші. Активно вивчається питання жанрової парадигми, що «...не лише пасивно повторюється, а й активно розвивається завдяки комбінуванню розрізняювального жанрового елементу в різних пропорціях із різнорідними жанровими складниками» [22, с. 203]. У нашому дослідженні увага сфокусована на жанровій парадигмі роману, зокрема його різновиді – детективному романі як інваріанті літературного твору та жіночому детективному романі як його варіанті.

Роман як літературний жанр почали досліджувати з XVII століття його ж творці: Ф. Рабле, М. де Сервантес, А. Лесажа, Л. Стерн, Дж. Свіфт, Г. Філдінг, Стендаль, Г. Флобер, Ч. Діккенс. Значний внесок у розробку теорії роману зробили Р. Барт, М. Бахтін, Н. Бернадська, М. Васьків, А. Гуляк, Т. Денисова,

В. Дніпров, В. Дончик, У. Еко, А. Елсанек, Д. Затонський, М. Ільницький, Ю. Ковалів, В. Кожин, М. Левченко, Д. Лукач, Д. Наливайко, Х. Ортега-і-Гассет, М. Римарь, Р. Фокс, В. Халізов та інші. Однак є очевидним, що описати «грані» цього жанру досить важко і видається практично неможливим, оскільки вони охоплюють абсолютно різні події певної епохи.

Відповідно до літературознавчого словника-довідника Р. Гром'яка, «роман (франц. roman – романський) – найбільш поширений у XVIII—XX ст. епічний жанровий різновид, місткий за обсягом, складний за будовою прозовий (рідше віршований) епічний твір, у якому широко охоплені життєві події, глибоко розкривається історія формування характерів багатьох персонажів» [107, с. 592].

На думку В. Халізова «роман володіє двоякою змістовністю: по-перше, специфічною саме для нього («становлення» та еволюція героя, що існують в його особистому житті), по-друге, той, що прийшов до нього з інших жанрів» [188, с. 13]. Автор вважає, що жанрова сутність роману є досить синтетичною: поєднує в собі «змістові основи багатьох жанрів як сміхових, так і серйозних». Не існує жодного жанрового принципу, від якого роман залишився б повністю відчуженим. В. Халізов також стверджує, що роман має здатність «зблизити літературу з життям в її багатоплановості і складності, суперечливості і багатстві». Роману властива свобода творення, не характерна для жодного іншого жанру. Проблемою, яка виникає під час аналізу роману, науковець вважає бажання вдаватися до синекдохи (коли характеризується лише певна частина роману, а не його ціле) [188, с. 330].

М. Васюків у своїй праці «Генологічна природа роману й інтерпретація творів цього жанру» виокремлює певні особливості роману як літературного жанру. Він виділяє його іманентну рису – поліфонізм [26, с. 69]. Поліфонічне сприйняття і відтворення світу людських особистостей породжує, відповідно, змінні погляди в романі, коли по чергову перебирають на себе функцію наратора кожен із персонажів та оповідач, який теж вступає у різного роду взаємодії з голосами персонажів. Це породжує і діалектичне протистояння, і поєднання рівноправних ідей, носіями яких є ті чи інші персонажі, але виключно до яких не

можна звести цих персонажів. Звідси, з поліфонізму, вважає М. Бахтін, іде й багатоголосся роману, а також, попри збереження архаїчних жанрових кліше, постійне прагнення до оновлення романної форми, введення нових образів, застосування нових композиційних прийомів, руйнування старих форм, творення нових естетичних канонів на зміну старим. Як бачимо, поліфонізм виявляється майже на всіх структурних рівнях літературного твору [7, с. 73].

Ще однією суттєвою ознакою роману, вважає М. Васьків, є мотив кохання, складні міжособистісні взаємини між персонажами, що виникають на основі цього почуття. У романі вони відіграють дуже суттєву сюжетно-композиційну, характеротвірну й інтерпретаційну роль. В останні три століття розвинулися три романні ознаки, які змушують читача повірити у правдивість зображуваного: деталізація, прозовий характер роману, його прозаїчність [26, с. 80].

У контексті нашого дисертаційного дослідження найбільш послідовним видається визначення жанру, яке наводить Н. Бернадська, – це художнє ціле, у якому взаємодіють домінантні (більш-менш постійний набір ознак, які охоплюють різні рівні твору – від тематичного до сюжетно-композиційного та мовного) й змінні ознаки (система гнучких і рухливих варіативних елементів структури). Перші з них забезпечують кістяк будь-якого жанру, другі – його модифікацію, залежну від мислення, світовідчуття, психології окремого письменника, а також своєрідних рис – естетичних, історичних, національних – літератури певного періоду» [13, с. 3].

На підставі вказаного визначення спробуємо виокремити домінантні ознаки жанру роману, які становлять його інваріант, – «умовну, усталену, завдяки повторювальності типову й розпізнавану структуру певних жанрових явищ» [22, с. 3]. До таких зараховуємо риси: прозовий епічний твір, значний обсяг, протяжність у часі, синтетична жанрова сутність, поліфонійність, декілька сюжетних ліній, індивідуалізм, мотив кохання, деталізація.

Наслідуючи інваріантні риси жанру роману, детектив як його різновид у процесі свого становлення набуває специфічних ознак, що в сукупності становлять його жанрову парадигму. Основою детективних творів є боротьба зі

злочинністю, яка є частиною вічної онтологічної проблеми боротьби добра і зла. Центральним у жанрі є опис складного процесу розкриття таємниці, переважно пов'язаної зі злочином, і перемоги справедливості, на чому акцентовано в літературознавчому словнику за редакцією Р. Гром'яка: «Детектив (англ. detective – агент розшуку) – різновид пригодницької літератури, передусім прозові твори, в яких розкривається певна таємниця, пов'язана зі злочином» [107, с. 188].

Протоформами детективу літературні критики (Ф. Джеймс, С. Роуланд) вважають збірку вигаданих біографій справжніх злочинців, що відбували покарання у в'язниці Ньюгейт (1773), та роман В. Годвіна «Речі, які вони є, або Каліб Вільямс» («Things as They Are, or The Adventures of Caleb Williams», 1794), в якому оповідач спочатку описує вбивство, а потім цілий твір доводить чийсь провину [64; 256]. Твір В. Годвіна містить опис злочину і його наслідків, але не є детективом як таким, адже його основна ідея – філософські проблеми злочинного правосуддя й урядової тиранії. 1827 рік приніс читачам роман Т. Геспі «Річмонд: сцени із життя бігунів з Боу Стріт» («Richmond: Scenes in the Life of a Bow Street Runner»), у якому вигаданий головний герой розповідає про деякі свої справи. Він є одним із тих бігунів, які були попередниками метрополітенівських поліцейських, вільнонайманими детективами. У 1829 році виходять друком англійською мовою мемуари Е. Відока, який спочатку був злодієм, а потім став начальником служби безпеки Парижу.

Офіційною «датою народження» жанру детективу вважається 20 квітня 1841 року, коли було вперше надруковане оповідання Е. По «Вбивство на вулиці Морґ» («The Murders in the Rue Morgue»), а згодом – «Таємниця Марі Роже» («The Mystery of Marie Rogêt», 1843) та «Украдений лист» («The Purloined Letter», 1844), спільним головним героєм яких був меланхолійний приватний детектив й інтелектуал Дюпен. Засновник детективного жанру Е. По сам називав свої детективні новели «оповіданнями про умовиводи» [247, с. 43]. На думку В. Нойбург, конститутивні ознаки детективного жанру, а саме нормативність і твердість жанрових законів, комбінація неймовірного й домінантного

правдоподібного значення, категорії таємничого (у комбінації з його раціональним аналізом), потворного і жахливого, замкнутість і вмовність хронотопу, особлива структура образу головного героя, сходять до романтичної естетики, у тій її модифікації, якої вона набула в літературній теорії й практиці Е. По [249, с. 32].

За загальним визнанням, одним із найбільш вагомих внесків Е. По у розвиток детективного жанру є створення нероздільної пари головних героїв: детектива-інтелектуала та його супутника, котрому відводиться роль хронікера подій, що відбуваються. Цей композиційний прийом використовує велика кількість послідовників Е. По, включаючи А. Конан Дойла, А. Крісті та досліджувану Дороті Сейерс.

Перша літературознавча розвідка, присвячена детективному жанру, належить Г. Честертону, який виступив у 1902 році зі статтею «На захист детективної літератури» [195]. З тих пір було опубліковано чимало роздумів про поетологічну природу детективу і належали вони здебільшого практикам детективного жанру. Серед авторів, що писали на цю тему, варто згадати Я. Маркулан («Зарубіжний кінодетектив», 1975), Ц. Тодорова («Поетика прози», в якій глава присвячена типології детективної літератури, 1977), А. Вуліса («Поетика детектива», 1978), А. Адамова («Мій улюблений жанр – детектив», 1983), Г. Анджапарідзе («Підсумки століття», 1999) та ін. Свій внесок до систематизації історико-літературних поглядів щодо генези і виникнення жанрових різновидів детективу зробили відомий болгарський прозаїк Б. Райнов («Чорний роман», 1970) та угорський літературознавець Т. Кестхейі («Анатомія детективу», 1989). Дослідниця Г. Пірхонен зосереджує увагу на моральному аспекті детективної літератури і пропонує типологію детективного жанру в праці «Хаос і вбивство: наративні та моральні проблеми в детективній історії», 1999 р. Ще одна класифікація детективного жанру є в роботі М. Можейко «Філософія детективу: класика-некласика-постнекласика», 2011 р. У зазначених роботах простежується історія жанру, аналізується його морфологія, проводяться дослідження контактних і типологічних подібностей у творах різних авторів.

Окремі аксіологічні аспекти детективного роману аналізує У. Еко в праці «Про літературу», 2002 р.

Усі перераховані дослідження об'єднує те, що детектив розглядається в них як явище, пов'язане переважно з белетристикою (масовою чи формульною літературою), яка вплинула на поетику жанру та його розвиток [186]. Одним з перших, хто звернув увагу на формульну літературу, був американський письменник і вчений-лінгвіст Дж. Кавелті, який присвятив монографію «Пригоди, таємниці та романтика: формульні історії як мистецтво і популярна культура» (1976) таким белетристичним жанрам, як мелодрама, вестерн і детектив. Під літературною формулою він пропонує розуміти певні сюжетні блоки, які належать до однакових архетипів (наприклад, «історія кохання»), існування яких не обмежене якоюсь однією культурною епохою. Таким чином, першою особливістю формульної літератури є її стандартність [209].

Усю літературу Дж. Кавелті поділяє на міметичну й формульну. Розкриваючи суть цієї дихотомії, вчений доводить, що міметичний елемент у літературі ставить нас перед обличчям світу, яким ми його знаємо, тим часом як формульний елемент сприяє конструюванню ідеального світу, де не існує безладу, неоднозначності, невизначеності, які притаманні реальному життю. Другою особливістю формульної літератури, її головною функцією є відволікання і розважання («escape and relaxation») [209, с. 13]. Ознакою нових підходів до белетристики загалом і до детектива зокрема стала поява робіт на зразок антології «Як зробити детектив» (1990) та збірка статей «Образи масової літератури» (1991) за редакцією О. Зверєва.

Етапи еволюції детективу як жанру можуть бути визначеними так: детективна класика (аж до початку XX ст.), детективний модернізм (1910–1970-ті рр.) і детективний постмодернізм (після 1970-х).

Класичний детектив будується за законами класичної філософської метафізики, обґрунтованої презумпцією наявності онтологічного сенсу буття, що об'єктивується у феномені логосу. У контексті теорії детективного роману це

означає, що оповідь базується на імпліцитній презумпції того, що існує об'єктивна картина злочину, в основі якої лежать певні дії суб'єкта – злочинця.

Поруч із презумпцією наявності об'єктивної картини злочину, яка надає обставинам єдиного значення і об'єднує їх спільною логікою, другою непохитною презумпцією детективу є презумпція справедливості. Як бачимо, в класичному детективі «завжди в кінці кінців бере гору норма – інтелектуальна, соціальна, юридична та моральна» [218]. На відміну від класичного детективу, модерністський детектив ставить під сумнів презумпцію непорушності соціокосмічного порядку, фіксуючи тим самим свій антитрадиціоналізм та антинормативність, що спостерігаємо у творах Л. Демської, Є. Кононенко, Н. Паняєвої.

Якщо в рамках класичного детективу інтерпретація фактів, як невід'ємний елемент розслідування, безпосередньо включалася в контекст оповіді, то детективний модернізм поміщає його в центральний фокус інтелектуальної інтриги, роблячи інтерпретаційний процес ледь не найважливішим змістом детективного сюжету.

У той час, коли класичний детектив становить свого роду «puzzle», де модулі мозаїки достатньо лише розмістити у правильному порядку, щоб склалася відповідна картина подій, у модерністському деталі загальної картини не тільки розрізнені і перемішані, а й кожна з них одвічно дана читачу і героям у неправильному фокусі, який деформує справжні контури подій, зміщуючи аксіологічні акценти. Так, справжню аксіологічну загадку для свого читача створюють Д. Сейерс, А. Крісті, М. Лоундес, які подають епізоди однієї історії непослідовно і під кутом зору різних героїв. Дуже часто ключем до розгадки є той момент, очевидцем якого був хтось із другорядних героїв. Таким чином, детективістки модерного періоду докорінно змінюють традицію, започатковану жінками-детективістами класичного періоду – Е. Грін, А. Кембрідж, Е. Орци, З. Попкін, твори яких є звичною головоломкою, для вирішення котрої потрібні навички дедукції.

Мета будь-якої детективної історії – вирішення загадки, розкриття злочину. Оповідь є розгортанням логічного процесу, за допомогою якого головний герой через послідовність фактів приходить до істини. Розкриття злочину є обов'язковою єдиною розв'язкою детективу. Однак провідне місце в ньому все ж відводиться розслідуванню, тому опис характерів і почуттів персонажів відходять на другий план. Дуже часто таємниця розгадується шляхом логічних висновків на підставі того, що відомо і детективові, і читачеві. Описана композиційна структура детективу породжує таку бінарну парадигму персонажів: з одного боку – негативний персонаж (злочинець і його спільники), з іншого боку – позитивний герой (слідчий, його помічники й замовники розслідування). Обидві сторони пов'язані між собою низкою подій, фактів і явищ, що так чи інакше призводять до розкриття злочину, тобто до перемоги добра над злом. Зауважимо, що існує ряд детективних історій, в розв'язці яких з'ясовується, що очевидний, на перший погляд, поділ персонажів на «поганих» і «хороших» був помилковим. Наприклад, у тих випадках, коли злочинець сам наймає детектива, щоб відвести від себе підозру, бути в курсі розслідування і за необхідності пустити слідство хибним шляхом; чи в поліцейських детективах, коли один зі співробітників виявляється спільником злочинців. Аналіз структурних і сюжетних особливостей визнаних зразків детективного жанру дає можливість виробити ряд канонів класичного детективного твору.

Таку спробу зробив С. Ван Дайн у статті «Двадцять правил для написання детективних романів» [273], де він пропонує декілька практичних порад письменникам-детективістам: 1. Читач повинен мати рівні з сищиком можливості для розгадки таємниці злочину (ключі для розгадки є очевидними). 2. Читача не можна навмисно вводити в оману (окрім тих випадків, коли його разом із сищиком обманює злочинець). 3. У романі не повинно бути любовної лінії (тільки віддати злочинця в руки правосуддя). 4. Ні сам сищик, ні хто-небудь з офіційних слідчих не повинен виявитися злочинцем. 5. Злочинець має бути виявлений за допомогою логічних висновків. 6. Детектив будує ланцюг своїх висновків на основі аналізу зібраних доказів. 7. Детективний роман не може існувати без трупа.

8. Таємниця злочину має бути розкрита суто матеріалістичним шляхом. Абсолютно недопустимі такі способи встановлення істини: ворожба, спиритичні сеанси, читання чужих думок, ворожіння за допомогою «магічної кулі» і т. д.

9. Має бути тільки один головний герой дедукції. 10. Злочинцем повинен виявитися персонаж, що грав у романі більш менш помітну роль, тобто персонаж, знайомий і цікавий читачеві та інші. Вказані поради (всього двадцять) використовувалися занадто часто і добре відомі усім істинним любителям літературних злочинів. Удатися до них – означає розписатися у своїй письменницькій неспроможності та у відсутності оригінальності. Чи наслідувати ради літературознавця або залишити їх без уваги – кожен автор детективів вирішує самостійно, але зроблені вони на основі аналізу й узагальнення текстів, визнаних кращими зразками детективного жанру у світовій літературі. Наявність стереотипної структури й деякої канонізації жанру частково полегшує, а частково ускладнює роботу письменника, адже наслідування традицій і канонів – це половина успіху. Однак, з іншого боку, за шаблонами важче не розгубити авторську індивідуальність.

Прийнято вважати, що один із найбільш ґрунтовних підходів до аналізу типологічних особливостей детективу був запропонований Г. Пірхонен. Розроблена нею класифікація базується на виокремленні піджанрів детективної літератури на базі таких критеріїв, як сюжетні конвенції, форми детективної нарації, основні типи головних героїв, середовище дії, взаємовідносини автор – читач, згідно з якими визначаються такі чотири варіанти [254, с. 246]:

- класичний детектив (classical detective fiction);
- «крутий» детектив (hard-boiled detective stories);
- поліцейський детектив (police procedural);
- метафізичний детектив (metaphysical detective story), який також називають антидетективом (antidetective story), постмодерністським (postmodern detective story) або аналітичним детективом (analytic detective story).

З перерахованих вище варіантів у творчості Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько в чистому вигляді трапляються відповідно класичний і

постмодерністський. Британська авторка детективів часто використовує елементи поліцейського детективу, зокрема традиційні епізоди співпраці зі Скотленд-Ярдом, а також описи криміналістичних експертиз. Українська детективістка експлуатує характерні ознаки крутого детективу – інтригуючий образ детектива, процес розслідування вбивства, «телевізійність». Акцентуємо детальніше типологію детективних романів, які знайшли своє втілення у творчості досліджуваних авторок.

У класичному детективі злочин розглядається як таємниця, яку необхідно розкрити, й ототожнюється із втручанням злочинця в гармонійний світ, відновлення балансу в якому є головним завданням для слідчого [254, с. 21]. Г. Пірхонен зазначає, що, як правило, злочин скоюють в середовищі людей вищого або середнього класу, розслідування проводиться приватним детективом або поліцейським, що у процесі роботи, завдяки своїй проникливості та спостережливості, реконструює справжню картину подій, яка представлена у вигляді сюжетної схеми – від скоєння злочину до пошуку доказів, ключів до розгадки, допиту підозрюваних, завдяки чому стає можливою ідентифікація особи злочинця. Одними із найбільш яскравих представників класичного детективу є Е. По, А. Конан Дойл, Г. Честертон, А. Крісті.

Фокус уваги в «крутому» детективі (Р. Макдональд, М. Спіллейн, Д. Хеммет, Р. Чандлер) зміщується від злочину до процесу його розслідування, що дає змогу тримати читачів у напрузі, оскільки кожний наступний крок слідчого супроводжується неочікуваними подіями. Головним героєм є соціально маргінальний приватний детектив або поліцейський, який, проводячи розслідування, опиняється в атмосфері корупції та морального ганджу і виявляє різноманітні аспекти з життя діаметрально протилежних верств суспільства (найбагатших і найбідніших). Саме тому особливого значення набувають особистісний вибір протагоніста, його мотиви, стратегія дій та моральна оцінка.

Сюжет «крутого» детективу спонукає читачів вивчати не тільки картину самого злочину, але й постать слідчого, вчинки якого тримають їх у стані тривожного очікування [254, с. 21–22]. Процес поліцейського розслідування,

професійні вміння слідчого, методи його роботи набувають особливого значення в поліцейському детективі (К. Карр). Професійна робота співробітників поліції, детальне висвітлення якої визначає сюжетно-композиційну організацію творів, є запорукою встановлення особи злочинця [254, с. 22].

Визначальною рисою метафізичного детективу (Х. Борхес) є наявність не злочину та розслідування, а, як зауважує Г. Пірхонен, метатекстуальних і метанаративних процесів їхнього художнього відтворення та намагання віднайти смисл крізь призму інтерпретації подій. Сам текст розглядається як таємниця, яку необхідно розв'язати, «сюжет визначає темпоральні та причинно-наслідкові відносини без утвердження основних принципів, згідно з якими могла б відбуватися організація наративу як єдиного цілого» [254, с. 22].

Антитрадиціоналізм модерністського детективу (С. Жапрізо, П. Буало, Т. Нарсежак) М. Можейко пояснює характерним для нього не обов'язковим існуванням непорушності соціокосмічного порядку. Цей різновид детективу «постулює радикально альтернативну детективній класиці презумпцію неможливості вичерпно обґрунтованого (а тому – і гарантовано адекватного) пізнання подій, що відбулися, тобто, у цьому випадку, абсолютно точної реконструкції картини злочину» [119, с. 148]. Проте, як і для класичного детективу, для модерністського обов'язковою умовою є наявність реальної картини злочину, а відмінність полягає в тому, що змінюється центральний фокус інтриги – реконструкція подій, інтерпретація фактів як невід'ємні складові розслідування стають чи не найбільш важливими факторами у визначенні змістового наповнення детективу.

Постмодерністський детектив (У. Еко, П. Модіано) будується «як колаж інтерпретацій, де кожна однаковою мірою може претендувати на онтологізацію, – за умови програмної відмови від первісно заданої онтології подій та від, так званої, правильної їх інтерпретації» [119, с. 149]. Він суттєво відрізняється як від класичного, так і модерністського детективів, оскільки не характеризується обов'язковою наявністю об'єктивної картини злочину. Інтегральний смисл подій визначається процесом їхньої інтерпретації. М. Можейко зазначає, що в

постмодерністському детективі аксіологічні акценти зміщуються в напрямку пошуків героєм самого себе, своєї особистісної ідентичності. Притаманна детективному жанру орієнтація на відновлення справедливості та норм правопорядку стає «розмитою», що відповідає постулатам постмодернізму. В їх основі – відмова від визнання існування раціональної, логічно вибудованої онтологічної картини буття на користь відносної та нестабільної за своєю природою сфери світовідчуття, котра будується на глибоко емоційній, внутрішньо пережитій реакції сучасної людини на навколишній світ [119, с. 210].

Одним із найбільш відомих і високо оцінених літературною критикою прикладів постмодерністського детективу є роман видатного італійського письменника, вченого та філософа У. Еко «Ім'я рози» (1980). Провідне місце в ньому відводиться поняттю ризому, яка слугує «засобом позначення радикальної альтернативи замкнутим та статичним лінійним структурам, що передбачають жорстку вісьову орієнтацію» [119, с. 150]. Автор зображує своє бачення та розуміння світоустрою в рамках парадигми постмодернізму з притаманними їй філософсько-світоглядними особливостями. Він протиставляє лабіринт-ризому з множинністю шляхів, що можуть перетинатися до безкінечності, відсутністю єдиного центру та периферії, традиційній Вавилонській бібліотеці Х. Борхеса, яка уособлює застарілу картину світоустрою. Пожежа, унаслідок якої бібліотека була зруйнована, є «не стільки уявною на знаковому рівні процедурою руйнування борхесівського лабіринту в результаті теоретичної та аксіологічної полеміки, скільки символом зміни домінуючої парадигми зображення світу як підсумку інтелектуальної революції постмодерну» [119, с. 150]. У творі структурна організація фабульних подій представлена у вигляді переплетіння різних сюжетних пластів, у кожному з яких домінують визначені тематичні блоки: людина й Бог, соціальна нерівність, протистояння у владних колах. Його характерною рисою є інтертекстуальність: у романі часто трапляються цитати відомих мислителів та філософів (Аристотеля, Роджера Бекона, Великого Бонавентури), відсилання до інших текстів з актуалізацією асоціативних зв'язків, використовуються численні алюзії (прототипами головних героїв Вільгельма

Баскервільського та його літописця Адсо є відомий детектив Шерлок Холмс і його помічник доктор Ватсон Артура Конан Дойла, прообразом сліпого старця-бібліотекаря Хорхе є видатний аргентинський письменник, директор Національної бібліотеки Аргентини Хорхе Луїс Борхес) [234]. Інтертекстуальність – це також одна з найважливіших рис детективного методу Ірен Роздобудько, яка дає змогу зарахувати її детективні романи саме до постмодерного періоду і доводить, що детектив, як і будь-який інший літературний жанр, є явищем гнучким, здатним піддаватися впливу новомодних культурних тенденцій.

Г. Лещенко акцентує увагу на динамічному характері детективу та його здатності до модифікації усталених різновидів, на протигагу позиції окремих дослідників (наприклад, Ц. Тодорова) про відносно статичний характер детективного жанру. Керуючись принципом найбільш повного відображення його форм, вона пропонує власну класифікацію, в якій представлені як спільні для багатьох варіантів типології детективу різновиди (класичний, крутий, метафізичний детектив), так і варіації, які набули рис самостійних утворень:

- класичний детектив (А. Конан Дойл, А. Крісті);
- «крутий» детектив (Д. Хемет, Р. Чендлер);
- поліцейський детектив (Е. Макбейн);
- судовий детектив (Е. Гарднер);
- політичний детектив (Р. Ладлем);
- психологічний детектив (П. Гайсміт);
- іронічний детектив (Е. Горнунг, І. Хмілевська);
- метафізичний (постмодерністський) детектив (У. Еко, П. Остер) [103, с. 60].

Наведені підходи до виокремлення детективних різновидів визначаються особливостями композиційної побудови творів, їхньою тематичною специфікою, використанням різних моделей часової послідовності подій, увагою до таких аспектів детективної оповіді, як морально-повчальний, виховний, психологічний пафос. До константних рис класичного детективу, що становлять інваріантну модель детективного жанру, належать такі: значний обсяг; канонічність;

розслідування загадки в центрі сюжету; інтрига; комбінація неймовірного і правдоподібного; замкнутість й умовність хронотопу; особлива структура образу головного героя. Саме в другій половині ХХ – на початку ХХІ століття відбулося зміщення акцентів у сприйнятті детективу – від нівелювання його якісних характеристик як «формульної» літератури, спрямованої на поширення панівної ідеології на велику читацьку аудиторію, до важливого джерела осягнення проблеми культурного розмаїття. Жанрова парадигма детективу ускладнилася постмодерними психологічними настроями, проте не змінила свого базису – таємниці й інтриги навколо неї.

Трансформація чоловічого детективного роману в жіночий припадає на класичний період, тобто кінець ХІХ – початок ХХ століття, який збігається з активізацією феміністичних рухів. Відтак його літературознавче осмислення, що розпочалося у другій половині ХХ століття, пов'язане з такими поняттями, як «фемінізм», «жіноче письмо», «жіноча література» тощо. Сьогодні питанню жіночого детективу, як зауважує С. Філоненко, присвячено десятки студій, серед яких М. Сланг «Злочин у неї в голові: п'ятнадцять оповідань про жінок-детективів від вікторіанської епохи до сорокових» (1975), К. Кляйн «Жінка-детектив. Гендер і жанр» (1988), С. Мант «Убивство за допомогою книги? Фемінізм і детективний роман» (1994), К. Нікерсон «Павутиння беззаконня: рання детективна проза американських письменниць» (1999), Дж. Кестнера «Сестри Шерлока: британський жіночий детектив, 1864-1913» (2003), К. Кунгл «Створюючи образ жінки-детектива: героїні-нишпорки у книгах британських жінок-письменниць, 1890-1940» (2006). У цих і багатьох інших дослідженнях аналізується своєрідність творчості жінок – авторок детективів, простежується рання історія жіночого детективу (ХІХ – початок ХХ століття), розвиток образу жінки-детектива, взаємодія детективного жанру і феміністичної ідеології в її різноманітних версіях [186, с. 145].

Важливим є питання генези цього жанрового утворення, в якому виокремлюються два основні погляди. Прихильники першого стверджують, що жіночий детектив є відгалуженням «чоловічого» (Р. Ейді, П. Крейг, М. Кадоган,

Дж. Сімонс), другого – бачать його витoki в готичному романі (Е. Біркхед, Ф. Стерн), серед засновників якого, як відомо, були жінки. Обидві думки мають право на існування, оскільки все залежить від підходу до аналізу жанру: чи розглядається його генеза, чи та художня форма, яка визріла у процесі його розвитку, отримавши назву «детективний». Ґрунтуючись на наявних напрацюваннях, спробуємо простежити обидва аспекти жіночої детективістики, починаючи від готичного роману і завершуючи сучасними художніми взірцями.

Готичний роман виник на зламі XVIII і XIX століть. А. Редкліфф вважають засновницею готичної літератури, розвиток якої пов'язують із передромантизмом з його увагою до середньовічної культури, поетикою загадкового та містичного тощо. У центрі творів письменниці – благородна героїня, яка протистоїть трагічним обставинам, не маючи свободи і права вибору. Не зважаючи на те, що за вісім років своєї творчої діяльності авторка написала тільки 5 романів, її називають «королевою готичного роману».

А. Редкліфф використовує містичні літературні засоби, інтриги і несподівані повороти сюжету. Основним фабульним елементом у її творах є таємниця, яка пізніше стане важливою детективною складовою. Тільки в готичному романі вона є надуманою, а в детективному має справжні обриси. У детективі вона має реальне підґрунтя і підштовхує читача до конкретної розгадки, а в готичному романі залякує містичністю і творить в його уяві безліч варіантів продовження сюжету. Таким чином, роль готичного роману у становленні детективу полягає у формуванні певної структурної моделі, яка виявиться найбільш придатною для художнього втілення пошуково-розслідувальних історій. Прикладами синтезу готики і детективу у різних співвідношеннях є проза В. Коллінза, А. Крісті, М. Лоундес, та ін. Окремі мотиви готики зустрічаються у творчості досліджуваних Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько, зокрема, спіритичні сеанси, переслідування привидами.

Жіночий детектив як особливий жанр художньої літератури вперше названий детективною історією американкою Е. Грін вкінці 1870-х рр. [225], хоч зародився він майже одночасно в Америці, Англії та Франції. Е. Грін – популярна

письменниця і теоретик детективу, яка першою використовує поняття «детективна література» і пише вже не короткі новели, а романи. Перший детективний роман Е. Грін «Левенуортська справа» (або «Справа Левенуорт», або «Хто вбивця?», як він був названий у деяких виданнях; «The Leavenworth Case») був опублікований в 1878 р. Вихід у світ цього оригінального роману став сенсацією в американській літературі тих років. Проте він був швидше жіночою розвагою, спробою експериментувати з «чоловічими» правилами в царині детективу. Жінки-письменниці часто вдавалися до таких ігор, здебільшого підписуючи свої твори чоловічими іменами. Е. Грін написала близько 40 детективних романів і повістей. У деяких з них головним героєм є мудрий сищик містер Ебenezер Грансом, яким тактовно керує наділена неабияким розумом міс Емілі Баттеруорг («Справа по сусідству» / «That Affair Next Door», 1897), нагадуючи міс Марпл А. Крісті і Г. Вейн Д. Сейерс.

Феміністичні рухи на початку ХХ століття сприяли утвердженню жінки-детективіста як повноправного учасника літературного процесу. Перша світова війна стала стабілізатором участі жінок в різних сферах людської діяльності, до цього часу простір кар'єрного росту був для них закритий. У 1928 році суфражистки домоглися права голосування, а досвід самостійного життя допоміг і без того розвиненій жіночій уяві пов'язати психологічні мотиви злочинів з реаліями досі майже виключно чоловічого світу роботи, політики, техніки і кримінальних розслідувань.

З огляду на те, що суб'єктом жіночого детективу є представниця жіночої статі, художня свідомість якої вплинула на формування специфічних рис цього жанрового утворення, виникає необхідність звернення до питання «жіночого письма», яке в останні десятиліття стало предметом бурхливої дискусії феміністського літературознавства на Заході. Обговорення виникло в результаті активізації фемінізму і «відкриття» літературознавцями-феміністами «нерівності» в дослідженні літературознавчих текстів, написаних чоловіками і жінками. Під час вивчення літератури, що входила в канон, виявилось, що жінок-авторів набагато менше, ніж чоловіків. Літературознавці феміністського спрямування

розпочали досліджувати це явище, і в результаті виявилось безліч причин, що пояснюють його. Наприклад, панівні теорії літературознавства ґрунтувалися на текстах чоловіків; тексти жінок не досліджувалися, оскільки не відповідали критеріям цих теорій, і загалом жінок-авторів ігнорували. З цим пов'язано забуття і виключення жіночих авторів і їх текстів з історії літератури.

Серед феміністок (Л. Ірігаре, Ю. Крістева, Е. Сіксу) виникла ідея, що жінки писали і пишуть не так, як чоловіки, тому стає актуальною теорія жіночої літератури, жіночого письма.

Різноманіття означає і міждисциплінарність, а звідси – багатозначність термінів і підходів до жіночої літератури, що стає однією з центральних ідей фемінізму, яка розвивається у руслі опору домінантній точці зору. При цьому існує переконання, загальне для всіх феміністських літературознавців: «Хоча фемінізм багатогранний, феміністки згодні в деяких твердженнях. Погоджуючись з тим, що пригноблення жінок – факт життя, що гендер залишає свій слід в літературних текстах і в історії літератури, що феміністська літературна критика відіграє значну роль в боротьбі за припинення пригноблення в світі поза текстів» [93 с. 499].

Слова і поняття «гендер» і «світ поза текстів» вказують на той факт, що література і її дослідження пов'язані з історичним контекстом (як і інші науки і їх парадигми). Під гендером, згідно з позицією Ю. Крістевої, розуміємо соціокультурну конструкцію та розрізняємо поняття «гендер» (gender – соціальна стать) і «стать» (sex – біологічна стать) [93, с. 506]. Гендер створюється у відношенні до соціокультурної ситуації в суспільстві, що визначає одні риси як жіночні, а інші як маскулінні: ми соціалізуємося в жінок і чоловіків. Це дуже складний процес розвитку людини в члена суспільства і соціокультурного середовища, де важливу роль відіграє засвоєння дитиною мови.

Важливо також відзначити, що літературні твори рідко створюються або читаються у вакуумі, а контекст, наприклад, – жанр, гендер, історичні події, ідеологія, – впливає на акти письма і читання. Досить складно аналізувати твори «нейтрально», «лише як тексти», оскільки гендер, вік, освіта читача впливають на

аналіз й інтерпретацію, хоч і несвідомо. Як зауважує Е. Сіксу, «це здається трюїзмом, але феміністська критика прагне робити видимими зв'язки між цими позалітературними й соціокультурними фактами і при інтерпретації тексту показати, що читач (або письменник) не може позбавитися від свого соціального середовища, своєї історії, свого виховання, своєї статі/гендера. Можливо, виключення жінок з канону є результатом «чоловічого погляду на світ», а не «об'єктивним» виведенням «нейтрального» літературного аналізу?» [158, с. 802].

Оскільки феміністське літературознавство використовує різні методології (психоаналітичні, соціологічні, історіографічні та інші), то зазвичай всередині нього розрізняють різні напрями, передусім, – англо-американське та французьке. Останній напрям виходить з психоаналітичних теорій З. Фрейда і Ж. Лакана, з теорій деконструкції, постструктуралізму, зокрема з робіт Ж. Дерріди та Р. Барта, орієнтується на дослідження дискурсу, репрезентації і конструктивності суб'єкта. Англо-американський напрям орієнтується на історію та взаємини текстів з позатекстуальним світом. Проте запропонований поділ не є єдиним, і, можливо, марно намагатися давати чіткі визначення категорії багатообразної, суперечливої, такої області дослідження, що постійно розвивається.

Схожі класифікації можуть бути лише теоретичними, оскільки на практиці різні теорії поєднуються в роботах дослідників (К. Відон, Б. Крістіан, Р. Фельски), що можна використовувати терміни з різних методологічних напрямів, зокрема наратологічного, психоаналітичного, соціологічного, психологічного, коли їх поєднує таке загальне завдання, як аналіз жіночого тексту з гендерного погляду.

Важливо те, що ми беремо до уваги жіночий суб'єкт, особливі стратегії оповіді та творчості жінок. Необхідно акцентувати, що не всі схвалюють такий плюралізм у підході до аналізу тексту, тому існують відмінності вже у визначенні об'єкта вивчення – «жіночої літератури». Однак зіткнення різних і навіть суперечливих ідей може стати основою для справжньої наукової дискусії.

Особливий інтерес у теоріях феміністського літературознавства викликає питання: чи відрізняється текст жіночого автора від тексту чоловічого автора якими-небудь зовнішніми, формальними ознаками. В обговоренні цієї проблеми

чималу роль відіграють ідеї французьких теоретиків-психоаналітиків Е. Сіксу і Л. Ірігаре. Вони вважають, що західна раціональна філософія набула значущості завдяки виключенню жіночного. Ці вчені стверджують, що у філософському дискурсі, який пов'язаний і з літературним, немає місця для жіночного, для насолоди жінки, а вона особисто завжди пов'язується з пасивністю, іншими словами, пасивність жінки гарантує маскулінну силу, маскулінну перевагу [158].

Проте Е. Сіксу вважає, що саме у письмі за допомогою прописування в тексті насолоди і тілесності можна вирватися з маскулінного порядку або зруйнувати його. Письмо – це простір, де звільнення від політичних і економічних систем є можливим. За її переконаннями, в жінки є виняткова можливість виражати себе в письмі через «жіночий стиль» [158, с. 808].

У контексті поданого дослідження важливим є те, як фемінізм, а саме «жіночий стиль», вплинув на композицію та спосіб оповіді в детективі, оскільки цілком очевидним є те, що «жіноче письмо» привнесло в детективний роман психологізм та емоційність. Власне, на цих особливостях акцентовано у сучасних дослідженнях жіночого детективу. С. Роуланд і Х. Бергмен відзначають, що більшість жінок-письменниць відмовляються від консервативних методів розслідування, і вони прагнуть покласти значне навантаження на головних героїв – або на слідчих, або на самих вбивць – на їх почуття та емоції. Автори піднімають естетичний рівень за рахунок опису правової процедури. С. Роуланд підкреслює цю зміну структури детективного жанру, яка «виражається у зображенні особистої слабкості та уразливості» [256, с. 19] самих детективів, що додає подальшої фемінізації цьому жанру. Натомість Х. Бергмен стверджує, що «звичайні чесноти героїні, такі як покірність і пасивність, були замінені рішучістю та самостійністю мислення» [204, с. 89].

Російська дослідниця Н. Смирнова, розглядаючи жіночий детектив у руслі масової літератури, зазначає, що: «Жіночий детектив, який склався в масовій культурі, має властивість «зводити до побутового» страшне, наблизивши його на таку відстань, коли воно втрачає свій жахливий вигляд. Героїні, що розслідують злочини або займаються цим професійно, що дає відтінок робочої рутини, або,

опинившись у ролі «жертви», змінюють її на роль «ката», переслідувача. Вони, як правило, не можуть побудувати логічної версії, але з'являються в потрібний час у потрібному місці» [161, с. 136].

Дослідженню українського матеріалу присвячена стаття Г. Улюри «Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу». Авторка розглянула книжкову серію «Жіночий кулак» львівського видавництва «Кальварія» у зв'язку із сучасними видавничими стратегіями, гендерно-орієнтованими або на статі автора, або на статі читача.

Г. Улюра відзначає, що згадана серія – перша в Україні «модель масової літератури [...] із жіночим обличчям» [180, с. 66]. Проект «репрезентує візуальні жіночі практики» разом із літературними текстами. Критик міркує про феміністичний дискурс у книгах серії і визначає його як скоріше «антифеміністичний». За словами Г. Улюри, у серії відбувається «карнавалізація гендеру» [180, с. 70] як вивертання й висміювання самої ідеї статі.

Гендерний аналіз детективного жанру здійснено і в статті А. Таранової «Детектив очима жінки». У ній розглянуто феномен успіху сучасного жіночого детективу на пострадянському просторі в контекст історії розвитку зарубіжного жіночого детективу, еволюції образу жінки-слідчого, яка репрезентує «новий тип успішності» [168, с. 232].

Як вказує дослідниця, «жіночий детектив» у сучасній літературі розвивається як опозиція до «чоловічих» жанрів (бойовик і трилер). Критик піддає сумніву можливість визначати «жіночий детектив», виходячи з категорії авторства, у масовій літературі досить умовного, акцентуючи на значенні образу жінки як протагоністи. Це пов'язано із зображенням побутових деталей жіночого життя, включно із так званим «продакт-плейсментом», і «зрощення... з глянсовими журналами» [168, с. 235]. Також «жіночий детектив» специфічний пропагандою традиційних сімейних цінностей, посиленням ролі любовної лінії.

А. Таранова описує дві стратегії розвитку сучасного жіночого детективу: «детективно-жіночий», «іронічний» (лінія Д. Донцової, Т. Устинової) і серйозний, наближений до англомовних зразків із активною позицією жінки

(лінія О. Марініної, Т. Полякової). Відповідно до цього диференціюється й публіка, яка чи то жадає підтвердження традиційних патріархальних гендерних стереотипів у першому випадку, чи то «нових матриць жіночої поведінки в суспільстві» – у другому. Дослідниця звертає увагу на досі нечисленні сучасні українські твори жіночого детективного жанру і позиціонує їх у загальному контексті популярної белетристики [168].

Беручи за основу описані теоретичні напрацювання, виділяємо основні риси жіночого детективу як варіанту детективного роману: значний обсяг; його автором є жінка; протагоністом або помічником протагоніста також є жінка; детективна сюжетна лінія не завжди є основною, адже значна увага приділяється любовній історії; сюжет завжди ускладнений засобами інтертекстуальності, емотивності і психологізму; у центрі подій – загадка, пов'язана зі злочином, але це не завжди вбивство; мотив злочину зазвичай має особистий характер; індивідуалізм; хронотоп є умовним і дуже часто розщепленим; принцип із «закритою кімнатою» нівелюється, кількість підозрюваних не є обмеженою; спостерігається певна мораль розповіді; синтез кількох літературних жанрів в одному творі за принципом поліфонійності. Наведені ознаки, які становлять жанровий інваріант жіночого детективу, знаходять різне художнє втілення у творчості Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько. Однак саме на варіативному рівні простежуються авторські модифікації жанру, продиктовані культурно-історичними та індивідуально-авторськими чинниками, на чому сфокусована увага поданого дослідження.

1.2. Творчість Дороті Сейерс у контексті розвитку англійського детективу

Творчість Дороті Сейерс хронологічно належить до середини ХХ століття – піку розвитку детективного жанру у Британії. Саме в цей період відбувається процес утвердження жіночого детективу як самостійного жанру, чому, зокрема, сприяла діяльність письменниці як його теоретика й практика. Дороті Сейерс

вперше заговорила про оновлення класичного детективу засобами модерністського мистецтва, при цьому сама вдавалася до застосування новаторських принципів у власних творах. Нею написано дванадцять детективних романів і двадцять оповідань про лорда Пітера Уімзі, декілька колективних детективів (у співавторстві з учасниками Детективного клубу), а також низку критичних статей. Предметом розгляду останніх була здебільшого чоловіча проза. Таким чином, письменниця виступила як аналітик літературного явища, домінування в якому належало сильній половині. Як уже зазначалось, жоден з її детективів не перекладено українською, а критичному доробку не присвячено ні однієї літературознавчої розвідки. Однак і в англомовному літературознавстві, попри наявність досліджень жіночої детективістики означеного періоду (Х. Пірхонен, Т. Редді, С. Роуленд), творчість Дороти Сейерс досі не розглядалася в контексті розвитку жанру з урахуванням його генези й етапів становлення. Тому виникає необхідність вивчення вказаного питання, чому присвячений цей підрозділ.

До проблеми історії детективу зверталася і сама Дороти Сейерс у своїх передмовах до трьох детективних антологій – «Визначні оповідання про розслідування, містичність і жах» («Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror» (1928, 1931, 1934)). Витоки жанру авторка знаходить у «страшних історіях», які мають древнє походження, адже фольклор будь-якого народу переповнений історіями про привидів [157, с. 19]. Відтак, одним із джерел детективного жанру в англійській літературі вона вважає готику. До аналогічної думки схиляються Е. Біркхед і Ф. Стерн у своїх наукових розвідках «Історія жаху» («The Tale of Terror», 1921) та «Опівнічний мандрівник» («The Moonlight Traveler», 1943) відповідно [157]. Як відомо, серед фундаторів готичного роману, який виник на зламі XVIII–XIX століть, були жінки, зокрема Анна Редкліфф (1764–1823) і Мері Шеллі (1797–1851), що вказує на феміністичну складову його генези.

Саме Анну Редкліфф вважають (А. Біркхед, Д. Варма) засновницею готичної прози, розвиток якої пов'язують із передромантизмом з його увагою до

середньовічної культури, поетикою загадкового та містичного тощо. У центрі творів письменниці («Удольфійські таємниці», «Італієць») – благородна героїня, яка протистоїть трагічним обставинам, не маючи свободи і права вибору. Незважаючи на те, що за вісім років своєї діяльності авторка написала тільки 5 романів, її називають «королевою готичного роману». Щодо Мері Шеллі, то її асоціюють передусім із всесвітньовідомим романом «Франкенштейн» (1818), в якому відобразилися погляди її батька-філософа і матері-феміністки. Авторка розвиває сюжет навколо таємниці людського генія. «Франкенштейн» значно виходить за рамки готичного роману. Готичними у ньому є тільки надлишкові описи монстра, які могли б служити доказом належності роману М. Шеллі до готики, як про це заявляв Д. Варма в книзі «Готичне полум'я: жива історія готичного роману в Англії» (1957), якщо б не піднесена інтонація, властива саме романтичній літературі [274]. Цей твір виникає на стику двох естетичних систем: просвітницького раціоналізму й романтизму. Тому цілком закономірним є поєднання різнорідних ідеологем і художніх прийомів.

Обидві письменниці відзначаються використанням містичних літературних засобів, інтриг і несподіваних поворотів сюжету. Основним фабульним елементом творів є таємниця, яка пізніше стане важливою детективною складовою. Як бачимо, роль готичного роману у становленні детективу полягає у формуванні певної структурної моделі, яка виявиться найбільш придатною для художнього втілення пошуково-розслідувальних історій. Прикладами синтезу готики й детективу в різних співвідношеннях є проза В. Коллінза, М. Лоундес, А. Крісті, а також Д. Сейерс, яка подекуди використовує містичні локації (наприклад, старі фермерські угіддя в романі «Де буде труп?») чи спіритуальні сеанси [47].

Пройде ще майже століття, перш ніж з'явиться жіночий детектив у сучасному розумінні цього слова з дотриманням певних жанрових канонів, вироблення яких належить письменникам-чоловікам, передусім засновнику жанру – американцю Е. По. Конститутивні ознаки детективного жанру, а саме: нормативність і твердість жанрових законів, малий (новелістичний) обсяг, комбінація неймовірного і домінантного правдоподібного значення, категорії

таємничого (у комбінації з його раціональним аналізом), потворного й жахливого, замкнутість і умовність хронотопу, особлива структура образу головного героя – сходять до романтичної естетики, у тій її модифікації, якої вона набула в літературній теорії й практиці Е. По [229, с. 32]. Англійські письменники, опираючись на національні літературні традиції, зокрема готичний роман, надали започаткованому Е. По жанру нового дихання, фактично перехопили ініціативу в свої руки, адже саме з Великою Британією пов'язують його розквіт у європейській літературі XIX ст. Першим, хто зумів майстерно втілити настанови американця, як зазначає Б. Мерфі, був ірландський письменник Джозеф Шерідан Ле Фаню [247, с. 26]. Він, зокрема, використав прийом з «таємницею закритої кімнати», згідно з яким події відбуваються в замкнутому просторі на очах у всіх присутніх, тож підозра падає на кожного з них. Окрім того, в романі «Будинок біля кладовища» («The House by the Churchyard», 1865), письменник увів образ жінки – мадам Де Ла Руж'єр – однієї зі знаменитих злодіжок у белетристиці. Це був перший жіночий персонаж на передньому плані художнього твору.

Дороті Сейерс зараховує твори Е. По до гібридного жанру «таємничих історій», які, з одного боку, відрізняються від власне детективу, а з іншого – від «страшних історій» в їх чистому вигляді. У них спочатку відбувається страшний випадок (зазвичай вбивство), який позбавлений будь-яких пояснень чи мотивів, є абсолютною загадкою. Далі починає працювати детективний механізм, мета якого – розгадати таємницю і покарати вбивцю. Дороті Сейерс виокремлює три напрями в детективному жанрі – власне детектив, літературу таємниці і літературу жахів [257, с. 3].

Творцем власне детективів Дороті Сейерс вважає У. Коллінза. Деякі науковці (зокрема К. Робінсон у біографічній праці, Ж. Рюе у книзі «У. Коллінз», О. Кешакова у статті «Батько англійського детективного роману») називають його одним із засновників британського детективу. Окрім того, нововведення письменника пізніше стануть підґрунтям жіночої детективної прози. У. Коллінз розробляє такий важливий елемент детективу – інтригу (яка не була представлена у напрацюваннях Е. По, адже він був прихильником інтелектуального процесу

пошуку істини шляхом логічних умовиводів, без різних колізій), використовує тему соціальної нерівності (наприклад, у романі «Таємниця» («The Dead Secret»)), як прибічник романтизму приділяє велику увагу почуттям та емоціям людини. До 1856 року автору вдалося виробити власний метод побудови детективного роману, алгоритм якого такий: сформулювати основну ідею, визначити коло дійових осіб, установити послідовність подій і почати писати з самого початку [251, с. 256]. Його повністю дотримано у відомому романі «Місячний камінь» («The Moonstone»).

Важливо, що У. Коллінз робить героїнею своїх творів цілком «іншу» жінку, яка не поступається чоловікам ні енергійністю, ні ініціативністю. Автор протиставляє її традиційним пасивним жіночим образам у британській літературі XIX століття. Письменник досягає такого ефекту завдяки психологізму та поліфонії. У детективному романі «Місячний камінь» («The Moonstone») уведено вісім різних точок зору на ситуацію. Зауважимо, що пізніше таке літературне багатоголосся трансформується у поліфонічний роман. Окрім того, Коллінз поєднує детективну лінію із сімейно-побутовою: герої роману розповідають не тільки про події, пов'язані з місячним каменем, а й про самих себе, про свої звички, викладають власні погляди на життя, виявляють характери. Виняткова винахідливість у конструюванні інтриги, віртуозність і послідовність у її розслідуванні, глибокий психологізм в описі взаємин і переживань дійових осіб, експресивність діалогів і проникливість монологів, добродушний гумор і їдка сатира стосовно лицемірів, чудові пейзажні замальовки, майстерні описи стихій і часте включення їх в канву подій, що сприяють розв'язці інтриги, – ось засоби, за допомогою яких Коллінз, як вважає Дороті Сейерс, захоплює читача і змушує стежити за пригодами своїх героїв з інтересом і вдячністю [257, с. 138]. Саме інтрига, глибокий психологізм та пейзажні замальовки будуть активно підхоплені жінками-детективістками у XX столітті (Е. Гакслі, М. Лоундес, К. Уеллс), у тому числі й Дороті Сейерс.

У 90-х роках XIX століття на детективну арену виходить А. Конан Дойл, внесок якого у розвиток детективної літератури є неоціненним. Він створює образ

професійного сищика Шерлока Холмса та удосконалює прийом з «неможливим вбивством» («Пістрява стрічка», 1892 («The Adventure of the Speckled Band»)). Деякі риси вдало сконструйованого образу будуть використовуватися й у ХХІ столітті, особливо у численних екранізаціях детективних сюжетів. Паралельно з Конан Дойлем працюють А. Дерлет, Е. Квін, А. Кембрідж, Л. Лінвуд, Е. Орци, М. Пост, які вдаються до мотиву зникнення, зокрема зникнення поїзда [64, с. 121]. Мотив зникнення знайшов свою нішу в детективному сюжеті вікторіанської доби. Жінки-детективісти послуговувалися досвідом чоловіків. Першою це зробила А. Грін, яку А. Мерч називає зачинателькою англomовного жіночого детективу [246, с. 134]. Нею власне уведено термін «детективна історія». Завдяки обізнаності авторки у сфері юриспруденції і методів слідства, твір «Справа Лівенуорта» («The Leavenworth Case»), яким вона дебютувала у 1878 році, став першим бестселером в історії США (за 15 років було видано 750 тисяч примірників). У ньому письменниця описує злочин, скоєний у закритому просторі.

Традиція із зображенням злочинів у закритій кімнаті знаходить своє продовження у творчості М. Лоундес (1868–1947) – авторки знаменитих психологічних детективів, основою яких були моральні дилеми. Її твори хронологічно зображують ситуацію злочину чи розслідування. У 1913 році письменниця публікує детективний роман «Квартирант» («The Lodger»), в основі якого – легендарна історія Джека Потрошителя. Центральним персонажем роману є жінка, яка змушена працювати, щоб забезпечувати себе й чоловіка, Потрошитель – джентльмен, який винаймає верхню частину її будинку. Попри відсутність опису самих злочинів, напруга виникає завдяки включенням у текст численних повідомлень про них у місцевих газетах, які власне викликають жах у населення. Як зауважує Ф. Джеймс, М. Лоундес професійно створювала напружену атмосферу, яка стала візитною карткою її романів [64, с. 98], що свідчить про неї як письменницю, яка зуміла майстерно поєднати готичну традицію зі здобутками детективного жанру.

З початком Першої світової війни в літературі, зокрема детективній, спостерігається відносний застій, зазвичай, через крах видавництва. Перший повоєнний жіночий детектив створено легендарною Агатою Крісті. Як не дивно, відома сьогодні авторка почала писати детективи, щоб відволіктися від війни та довести своїй сестрі, що вона може написати щось гідне. Письменниці вдалося досягти поставлених цілей. У 1920 році був опублікований роман «Таємнича пригода в Стайлзі» («The Mysterious Affair at Styles»). Вже у процесі написання книги нею був винайдений метод, якому А. Крісті залишалася вірною до кінця: «Вся сіль хорошого детективу полягає в тому, щоб підозрюваний у вбивстві не здавався читачеві таким, а у фіналі виявилось, що вбив саме він» [252, с. 65]. На відміну від чоловіків, вона не вдавалася до детальних описів вбивств, зняття зброї, помсти, а зосередила передусім увагу на зображенні соціальної несправедливості, особливо на проблемах тогочасної судової системи. Дж. Кестнер і Ф. Джеймс називають її твори «інтуїтивними» детективами, в яких розкриття злочину відбувається завдяки притаманній героям психологічній проникливості [234, с. 156]. Важливим досягненням А. Крісті, безумовно, є образ місіс Марпл, що, на відміну від своїх попередниць, яким випадала роль подружки, помічниці чи таємної пристрасті головного героя-детектива, працює сама без допомоги Ватсонів і завжди це виходить у неї більш професійно, ніж у детективів-чоловіків. Особисте життя героїні залишається поза сторінками роману. У властивій їй психологічній манері авторка головний акцент робить не на дослідженні доказів, а на змісті й структурі діалогу, спостереженнях за поведінкою персонажів, на виявленні аналогій, що приводить до певних висновків. Все вивірено, деталі значущі, реалії побуту достеменні та виразні, і все освітлено тонким гумором, різноманітні можливості якого А. Крісті майстерно використовує [47].

Письменниця і критик Ф. Джеймс у праці «Детектив на всі часи» (2010) (на сьогодні найбільш ґрунтовної у руслі досліджуваної проблеми) відзначає передусім стиль А. Крісті, який, на її думку, не можна називати елегантним чи оригінальним, а швидше підійде слово «вмілий» [64, с. 112]. Письменниця не

вводить глибоких психологічних характеристик героїв, лише показує їх загальні риси. Кожен з них може виявитися злочинцем, однак А. Крісті не дає читачам жодного натяку на справжнього винуватця. Письменниця виходить за межі «закритої кімнати» і навіть створює окреме вигадане селище – Сент-Мері-Мід. Вона детально не описує цього поселення, але читач може чітко його уявити. Там точно є головна вулиця, церква, старий, непідвладний часу будинок з акуратним квітником довкола, в якому живе міс Марпл, даючи настанови новій прислузі. Ф. Джеймс зауважує, що секрет детективістки полягає в «умінні не виходити за рамки свого таланту» [64, с. 113]. Її книги нагадують логічні головоломки, а не детальний опис вбивства. Насильство описано доволі опосередковано: немає горя, відчуття втрати, співчутливих сентенцій. Інколи виникає враження, що жертва має ожити в кінці оповіді. З погляду Ф. Джеймс, А. Крісті не мала значного впливу на подальший розвиток детективу [64, с. 117]. Вона не була новатором і не прагнула розширити рамки жанру, проте була відмінним оповідачем і використовувала багату мову, щедро пересипану діалогами, розвинула й удосконалила систему доказів і слідів. Детективи Крісті настільки захоплюючі, що матимуть ще не одне покоління прихильників. А кропітка праця над стилістичними засобами випаде на долю не одного детективіста.

Поруч з А. Крісті важливим досягненням у жанрі жіночого повоєнного детективу стали твори П. Вентворт (1878–1961), яка народилася в родині генерала, вела розмірений спосіб життя британської аристократки і зовсім не думала про славу в царині літератури. Першим її детективом став роман «Дивовижні пригоди Джейн Сміт» («The Astonishing Adventure of Jane Smith», 1923), який ініціював серію книг про міс М. Сільвер. В образі героїні – колишньої гувернантки, яка в зрілому віці відкрила своє детективне агентство, помітні деякі паралелі з міс Марпл А. Крісті. Однак міс М. Сільвер наділена індивідуальними характеристиками: по-перше, вона – професіонал, яка займається розслідуваннями не з допитливості, а для отримання прибутків; по-друге, вона потребує від своїх клієнтів повної відвертості й лише після цього береться за справу; по-третє, не має ексцентричних манер. Основний і незмінний метод міс

Сільвер – нотатки, які вона робить під час слідчого процесу. Жінка не конфліктує з працівниками поліції, а навпаки – по можливості їм допомагає [239, с. 45].

Єдиний злочин, який зображується в романах Вентворт, – це завжди вбивство. Письменниця, як і належало в той час, не фокусує увагу на психологічних аспектах ситуації. Убивство для неї – це відправний пункт захоплюючих логічних подорожей. Окрім вбивств, у романах англійської письменниці є й додаткові елементи, наприклад, дружні відносини між молодими людьми, розлученими війною. Другою сюжетною лінією може бути романтична історія. Загадки в детективах авторки зазвичай заплутані і складні, але вкінці все стає зрозумілим. Сама ситуація й контекст є відкритими для читачів, не містять інтриг, в результаті, ведуть до легкої розгадки. Сюжет – лінійний і хронологічний. Така простота приваблює читача.

У міжвоєнний період детективістика демонструє багатство мови й сюжетних загадок, що пов'язано, з одного боку, з розвитком модерністської літератури, яка, не допускаючи шаблонності, значно збагатила поетикальні можливості прози, з іншого, свій відбиток наклав розвиток цивілізації з його увагою до техніки та урізноманітнення видів зброї. У цей час публікують свої детективні твори Д. Хейер (1902-1974) – «Сліди в темряві» («Traces In The Darkness», 1931) та Е. Уайт (1876-1944) – «Вимкнути світло» («Put Out the Light», 1931). Перша вдало створює характери, звертаючи увагу на психологічний рисунок, друга майстерно поєднує у своїх творах риси класичних англійських жанрів – страшного готичного роману й детективу. Натомість Е. Гакслі (1907–1997), яка заявляє про себе у 30-х роках минулого століття, особливу увагу приділяє проблемі стосунків між білошкірим і темношкірим населенням («Вбивство на Сафарі» («Murder on Safari», 1938), «Червоні незнайомці» («Red Strangers», 1939)). Вдаючись до елементів психоаналізу, авторка розглядає помсту як першооснову будь-якого злочину. Останнє є демонстрацією зрілості жіночого детективу, його виходу за межі суто розважального жанру.

Незважаючи на збільшення кількості жінок-детективісток у середині ХХ ст., у якісному відношенні більшість творів поступаються за художнім рівнем

чоловічій прозі. Серед жіночого загалу англійського детективу вказаного періоду Ф. Джеймс у праці «Детектив на всі часи» виокремлює чотири знакові постаті, які справили найбільший вплив на розвиток жанру, зокрема А. Крісті, Д. Сейерс, М. Аллінгем і Н. Марш, присвятивши їм п'ятий розділ дослідження. На думку авторки, саме ці письменниці «в основних рисах сформували закони і принципи класичного детективу, створивши героїв, які увійшли в міфологію жанру». Джеймс підкреслює, що детективні романи названих письменниць «зображують Англію, в якій вони жили і працювали, акцентуючи на соціальному статусі жінок між двома Світовими війнами» [64, с. 109].

Дороті Сейерс у цьому списку належить особливе місце, адже саме вона, зі слів Ф. Джеймс, принесла в детектив справжню літературну мову, вишукану й образну, а головного героя зробила інтелігентом, продовживши розпочату А. Крісті роботу над стилістикою твору і системою образів. Щодо жанрової моделі детективу, то Дороті Сейерс, за міркуваннями Ф. Джеймс, дотримувалась принципів реалізму та достовірності, наслідуючи правила детективного жанру, створені її попередниками – Р. Ноксом і В. Дайном [64].

Натомість деякі критики (Р. Ейді, С. Роуленд) стверджують, що Дороті Сейерс випередила свій час, реалістично зображуючи сцену з виявленням тіла й зображуючи жінку на передньому плані детективної історії. Вона зуміла зобразити весь драматизм ситуації і, на відміну від А. Крісті, детально описувала акти насильства. Детективна лінія сюжету доволі часто переплітається з психологічною, а також описами життя тогочасного суспільства [202, с. 165]. Так, у романі «Смертельна отрута» («Strong Poison», 1930) закоханий детектив береться за справу з метою порятунку своєї коханої від ув'язнення. Процес розслідування плавно перетікає в розповідь про історичні реалії, проблеми любові і дружби, шлюбу і свободи, тому цей детективний роман має всі ознаки роману ідей. «Медовий місяць у вулику» («Busman's Honeymoon», 1937) на першому плані зображує стосунки лорда і Гарріет Вейн, які нарешті одружилися, але навіть під час відпочинку змушені вести розслідування. Спланована романтична відпустка в подарованому, неймовірно красивому, маєтку починається зі страшної

знахідки – трупа. Такий несподіваний поворот сюжету нагадує читачеві, що це не любовний роман, а детективний.

Важливими є критичні напрацювання Дороті Сейерс у царині історії й теорії детективного жанру. Активно захищаючи детектив, на адресу якого сипалися звинувачення противників і навіть ненависників цього виду літератури, Дороті Сейерс у 1946 році пише есе під назвою «Аристотель про детективну літературу», в якому висвітлює основні принципи власної творчої манери. На її думку, «можна наділити героїв яскравими мовленнєвими характеристиками, ретельно підібравши слова й думки, і при цьому не досягнути потрібного драматичного ефекту, а можна досягти успіху історією, яка, відстаючи за всіма вказаними параметрами, володіла б захоплюючим сюжетом. Найнеобхідніше – душа детективу – це сюжет, а персонажі є другорядними» [64, с. 187].

Дороті Сейерс виокремлює три основоположні складові сюжету детективного роману: помилково підозрювана особа, на яку вказують всі зовнішні докази; закрита з внутрішнього боку кімната, де скоїли вбивство; нестандартне вирішення проблеми [157, с. 10]. Аналізуючи детективні новели Е. По, вона формулює два великі правила детективної літератури: якщо виключено всі варіанти, крім одного, він і буде істинним, не беручи до уваги всю його неймовірність; чим складніша й більш заплутана справа, тим легше її розслідувати.

Дороті Сейерс окремо зупиняється на методі «чесної гри» і важливості точки зору в детективному романі. Таких точок зору, на її думку, може бути чотири: точка зору автора твору; точка зору слідчого: читач бачить його очима, але не знає його інтерпретації; читач бачить очима слідчого і знає його умовиводи; повна ідентифікація читача і слідчого [264].

Ставлення Дороті Сейерс до образу жінки-детектива досить скептичне. Її, зокрема, турбує значна увага до жіночої інтуїції, на яку опирається розслідування. Видається нелогічним, на погляд критика, те, що молоді жінки у свої двадцять краще роблять умовиводи, ніж їхні колеги-чоловіки в сорок [157, с. 8]. На відміну від попередниць, Дороті Сейерс вперше зображує жінку-детектива як

професіонала своєї справи (Гарріет Вейн в серії романів про Пітера Уімзі). Спосіб репрезентації героїв та актуалізації детективного матеріалу є свідченням новаторського підходу авторки, її прагнень до переосмислення класичних зразків.

Дороті Сейерс дуже високо оцінює художній статус детективного твору, який, на її думку, володіє аристотелівською довершеністю, маючи чітко виражені початок, середину і кінцівку. При цьому дослідниця зауважує, що детектив як жанр не досяг рівня справжньої літератури, адже він не розкриває нам таємниці внутрішнього світу вбивці [157, с. 22].

У передмовах до виданих нею трьох антологій «Знаменитих оповідань про розслідування, таємниці і жах» («Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror», 1928, 1931, 1934) авторка простежує історію виникнення й розвитку жанру від Е. По до своїх сучасників, а в передмові до «Розповідей про розслідування» («Tales of Detections», 1936) висловлює розчарування його сучасним станом. У першій передмові письменниця, поміж інших аспектів, розмірковує про художню цінність детективного твору. Вона зауважує, що «детектив як жанр не досяг (і за своїм визначенням не може досягти) рівня справжньої літератури» [157, с. 14]. За словами Дороті Сейерс, детектив не торкається глибин людських переживань, а тільки констатує факт убивства чи крадіжки. Висловлюючись негативно про любовну лінію, письменниця називає любовний інтерес «сковуючою умовністю, від якої детективна проза звільняється вкрай повільно» [157, с. 15]. Дороті Сейерс впевнена, що любовні пасажі можна й опустити: чим менше їх в детективі, тим більше він виграє. Авторка також описує певні тенденції в історії розвитку детективного жанру. На ранніх етапах, за її словами, основна увага зосереджувалась на тому, хто вчинив злочин, і завжди спрацьовувало «правило найнеймовірнішого персонажу». Пізніше використовувалися варіації на «стару тему». Новітні відкриття в медицині і хімії надали широкий вибір «несподіваних інструментів» скоєння злочину, зокрема, вбивств. Дороті Сейерс навіть пропонує перелік незвичних способів убивства. Сюди зараховує «отруєні зубні пломби; отруєні поштові марки; пензлики для гоління, заражені жахливими мікробами; отруєні варені яйця (блискуча

знахідка!); отруйний газ; кішка з отруєними кігтями; ніж, кинутий через стелю; укол отруєною бурулькою; отруєні матраци; смертельний удар струмом з телефонної трубки; укуси чумної миші; заражені тифом воші; закапаний у вуха розплавлений свинець (куди дієвіший, ніж чаклунське зілля зі склянки); ін'єкція повітря в артерію; вибух гігантського «Принца Руперта»; вміння налякати до смерті; повішення вниз головою; замороження в рідкому кисні; шприци, що стріляють голками; виставлення на мороз в несвідомому стані; пістолети, заховані у фотоапаратах; термометр, який приводить у дію вибуховий пристрій, коли температура в кімнаті піднімається до певного рівня, і так далі» [264, с. 16].

Письменниця описує оригінальні способи маскувння трупів, звертаючи увагу на прийоми, які вперше були використані Р. Стівенсоном, а саме: поховання на підставі помилкового свідчення про смерть, здобутого хитрістю; заміна одного трупа іншим (частий прийом в літературі); муміфікація; перетворення в порошок; гальванопластика; підпал; підкидання трупа (не на кладовище, а зовсім безневинним людям). Таким чином, з трьох питань «хто?», «як?» і «чому?» питання «як?», мабуть, обіцяє найнесподіваніші і дотепні відповіді. Воно саме по собі могло би стати темою окремої монографії, хоча, звичайно, поєднання всіх трьох питань приносить читачам найбільше задоволення. Основним завданням письменника є постійне поповнення скарбнички із «сюрпризами».

Дороті Сейерс у передмові до антології детективних оповідань робить припущення про остаточне зникнення детективного роману або його переродження через послаблення формули написання, наближенню до роману «побуту та звичаїв» і віддаленню від авантюрного роману чи навпаки [157, с. 17]. Письменниця робить висновки і про сучасний її стан детективу. На її думку, середньостатистичний детектив її часу вирізняється як високою літературною якістю написання, так і великою кількістю авторів – «серед тодішніх відомих письменників тільки деякі не писали детективів» [157, с. 14]. До найкращих вона зараховує А. Мейсона, Е. Філпоттса, Л. Брока, С. Моема, Р. Кіплінга, А. Мілна, батька Нокса, Дж. Бересфорда. Дороті Сейерс впевнена, що саме завдяки цим

авторам детектив в Англії досяг рівня, яким не може похвалитися жодна інша країна [264, с. 189]. Важливим у цьому контексті є сам факт її оцінки детективної прози, яка до цього часу була предметом розгляду критиків-чоловіків.

Відкриття і здобутки Дороті Сейерс на шляху становлення жіночого детективу були утверджені творчими напрацюваннями М. Аллінгем і Н. Марш. М. Аллінгем, до прикладу, дуже часто вдавалася до опису реалій свого часу, при цьому не боялася «зайти на чужу територію». Авторка сміливо пристосовує атмосферу твору відповідно до виду діяльності дійових осіб. З її слів, «детективний роман – це певною мірою докір суспільній свідомості» [64, с. 131]. Багато з того, що відбувається в детективних історіях, відбувалося в тогочасній дійсності. Особливо вдалими постають описи похмурих кварталів у північно-західній частині Лондона, знищених післявоєнних вулиць, приморських територій в Ессексі. Як і в Дороті Сейерс, головний герой творів М. Аллінгем – людина з вищих кіл суспільства, яка наділена глибоким психологізмом. Найкраще, на думку літературних критиків, талант письменниці виявився у творі «Робота для гробаря» («More Work for the Undertaker», 1948), в якому захоплююча детективна розповідь поєднується з описом життя ексцентричного сімейства Палінодів [253, с. 52]. На противагу А. Крісті, М. Аллінгем знайомить читача з приватними справами однієї з героїнь – леді Аманди Фіттон, описуючи її заміжжя та особливості професії авіаконструктора.

Щодо Н. Марш, то вона писала згідно з власною теорією, яка полягала в такому: «... механіка детективу може бути придуманою від початку до кінця, але мова повинна бути справжньою» [253, с. 205]. Відомо, що в формулі успішного детективу п'ятдесят відсотків становить цікаве розслідування, двадцять п'ять – персонажі, а ще двадцять п'ять – щось таке, з чим автор знайомий краще, ніж читач. Третій елемент у новозеландської письменниці – театр, з яким авторка була добре знайома. Вона робить світ акторів місцем дії своїх найвідоміших детективів: «Убивця, ваш вихід» («Enter a Murderer», 1935), «Прем'єра вбивства» («Opening Night», 1951), «Смерть в театрі «Дельфін» («Death at the Dolphin», 1967). Н. Марш відкриває куліси для пересічного читача і зображує театральні

інтриги, демонструючи, з якими проблемами стикалися трупі професійних театральних акторів у післявоєнний період [253, с. 112]. Подібно до М. Аллінгем, Н. Марш доповнює класичний детектив елементами соціально-побутового роману, що надає її творам актуальності та соціальної гостроти.

Напрацювання Дороті Сейерс, як і її попередниці А. Крісті та сучасниць М. Аллінгем і Н. Марш – значний крок на шляху розвитку жіночого детективу як самостійного і конкурентноздатного жанру, наділеного загальними й специфічними рисами. Для наступного покоління письменниць був відкритий шлях для нових звершень і модифікацій у цьому полі.

Так, у другій половині ХХ століття детективістки (К. Бранд, Е. Макклой, Р. Ренделл, Е. Феррарс, Д. Флемінг) активно звертаються до класичних канонів, зокрема у зображенні головного героя, разом з тим, вдаються до прийомів і засобів, уведених їхніми славетними попередницями. Це, зокрема, прийом із «зачиненою» кімнатою (К. Бранд), неймовірна схожість двох людей (Е. Макклой), широке різноманіття способів вбивства (Р. Ренделл), відтворення історичної дійсності (Д. Флемінг), прискіпливий опис деталей (Е. Феррарс), звернення до внутрішнього світу персонажів (Д. Флемінг) тощо. Яскравим прикладом є творчість Е. Пітерс, зокрема її книга «Падіння в яму» («Fallen into the Pit», 1951), яка стала першою із серії тринадцяти романів про сім'ю Фелс. У ній продовжуються традиції британського детективу, що були значно розширені в творчості Ф. Джеймс і Р. Ренделл. Е. Пітерс не дотримувалася погляду, що детективний жанр і серйозну літературу потрібно розмежувати. Її романи – це переплетення традицій детективу і новаторських літературних підходів, вивчення людської психології і проявів соціуму, політики і криміналу. Творчість Е. Пітерс отримала визнання не тільки серед читачів, але й критиків. Її романи неодноразово були нагороджені як в Англії, де вона отримала Срібний кинджал, так і в Америці, де її двічі нагороджували Едгаром – найвищою нагородою Американської асоціації письменників-детективістів. Незадовго до смерті Е. Пітерс була нагороджена Діамантовим кинджалом Картє за творчий внесок у розвиток жанру [241].

У 70-х роках XX століття в історію детективного жанру надзвичайно стрімко ввійшла А. Фрейзер. Детективні романи А. Фрейзер є продовженням традицій англійського детективу, що йде від Д. Сейерс та А. Крісті. Вона імпровізує на тему неможливого вбивства, тримає читача в напрузі до самого фіналу і змушує підозрювати всіх головних героїв твору. Використовуючи свої знання з історії британської монархії, письменниця порушує актуальні питання, які висвітлюють сучасне та минуле британської дійсності. Головна героїня її творів тележурналістка Дж. Шор – дивний сплав традиційної та сучасної жінки, яка часто опиняється в надзвичайних ситуаціях. Багато пригод Дж. Шор авторка описує з використанням чорного гумору. Водночас її романи завжди прекрасно побудовані з точки зору драматургії: вони здатні передати тривожний настрій автора, і в цілому зміни в сучасній Британії [236, с. 96].

В останні десятиліття минулого століття детективний світ дізнається про імена Р. Ренделл, Е. Гренджер Ф. Джеймс та ін. До прикладу, Р. Ренделл отримала кілька неофіційних титулів: «Королева кримінального роману», «Перша леді детективу» або «Нова Агата Крісті». Автор циклу знаменитих детективів про інспектора Уексфорд, ряду несерійних психологічних детективів і романів, написаних під псевдонімом Барбара Вайн. У своїх творах письменниця вміло поєднує досягнення попередників, використовуючи вже розроблені сюжетні схеми і варіюючи із системою персонажів, з різноманітною сучасною її тематикою і проблематикою, наприклад, пише про сексуальну нерівність, соціальну дискримінацію і домашнє насильство. За свою творчість Р. Ренделл була відзначена всіма можливими нагородами та преміями, літературними й державними, а її книги користуються любов'ю і популярністю читачів усього світу. В Англії її романи чотири рази були удостоєні нагороди «Золотий кинджал» і один раз «Срібний», а в 1991 році письменниці був вручений «Алмазний», за досягнення в жанрі [235, с. 230].

Очевидно, що сучасний детектив уже не задовольняється однією лиш вірністю канонам і необхідністю уникати всього того, що аж надто нагадуватиме буденне життя, від якої читачі детективів, нібито мріють хоч ненадовго втекти у

вигадану літературну країну, де всі бажання будуть виконані автором. Так, на думку однієї з яскравих представниць жіночого детективу кінця XX – початку XXI століть Ф. Джеймс, детектив – літературна гра, з певним набором правил, які треба виконувати, щоб жанр залишився жанром [64, с. 13]. Письменниця доводить, що хоч злочин знову і знову виявляється розкритим, є проблеми, вирішити які не під силу навіть автору з його майже безмежною владою в детективно-літературному просторі. На думку Ф. Джеймс, у детективах чимраз більше місця відводиться сумнівам і бідам XXI століття, проте вони дають впевненість в тому, що людський розум може подолати навіть найважчі проблеми [64, с. 220].

Кінець XX – початок XXI століть характеризується стрімким збільшенням кількості жінок-детективісток. Жінка поступово освоює усі сфери життя: вона може працювати поліцейським, суддею, клерком, а жінка-детективіст ще й поєднує власні напрацювання, досвід попередниць і досягнення сучасності, висуваючи на перший план збірний жіночий образ. У 90-х роках надзвичайно популярним стало використання елементів крутого детективу та написання детективних кіносценаріїв. У цьому полі розвивається творчість К. Грем, Л. Ла Планта і М. Уолтерс. К. Грем – авторка серії романів про інспектора Барнабі, які лягли в основу знаменитого британського телесеріалу «Чисто англійські убивства» («Midsomer Murders»), розпочатого в 1997 році. Дії її романів відбуваються в англійській глибинці і нагадують своєю композицією і таємничістю твори А. Крісті і Д. Сейерс. І тільки використання відеокамер, мобільних телефонів і комп'ютерів нагадує, що все відбувається в сучасності. Л. Ла Планта відома своїми детективними сценаріями: «Головний підозрюваний» («Prime Suspect», 1991), за який отримала Премію Едгара По. М. Уолтерс – професійний філолог, яка працювала журналістом, а потім і редактором розділу романтичної літератури. Свій перший твір – «Дім льоду» («The Ice Home») – авторка опублікувала в 1992 р. Цей і наступні детективні романи М. Уолтерс є поєднанням розповіді від першої особи з елементами «крутого» детективу, готичної загадки, феміністського бажання представити сильні жіночі персонажі та

епістолярного роману. Для її детективів властиве дослідження характеру не тільки злочинця, підозрюваних чи слідчого, але й жертви.

На сучасному етапі спостерігається тенденція до поліфонійності жіночого детективного роману. У ньому поєднуються елементи класичного, історичного і крутого детективів, наявні філософські роздуми, надприродні мотиви, зображення сучасних засобів зв'язку та розслідування, якими чудово володіє жінка. У такому ключі працюють К. Аtkінсон, Е. Перрі, котрі звертаються до різновидів історичного роману, доповнюючи їх готичною містикою, романтичними сюжетами, мотивами надприродного.

Отже, жіночий детектив як модифікація літературного жанру досить результативно розвивається у Великобританії. Важливою віхою у ході його становлення стала літературна і критична праця Дороти Сейерс. Вона ознаменувала перехідний етап від класичного до модерністського детективу. Творчість Дороти Сейерс є синтезом напрацювань її попередників: активне використання прийому із «закритою кімнатою», детальний опис подій і розкриття заплутаних справ легким шляхом. Разом із цим письменниця виводить на передній план детективного роману жінку-детектива, яка, окрім розслідування справи, задумується над філософськими проблемами буття, аналізує свої відчуття. У теоретичних роботах детективістка також описує різноманітні новітні засоби і прийоми вбивства. Психологізм в детективному романі та новизна в скоєнні злочину широко застосовуються спадкоємицями Дороти Сейерс. До шанувальниць англійської авторки, на нашу думку, належить Ірен Роздобудько, детективну творчість якої проаналізуємо в наступному підрозділі.

1.3. Жанрова своєрідність українського жіночого детективу

На відміну від британського детективу, який позначений яскраво вираженою динамікою двохсотлітнього поступу як у кількісному, так і якісному відношеннях, в Україні цей жанр пробивав свій шлях з великими труднощами, зумовленими суспільно-політичною ситуацією та соціокультурними реаліями.

Кримінальна історія не вкладалася в рамки ідеології колишнього соцреалізму, оскільки влада могутньої наддержави намагалася переконати народ у тому, що в соціалістичній країні немає місця для злочинності. Такі світоглядні домінанти наклали свій відбиток на особливості вітчизняного детективу загалом і жіночого зокрема.

Помітне пожвавлення у цьому жанрі, яке спостерігається наприкінці ХХ століття, означало, з одного боку, збільшення кількості авторів-чоловіків, з іншого – появу в ньому представниць жіночої статі. Жіночий детектив як порівняно нове явище в українському письменстві мусило надолужувати «пропущений» період свого становлення. Відтак за короткий час цей жанр у нас, фактично, зробив стрибок від класичного до постмодерністського, синтезувавши загальноєвропейську й національну традиції. Серед знакових імен такі сьогодні знані письменниці, як: Л. Демська, Д. Дідковська, Є. Кононенко, М. Меднікова, Н. Очкур, І. Роздобудько, А. Сєрова, Н. Тисовська. Характерно, що жодна з них не є абсолютною детективісткою на кшталт А. Крісті, М. Аллінгем чи Н. Марш, поєднуючи у своїй творчості різножанрову прозу [49].

В останні десятиліття поширення набуває і критична література, представлена як жінками (Г. Бітківська, Н. Герасименко, М. Крупка, Л. Кукса, Ю. Соколовська, А. Таранова, Г. Улюра, С. Філоненко), так і чоловіками (Я. Голобородько, А. Кокотюха). Дослідники зараховують українські жіночі детективи до масової літератури, яка спрямована передусім на задоволення потреб читацького ринку. Так, у 2005 році Г. Улюра публікує статтю «Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу», в якій описує видавництво жіночих детективів в Україні як прибутковий бізнес. А. Таранова досліджує феномен популярності жіночого детективу на пострадянському просторі. У розвідці «Детектив очима жінки» (2007) вона здійснює гендерний аналіз детективного жанру, простежує динаміку в образі жінки-слідчого, а також висловлює думку, що жіночий детектив на пострадянському просторі був масово представлений творчістю О. Марініної. С. Філоненко у своїй монографії «Масова література в Україні:

дискурс/гендер/жанр» (2011) трактує детектив як «адреналіновий» жанр і виділяє власне жіночий детектив Д. Дідковської, І. Потаніної та К. Ковальської; феміністичний неонуар А. Серової; іронічний жіночий детектив Т. Корольової і Н. Шевченко (Н. Очкур); інтелектуальний жіночий детектив Є. Кононенко. Роман «Ескорт у смерть» Ірен Роздобудько дослідниця називає детективним трилером. Г. Бітківська у третьому томі «Історії української літератури XX – поч. XXI століття» говорить про те, що Ірен Роздобудько вже давно вийшла за рамки кліше «детективниця» і «глянсова дамочка», аргументуючи це кількістю виданого матеріалу і манерою спілкування з читачем. Дослідниця вказує також на те, українська письменниця не обмежується детективними проблемами в досліджуваних романах, а насичує їх ще й екзистенційними. Я. Голобородько у статті «Українська fashion-література. Тексти і цінності Ірен Роздобудько» аналізує творчість Ірен Роздобудько загалом і детективи зокрема, акцентуючи на мотиві пригод [49].

Попри відчутне пожвавлення критичного дискурсу поза увагою залишається питання витоків українського жіночого детективу. До його предтеч, зокрема, можна віднести перші прояви чоловічої детективістики, а також жіночу літературу, яка про себе заявила ще в XIX столітті такими іменами, як М. Вовчок, О. Пчілка, пізніше – Леся Українка, О. Кобилянська, Н. Кобринська, К. Гриневичева, О. Теліга, Н. Королева, І. Вільде та інші. Розгляд вказаних явищ необхідний для окреслення художньої парадигми вітчизняного жіночого детективу, визначення його спільних і специфічних рис, що допоможе глибше осмислити творчість І. Роздобудько [49].

Зазначимо, що детектив у «чистому вигляді» з'явився в нас лише у 20-х роках XX століття. До цього його окремі елементи спостережено в романі Івана Франка «Для домашнього огнища» (1892), де представлено поєдинок і сон капітана Ангаровича, самогубство його дружини, мотив дружби і ворогування, історію з комісаром і його розслідуванням, несподівану смерть свідка. Це наближає твір до жанру психологічного детективу, який в англійській літературі набуде розвитку у першій половині XX століття. У 1894–1895 рр. І. Франко

почергово публікує дві частини роману «Основи суспільності», підґрунтям для яких стала реальна історія вбивства священика. На наявність детективної складової у прозі українського автора вказує Н. Довганич у статті «Наративна структура та художній психологізм роману Івана Франка «Основи суспільності» (вміщена у збірнику за редакцією Івана Лучука, куди входять два вищезгадані романи), називаючи І. Франка майстром «кримінального читива» [68, с. 197].

Запровадив й утвердив детективний жанр в українській літературі у перші десятиліття ХХ століття В. Винниченко, вибудовуючи сюжет повісті «На той бік» (1919) у формі детективу. Н. Мафтин у статті «Жанрово-стильові особливості експатріантської прози Володимира Винниченка» пише: «Початок твору натякає на жанрову парадигму традиційної для української класичної літератури повісті-тези (твір розпочинається з розмірковувань доктора про сенс людського життя), але з розгортанням сюжету повість набуває виразних ознак детективно-пригодницького жанру ...» [115, с. 170]. Так, у творі є інтрига, загадка та пошуки самого себе. Ці жанрові ознаки лягли в основу його соціально-побутового роману «Нова заповідь» (1932-1947). Чітко позначився жанр детективу на романах «Сонячна машина» (1921-1924) і «Поклади золота» (1926-1927), перший з яких С. Філоненко називає першим українським бестселером [186, с. 136].

У 1924 році надруковано повість «Лісовий звір» Д. Бузька, постать якого привертає нашу увагу перш за все тому, що з початком Першої світової війни він емігрував у Лондон, добре розмовляв англійською мовою і був сучасником досліджуваної нами Дороті Сейерс [70]. Вищезгаданий твір оповідає про боротьбу з бандитизмом, отже, чітко простежується мотив розслідування, який є жанроутворювальним для детективного роману.

Жанр українського детективу, представлений В. Винниченко, у другій половині 20-х років був підхоплений Ю. Смоличем («Фальшива Мельпомена», «Господарство доктора Гальванеску», «Останній Ейджевуд») і В. Владком («Аргонавти всесвіту»). Проте сталінський соцреалізм «загальмував» розвиток детективного жанру в Україні. У той час, коли в Англії він проходив уже другий

етап свого становлення, українська література переживала сумнозвісний період «розстріляного Відродження» [49].

Лише в 60-х роках цей жанр знову відродився у форматі творів про розвідників у фашистському, рідше – білогвардійському, і ще екзотичніше – бандерівському тилу. Перші твори на цю тему – «Не відкриваючи обличчя» (1950) М. Далекого; «І один у полі воїн» (1956) Ю. Дольд-Михайлика; «Європа-45» (1959) П. Загребельного; «Полковник Шиманський» (1966) В. Земляка набули великої популярності.

Свій внесок у розвиток українського пригодницького роману зробив М. Канюка. Розпочавши з творів художньо-документальних («Місто гасить вогні» (1968) – про розвідника Івана Кудрю, «Кінець кар'єри доктора Гелева» (1969), «Четвертий вимір» (1982) – про чекістів), М. Канюка еволюціонував до створення художньої пригодницької прози, позначеної всіма характерними рисами цього жанру. У романі «Опівнічні стежки» письменник будує сюжет дуже близький до трилера. Розвідниця Ірина Кабардина отримує завдання знешкодити великий шпигунський центр. Ця довготривала операція з цікавими колізіями врешті-решт закінчується перемогою розвідниці. Екстремальність ситуацій, гострота сутичок героїв, драматизм подій в цьому романі свідчать про те, що його автор певною мірою використовує надбання зарубіжного детективу. А загалом детектив в Україні розвивається в руслі поліцейської, тобто міліцейської історії. Значний внесок у цей піджанр робить В. Кашин, який створює образ українського Мегре – підполковника Ковалю, героя романів «Вирок було виконано», «Таємниця забутої справи», «Тіні над Латорицею», «Чужа зброя», «По той бік добра», «Сліди на воді», «І жодної версії...». Весь цей цикл об'єднаний спільною назвою «Справедливість – моє ремесло» (1969), яка підкреслює морально-етичну спрямованість названих творів. Настанова на реалізм і соціальність у радянському детективі виявилась, зокрема, в його намаганні з'ясувати природу злочину [49]. Проте, як правило, був це не прискіпливий аналіз, а тільки прив'язка до певних ідеологічних доктрин. Злочинцями, здебільшого виводились або колишні куркулі,

як, до речі, в романі «Вирок було виконано», або буржуазні націоналісти, або особи, пов'язані з фашистами [49].

На сучасному етапі український чоловічий детектив представлений іменами А. Кокотюхи, Ю. Кузнецова, А. Куркова, творчість яких не уступає європейським зразкам. Важливими в контексті аналізованої проблеми є критичні огляди А. Кокотюхи, у полі зору яких – кримінальна література, в тому числі й жіноча. Зокрема, він подає короткий зміст та своє бачення новинок українського гостросюжетного читацького ринку. Останнім проаналізованим ним зразком жіночого детективу є «Літо психіатра», який він називає версією французького класичного і схвально відкликається про розуміння Л. Демською чоловічої психології [49].

Жіночий детектив в Україні розвивається в руслі жіночої прози, яка, як уже було зазначено, має тривалу традицію. Найбільш виразно жіноче письмо заявило про себе в період поширення та популяризації модерністських поглядів. На думку М. Крупки, є декілька чинників, що спричинили появу фемінного дискурсу на теренах України: суцільний патріархат, який панував у мистецтві (частково винятком є творчість Марка Вовчка, Ганни Барвінок, Олени Пчілки); концепція фалогоцентризму (філософії, заснованої на владі рацію, на чоловічому типі мислення, на традиціоналізмі культури); опозиція «чоловік – жінка»; бажання жінки самоствердитися інтелектуально і творчо (подолати явище «маргіналізації жінки») [94]. На виникнення фемінізму в українській літературі значний вплив справили процеси асиміляції українськими письменницями західних ідей філософського, культурного, мистецького характеру А. Шопенгауера, Ш. Бодлера, Ф. Ніцше; моделювання в літературі повноцінного жіночого образу (з точки зору жінки-письменниці) [49].

У цьому контексті уточнення вимагають поняття жіноче письмо і жіноча література. Їхню специфіку вдало сформулювала українська дослідниця й критик Л. Таран: «Є проза, написана жінками, і проза, яка артикулює власне-жіночий досвід. Уточню: до першої відношу таку, котра улягає стереотипам традиційного письма і змальовує світ жінки як такий, що не мислиться поза світом чоловіків, до

другої – твори, що змальовують самодостатність жінки» [164]. Відповідно, перша – це жіноче письмо, друга – жіноча література. У своєму виступі на засіданні Творчого об'єднання критиків Київської організації НСПУ Н. Зборовська називає такі ключові параметри жіночого письма: «1) відверта розмова про своє тіло і сексуальність, що постали основою автобіографічного сюжету; 2) рефлексії особистого досвіду жінки у контексті досвіду жіночого життя; 3) свідоме і несвідоме протистояння жіночого приватного світу чоловічому, жіночої творчої особистості – чоловічій творчій особистості; 4) сам стиль письма – замість наративної послідовності подій реалізується афективна історія, тобто емоційна послідовність подій тощо» [76]. У роботі ми оперуємо обома поняттями, оскільки у творчості Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько актуалізуються прояви і жіночого письма, і жіночої літератури.

Саме як мистецький феномен українська жіноча проза постає виразно лише наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. Про себе заявляють такі письменниці, як М. Гримич («Варфоломієва ніч», «Магдалинка»), О. Забужко («Польові дослідження з українського сексу»), М. Матіос, І. Роздобудько («Мерці» та «Ескорт у смерть»), Л. Романчук (серія романів «Не залишай...»), Г. Тарасюк («Блудниця вавилонська») та ін. Твори авторок вирізняються надзвичайною поліфонійністю, поєднуючи межові ознаки декількох літературних жанрів, зокрема соціально-психологічного, інтелектуального, виробничого, химерного з міфічними рисами, фантастичного, роману-хроніки, документального, комічного, роману-трагіфарсу, детективного, готичного та пригодницького, саспенс, трилера, роману-мелодрами тощо. Певна кількість цих жанрів є не тільки синтетичною за своїми ознаками, але й не має загальновизнаних назв у вітчизняному літературознавстві: для їх визначення часто користуються запозиченнями (останніми роками – англіцизмами й американізмами) чи термінологічними новаціями okazіonalно-авторського плану [49].

Окремі питання жанрово-стильових особливостей, зокрема жіночої прози загалом та окремих текстів зокрема, проаналізовано в працях Т. Воробйової, А. Галича, Л. Ганжи, Г.-П. Рижкової, Г. Улюри, С. Філоненко та інших.

Дослідники акцентують передусім на взаємозв'язку жанрових моделей, що інтегруються в жіночу прозу з рисами інтелектуалізму, психологізму, ідеологізму, зі світоглядом письменниць, який може наповнюватися як феміністичними, так і антифеміністичними ідеологемами. Важливими мотивами сучасної жіночої прози є також специфіка життя у великому місті, професійна діяльність представниць фемінного гендеру [170, с. 120]. Як бачимо, окрім розважальної функції, він виконує сьогодні важливу пізнавальну й культуротвірну місію, яка полягає у поширенні якісного продукту рідною мовою. Популярність таких творів серед українського читача невпинно зростає, що доводять великі тиражі видань.

Характерною ознакою фемінних творів є інтегральний для них чинник розстановки персонажів: за нечисленними винятками, жіноча проза має в своєму центрі жінку-героїню, яка вирішує разом з універсальними екзистенційними проблемами специфічно гендерні питання буття. Це і дає змогу в динаміці вирізняти жіночу прозу як масив літературного процесу, що має свої базові ознаки не тільки і не стільки авторство прозаїка-жінки, але й особливий жіночий погляд на світ, особливий інтерес до певних сторін екзистенції, заломлених через соціально-психологічні риси фемінного гендеру [170, с. 58]. Жіноча проза в Україні, подібно до зарубіжних зразків, швидко засвоює вихідні положення постмодернізму: гру без правил; тотальні іронію та гротеск; не менш тотальне зображення абсурду; сприйняття своєї епохи як «присмерку цивілізації», «кінця історії», як часу, коли поступ людства спинився чи рухається по колу; наскрізний прийом, що виникає як вираження «кінця стилю», – повторення вже зроблених сюжетних ходів, пародіювання та стилізація дискурсів, варіації на теми вже створених образів [170, с. 77].

Літературознавець Р. Харчук у монографії «Сучасна українська проза. Постмодерний період» пише: «У сучасній українській прозі окреме місце займають твори, написані жінками. Їх вирізняють не тільки увага до жінки і жіночих проблем чи виразно жіночий погляд на світ і важливі проблеми сучасності. Жіноча проза – це інший стиль мислення і письма, інша манера мовлення, інший тон» [190, с. 122].

Жіночий стиль мислення не міг не відобразитися на детективному жанрі, що доводять прозові твори сучасних українських письменниць («Літо психіатра» Л. Демської, «Імітація» Є. Кононенко, «Ескорт у смерть» І. Роздобудько, «Правила гри» А. Серової), в яких побутові та особистісні елементи поєднуються з універсалізмом та філософічністю, набуваючи під пером авторок своєрідних ознак, закорінених у національній традиції. Про те, що цей жанровий підвид сьогодні набирає обертів, свідчать публікації серій детективів, зокрема «Сірий кіт», «Авантюристка», «Інспектор і кава», в яких чільне місце займають саме жіночі детективи. Так, серію «Сірий кіт» розпочинає детектив Н. Тисовської «Під знаком шаманського бубна», який поєднує ознаки детективу й містики. У романі є три сюжетні лінії і два часо-просторові виміри. Серед героїв твору є не тільки люди, але й національні міфічні істоти. «Авантюристка» заснована на творчості подружжя Анни та Сергія Литвинових, які пишуть іронічні детективи, взяті за основу для однойменного телесеріалу. Серією книжок «Інспектор і кава» займаються Валерій та Наталія Лапікури. Це київський детектив у стилі ретро, який об'єднує романи і повісті з життя працівників Київського карного розшуку 70-х років минулого століття [49].

Український жіночий детектив – неоднорідне явище. За стильовими ознаками його можна умовно розділити на: науково-фантастичний, іронічний, інтелектуальний, соціально-психологічний, містичний та поліфонічний [49].

До науково-фантастичних жіночих детективів зараховуємо роман Алли Серової «Правила гри» (2000), який, відповідно до взятого нами за основу визначення, вважаємо першим українським жіночим детективом. Розпочинається він дуже банально – головна героїня прокидається в лікарні і нічого про себе не пам'ятає. Як іронізує С. Філоненко у статті «Небезпечна, розумна і надзвичайно живуча»: жінка-супергерой у романі Алли Серової «Правила гри»: «Хто з нас не зубоскалив щодо заштампованості мотиву амнезії в телесеріалах, детективах і дамських романах!» [184, с. 201]. Проте це тільки початок, а далі розгортається неабиякий сюжет: пам'ять героїні було пересаджено в мозок американського агента спецслужб, яку постійно погрожують вбити. Вона ставить перед собою

благородну мету – знищити таємну організацію, працівники якої проводять експерименти над живими людьми. А. Серова імпліцитно ставить питання: то чи варто людині втручатися у сферу незвіданого, чи нехай щось все-таки залишиться таємницею? І одразу ж дає відповідь, зображуючи наслідки нелюдського поводження людей з людьми.

Яскравим зразком іронічного жіночого детективу українською мовою є роман Н. Очкур «Учора і завжди» (2002). Так визначило його жанр компетентне журі IV Всеукраїнського конкурсу романів і кіносценаріїв «Коронація слова». Цей твір характеризується поєднанням ознак дамського роману з детективним сюжетом. У центрі подій – типова ідеалізована героїня – киянка Рогніда Святко, яка вдається до псевдопсихологічних роздумів після серії вбивств, жертвами яких стають її подруги. Авторка іронічно зображує жіночу дружбу, показуючи таємні сторони своїх героїнь і даючи змогу читачеві впізнати себе. Тобто іронічний детектив має до певної міри моралізаторську функцію. Відкритим текстом мораль, звичайно, не висловлено. Але, прочитавши між рядками, адресат зрозуміє, як краще не поводитися [49].

До інтелектуальних жіночих детективів належать, на нашу думку, романи «Крута плюс» (2006) М. Меднікової та «Імітація» (2001) Є. Кононенко. У першому творі описано життєвий шлях жінки, яка з посудомийки стала королевою ринку виробництва горілки. Карколомні сюжетні колізії захоплюють читача і створюють враження перегляду фільму. Є. Кононенко – одна з найбільш популярних авторок детективних історій. Їй присвячено низку досліджень А. Білої, О. Боронь, О. Брайко, Н. Веселовської, Н. Герсаменко, Н. Железняк, Н. Заверталюк, О. Забужко, Н. Зборовської, Т. Качак, Л. Кицак, М. Крупки, Ю. Кушнерюк, Г. Рожко, С. Філоненко, І. Хижняк, Р. Харчук, Г. Шовкопляс, Т. Шевченка, які розходяться в оцінці художньої цінності творів авторки. Зокрема, Р. Харчук аналізує містику в її детективних романах і говорить про те, що вони спрямовані на масового читача, адже їм не вистачає певних узагальнень. Т. Гундорова, вписуючи творчість Є. Кононенко у постмодерністський контекст, у книзі «Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодерн» називає

її твори «псевдодетективами» [60, с. 56]. Популярний український письменник А. Курков зауважує, що Є. Кононенко вдалося поєднати якісний масовий роман із високою літературою [89]. Сучасна українська детективістика створює свою формулу детективного роману, ядром якого є вбивство, а розслідування веде детектив-аматор – мистецтвознавець Лариса Лавриненко. Авторка більше покладається на інтуїцію і досвід цієї жінки, ніж на компетенцію правоохоронних органів. С. Філоненко стверджує, що «у розгортанні детективної лінії сюжету Є. Кононенко у своїх творах користується класичним принципом puzzle: усі деталі й незрозумілі моменти мають вкласти в одну логічну схему, яка й розкриє увесь механізм злочину» [186]. Водночас письменниця вдається до гри з класичними нормами детективних творів, відверто порушуючи їх або використовуючи детективні варіанти.

Є. Кононенко подає власну інтерпретацію висловлювання Б. Брехта про те, що саме в детективі приваблює читача: «Головне інтелектуальне задоволення, яке дають нам детективні романи, полягає у встановленні причинності людських вчинків»[88]. Авторка не так зосереджується на злочині, як на соціальному чи психологічному явищі, яке до нього призвело, нівелюючи канони класичного детективу. Ще одним порушенням норм у творах письменниці є своєрідна диспропорція сюжетних ліній у текстах: детективна відходить на другий план, а увагу читача одразу ж привертають філософські, психологічні і побутові проблеми. У детективних романах Є. Кононенко зазвичай чітко простежується також любовний сюжет. Як бачимо, письменниця свідомо нівелює детективну презумпцію, висловлену У. Моемом: «...я згоден, що любов рухає світи, але аж ніяк не світ детективного роману; цей світ вона рухає явно не туди» [244].

У 2004 році побачив світ роман Д. Дідковської «Обіцяю не вбивати», який можна віднести до жіночих соціально-психологічних детективів. Основна тема твору – справжня жіноча дружба і помста. Головні героїні твору – Юлія і Наталія – пересічні українські жінки, які стикаються з побутовими проблемами. Проте все круто змінюється після вбивства Наталії: її подруга перетворюється на жінку-борця, яка захлинається почуттям помсти і починає віртуозно

імпровізувати. Саме цей динамічний образ приковує увагу читача до детективного роману. Найновішим зразком цієї групи жіночих детективів є роман Л. Демської «Літо психіатра». Невибагливий сюжет і проста мова одразу ж приваблюють середньостатистичного читача, оскільки письменниця повертає нас до традиційних сюжетів української літератури, відправляючи головного героя, психіатра Андрія Левинського, в село. Замість очікуваного відпочинку, лікар отримує можливість допомогти слідству. Обидві письменниці зображують ординарних людей у звичних умовах. Вони стикаються зі знайомим усім українцям проблемами: соціальною несправедливістю, економічною нестабільністю, бюрократією [49].

Іншим захоплюючим субжанром жіночого детективу є містичний, який у Британії, як було підкреслено в 1.2, розвинувся з готичного роману. Для української ж літератури притаманний химерний роман з «химерами», «чортівнею», «козацькими пригодами». Схожі образи, зокрема, лісова істота – нявка, трапляються в детективному романі Н. Тисовської «Три таємниці Великого озера» (2011). Це роман про успішних жінок, які впевнено рухаються по «кар'єрній драбині» та ведуть чоловіків за собою. Присутність нявки, як протагоніста, дещо відвертає увагу від власне детективної інтриги і читач вже не намагається зрозуміти логіку розкриття інтриги. Проте він повертається до звичного українського фольклору і вірить, що звичні містичні істоти все зможуть вирішити без проблем. На нашу думку, письменниця так демонструє певну неготовність українців боротися з труднощами [49].

Відверто поліфонійними, як і всі її твори, є детективні романи Ірен Роздобудько. У своєму інтерв'ю від 19 квітня 2007 року письменниця так висловлюється про жанр, в якому працює: «Якби був такий жанр – божевілля ... Пишу так, як хочу, і про те, що хочу. Не обмежую себе» [80]. Початок ХХІ століття видався на стільки стрімким і захоплюючим, що значна більшість письменниць цього періоду є дуже різноплановими. Вони випробовують себе в абсолютно протилежних жанрах, експериментуючи з формою і змістом. Постмодернізм чинить вплив і часто в одному творі можуть переплітатися

декілька ознак різних жанрів. Так відбувається не тільки в романах Ірен Роздобудько. І самі письменниці погоджуються, що їхні твори різнопланові. Наприклад, Н. Сняданко стверджує: «Українська література не призначена для читання. Її можна цитувати, за неї можна страждати, її можна любити, за неї боротися. Але для читання вона надто болісна, надто консервативна, надто багатовимірна, надто елітна?» [163].

Дослідниця Г. Бітківська виділяє два етапи творчості І. Роздобудько: ранній і зрілий або активний [17, с. 339]. Під час першого етапу письменниця ще перебувала в пошуку самої себе і прагнула до самоствердження. Її першим прозовим твором став детективний роман «Пастка для жар-птиці» («Мерці») (2000). Свій вибір жанру Ірен Роздобудько пояснює просто: «Коли я починала писати, то хотіла зайняти зовсім порожню нішу, бо детективу в нас не було. Якщо й були якісь детективи, то дуже совдепівські. Тоді ця ніша була зовсім порожня» [80].

Схожа детективна інтрига застосовується Ірен Роздобудько ще в психологічному трилері «Ескорт у смерть» (2002), авантюрному детективі «Останній діамант міледі» (2006), деякі елементи в романі «Перейти темряву» (2010). Сама письменниця по-різному оцінює свої детективні напрацювання: то «відхрещується» від образу детективістки, то заявляє, що любить всі жанри. Ірен Роздобудько точно не соромиться своїх детективних романів і оцінює, як хороший старт для молодого література. Так, у своєму інтерв'ю від 17 листопада 2006 року письменниця каже: «Не соромно. Так склалося, що ці дві книжки, «Мерці» і «Ескорт у смерть», нещодавно перевидали. Перший роман написано 2000 року, другий — 2001-го. Обидва пішли по «Коронації», і відразу ж, на натхненні, я почала писати ще один, третій детектив. Адже на першій «Коронації» я заявила привселюдно: «Я буду українською Мариніною!». Тоді ця ніша не була зайнята, це тепер з'явилося багато літератури динамічної, детективної, з морем крові й хвацьки закрученими сюжетами, а тоді, 2000-го, точилися дикі дискусії: навіщо нам це треба, у країні Тараса Шевченка, ми вищі від такого масліту! Я подумала: займу цю нішу! А я така — уперта. Написала третій детектив, а потім

серія, де він мав вийти, закрилася, я цей роман відклала й почала писати те, що мені справді хотілося: «Ранкового прибиральника», «Шості двері»... Я відчувала, що такі речі вже можуть надрукувати. Детективи спрацювали як паровоз, який може потягнути за собою все.

Цей роман, «Останній діамант міледі», у мене лежав два роки. І нещодавно я його запропонувала видавництву «Фоліо». І от парадокс: я відхрещуюся від того, що я детективниця, але нинішнього року і ця моя лінія вийшла на нове коло» [80].

Разом з цим, Ірен Роздобудько відверто заявляє, що детектив – це не той твір, який можна написати без підготовки. Якраз на ньому варто потренуватися, навчитися, зрозуміти формулу. Українська детективістка черпає свої знання з праць активних учасниць британського Детективного клубу – А. Крісті і Д. Сейерс. «Хороший детектив може бути майстерним і такі королі детективів як Агата Крісті змушують тримати марку, писати не гірше, може, не з морем крові, але з цілою павутиною інтелектуальних розслідувань», – каже письменниця в інтерв'ю від 25 липня 2009 року [80].

Письменниця також розповідає про свій досвід опрацювання теоретичних досліджень з детективістики, зокрема, передмов до детективних антологій, написаних Дороті Сейерс [80]. Ірен Роздобудько активно використовує три основоположні мотиви детективного сюжету, описані британською детективісткою. Читаючи її твори, адресат стикається з помилково підозрюваною особою, яку зазвичай сам обвинувачує теж. Всі злочини скоюють у закритому просторі, і тому коло підозрюваних завжди обмежене, а це провокує підозрювати кожного героя. Розкривають злочини, як правило, використовуючи доволі нестандартні методи – прийоми психотерапевта, наприклад, як данину моді початку ХХІ століття.

Українська детективістка перебуває у чіткій опозиції до теоретичного скептицизму британської щодо образу жінки детектива. Ірен Роздобудько не тривожить значна увага до жіночої інтуїції, вона, навпаки, робить її рушійною силою під час розслідування злочину. І цим фактично ототожнює процеси

британського й українського розслідування. Адже Дороті Сейерс тільки в теорії недолюблює 20-річних дівчат, які знають і відчують більше, ніж досвідчені 40-річні чоловіки. Один з протагоністів в її детективних романах – Гаррієт Вейн, письменниця, якій ледь за 20 і яка наділена неабияким професіоналізмом і надприродним чуттям.

Ірен Роздобудько переймає у своєї британської попередниці обов'язкове використання методу «чесної гри». Читач завжди володіє тим самим обсягом інформації, що й слідчі та може уявно проводити своє власне розслідування, підтверджуючи так звану ігрову модульність детективних романів. Українська детективістка продовжує славу детективну традицію, беручи за основу детективний інваріант із загадкою та інтригою в центрі уваги, але доповнює його певними ознаками жіночого письма (головною героїнею – жінкою, емотивністю, психологізмом, домінуванням любовної сюжетної лінії над детективною, прискіпливістю до деталей) і національно забарвленими характеристиками (змалюванням тяжкої долі української жінки, побутових труднощів, соціально-економічної нерівності і непереможної віри в краще майбутнє, яка відображається здебільшого в хепі ендах творів) [49].

У цілому творчість Ірен Роздобудько вирізняється надзвичайно розгалуженою системою жанрових ознак і тому привертає увагу багатьох дослідників. Спільною характерною рисою творів, за визначенням Я. Голобородька, є «поетика усеможливих пригод» [42], яка найяскравіше відображена в детективних романах письменниці. Вони стали об'єктом дослідження також для Г. Бітківської, Н. Герасименко, Л. Кукси, Ю. Соколовської, які простежують основні мотиви романів, описують трансформації детективного сюжету, вказуючи на «гнучкість» детективного жанру.

М. Бахтін, свого часу називаючи детективний роман відкритою формою, мав на увазі його здатність до трансформацій та мутацій [7]. Адже про детектив можна сказати, що він стрімко створив і надалі продовжує створювати нові модифікації, які самі стають жанровими різновидами. І незважаючи на те, що

Ірен Роздобудько є автором лише п'яти гостросюжетних творів, вони належать до таких різновидів детективного жанру: детектив «Перейти темряву» (2010), детективний трилер «Ескорт у смерть» (2002), психологічний трилер «Пастка для жар-птиці» (2000), авантюрний жіночий роман (за визначенням самої письменниці) «Останній діамант міледі» (2006), що радше характеризується як авантюрний детектив і ретро-детектив «Подвійна гра в чотири руки» (2014). Таке різноманіття творів І. Роздобудько дозволяє характеризувати їх як постмодерні детективи, які є гнучкими до змін і легко піддаються асиміляції з іншими літературними жанрами.

Традиційно читач детективного жанру – читач наївний. І хоч скільки б не говорили захисники жанру, що детектив втілює в собі пошук, а герой його змагається не тільки зі злочинцем, а й з читачем, який може кожної миті відкласти книгу і спробувати відгадати загадку самотійно, але ця умова забезпечується зрідка. Зазвичай читач перебуває в статусі доктора Ватсона, якому лишається тільки дивуватися тим козирам, що непомітно виймає з рукава слідчий. Постмодерністський детектив – твір, що прагне поєднати читача наївного з читачем, який використовує книгу тільки як подразник для власних рефлексій. Таке суміщення в ньому суттєвих характеристик, що досі траплялося нарізно, претендує стати новою художньою якістю, що значно розширює сферу побутування жанру [159, с. 88].

У постмодерністській прозі вільно співіснують різні літературні форми без чітко визначеної жанрової диференціації. Серед них детективна, фантастична, містична, історична, філософська проза, що представлена есе, оповіданнями, новелами, повістями, романами. Це незвичайні, рухомі, гібридні жанрові утворення, побудовані на міжжанровій дифузії, міжродовому взаємопроникненні, жанровій інтеграції і диференціації. Аналізуючи сучасну прозу, В. Луков вводить поняття «жанрова генералізація» і визначає художню творчість ХХ століття як літературу «культурного запиту» [112, с. 146]. Під жанровою генералізацією мається на увазі процес поєднання, стягування жанрів для реалізації нежанрового (проблемно-тематичного) загального принципу. Базовою ознакою

постмодерністської літератури вважаємо полістилістичність: кожен окремий авторський художній текст слугує поєднанням різностильових елементів. Вона може розглядатися у чотирьох ракурсах: 1) як взаємодія різних художніх систем: античних, східних, біблійних; 2) як змішання жанрів і жанрових форм; 3) як суміш цитат та алюзій, що відображають «цитатне мислення»; 4) як поєднання відмінних стилів: образного, науково-технічного, документально-публіцистичного. Проте кожен з них «працює» на задоволення єдиної мети – зацікавлення читача.

Одним із засобів досягнення ефекту «спілкування автора з читачем» є інтертекстуальні відсилання, що пронизують постмодерністський детектив, адже вони перетворюються на, свого роду, загадки і таким чином читання стає перевіркою ерудованості. Співіснування у тексті інших художніх творів чи систем зумовлює потребу більш заглибленого читання, а також багатого читацького досвіду. «Читачі-любители» уважно слідкують за розвитком сюжету, а «читачі-професіонали» отримують насолоду від «позакулісного» спілкування з автором. Інтертекстуальні прийоми зміщують постмодерністські зразки детективної прози зі сфери легкого читива, надаючи їм рис, традиційно притаманних високій літературі: інтелектуальності, вписаності до певної культурної традиції, ігрової форми стосунків між автором і читачем. Різноманітні міжтекстові взаємодії значно підвищили пізнавальну та естетичну якість постмодерністського детективу і сформували «свого» читача: освіченого, добре обізнаного з класикою, націленого на пошук [49].

Серед національно-специфічних ознак українського жіночого детективу можемо назвати такі: відображення нагальних проблем людства в цілому, і українського суспільства зокрема; наявність імпліцитної моралі в тексті; гра з класичними канонами детективного роману: диспропорція сюжетних ліній; зображення типових героїв у звичному середовищі; поліфонійність [49].

Отже, через відповідно культурно-історичну й геополітичну ситуацію умови для розвитку детективного жанру в українській літературі склалися лише в другій половині XX століття, а жіночого – після 90-х років минулого століття.

Зараз він продовжує формуватися як окремий піджанр літератури, поєднуючи елементи класичного, модерного і постмодерного романів. У підрозділі акцентовано вплив жіночого письма й жіночої літератури на український жіночий детектив, відтак рушійним фактором його становлення визначено вихід жінки за рамки уявлень соціуму про її роль. І. Роздобудько належить до когорти сучасних письменниць, які поєднують у своїй творчості різножанрову прозу. Відповідно, детектив у її авторстві – це синтез елементів психологізму, інтелектуалізму, побутовості тощо. Пошуки письменниці підкріплені теоретичними й практичними здобутками британських детективісток (А. Крісті, Д. Сейерс). Як і в метрів жанру, в Ірен Роздобудько спостережено три основні мотиви детективного сюжету, правила «чесної гри», змалювання своєрідного образу жінки-детективістки та ін. Водночас для романів письменниці характерні власне національні ознаки: змалювання соціально-економічних проблем, зображення типових героїв, наявність імпліцитної моралі в тексті. Поглибленому дослідженню спільних і своєрідних рис жіночого детективу британської й української письменниць присвячено другий та третій розділи дисертації.

Історико-теоретичний огляд детективного жанру доводить те, що детектив – це один із найпопулярніших жанрів пригодницької літератури, який має тривалу історію і традицію, та все ще продовжує розвиватися, привертаючи особливу увагу літературознавців. У роботі вказано, що дослідників цікавила популярність нового літературного жанру і механізм, який її провокує. Цей механізм вони намагалися описати через певну систему норм і правил, в межах якого творили письменники-детективісти. У період Золотого віку теоретиками жанру було створено декілька варіантів «законів написання детективу», проте не всі письменники цих законів дотримувалися. У роботі встановлено, що жінки-письменниці нівелювали класичні канони детективу – порушували принцип «закритої кімнати», подавали занадто багато інформації про своїх героїв, вводили любовну сюжетну лінію. На зламі XIX і XX століть з виникненням феміністичних студій акцент змістився на сферу чуттєвого та його роль у сюжетних колізіях детективного твору, а також на позалітературні фактори написання твору:

середовище перебування і виховання письменниці, її зацікавлення та інтереси, знання і досвід. Жіночий детектив – це варіант детективного жанру, для якого характерними є такі риси: автор – жінка, протагоніст або помічник протагоніста теж жінка, наявність специфічної архітекtonіки і психологізму.

Англійський та український детективи цікаві для порівняння, адже перший розвивався й удосконалювався в сприятливих умовах, а другий зародився століттям пізніше і його існуванню штучно перешкоджали. Класичний англійський детектив ґрунтується на певних канонах, створених Е. По, а український детектив тяжіє до реального життя і навіть має деякі ознаки документальності. Проте парадигма детективного жанру є спільною: ґрунтується на обов'язковій наявності таємниці, персонажів сищика, злочинця і жертви, а також елементах психологізму.

Література до розділу

1, 2, 3, 7, 8, 10, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20, 21, 22, 24, 26, 31, 32, 36, 37, 44, 49, 60, 64, 68, 69, 70, 74, 76, 78, 80, 82, 84, 88, 89, 91, 93, 94, 96, 97, 103, 107, 115, 119, 129, 131, 135, 136, 137, 140, 142, 143, 156, 157, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 168, 170, 180, 184, 188, 190, 195, 199, 202, 204, 209, 215, 225, 229, 234, 235, 236, 239, 241, 244, 246, 247, 251, 252, 253, 254, 256, 257, 273, 274.

РОЗДІЛ II

ЖАНРОВА ОРГАНІЗАЦІЯ ЖІНОЧОГО ДЕТЕКТИВУ

2.1. Архітектоніка і композиція як жанротвірні виразники художньої цілісності детективних текстів британської й української письменниць

Термін «архітектоніка» є дискусійним у сучасному літературознавстві. Його часто порівнюють і навіть ототожнюють з терміном «композиція». Автори літературознавчого словника схильні вважати, що архітектоніка – «це побудова літературного твору як єдиного цілого, це взаємозв'язок основних його частин і елементів, що визначається ідеєю твору» [107, с. 65]. Проте є варіації у поглядах на цей літературний феномен. Зокрема, архітектоніка художнього твору ставала предметом літературознавчих студій таких літературознавців, як: М. Бахтін, С. Бройтман, І. Качуровський, Н. Костенко, Н. Тamarченко, В. Тюпа, П. Флоренський. Отож підрозділ продовжує дослідницьку традицію і присвячений архітектоніці жіночого детективного тексту в порівняльному аспекті [48].

Вперше дефініція «архітектоніка» у контексті тлумачення літературного твору вжита М. Бахтіним у праці «Проблема змісту, матеріалу і форми у словесній художній творчості», в якій науковець чітко розмежовує поняття «композиція» і «архітектоніка», де архітектоніка постає у якості аксіологічної структури естетичного об'єкта [7, с. 35]. Він підкреслює те, що «архітектонічна форма визначає вибір композиційної». Тобто якщо композиція втілюється у тексті твору, то архітектоніка реалізує його естетичний об'єкт [7, с. 38]. Суть естетичного об'єкта, за М. Бахтіним, є зустріччю свідомості автора, художнього героя та читача, в якому два останніх репрезентують в естетичному об'єкті позаестетичну реальність, що протиставляється автору, тобто творчому суб'єкту [7, с. 36]. Така «зовнішня» реальність стає предметом «позажиттєвої» активності автора, який створює цю реальність, відмежовуючи героїв і читачів від реальної дійсності. Отже, зауважимо, що «відношення форми до змісту у єдності

естетичного об'єкта має своєрідний персональний характер, а естетичний об'єкт є певною своєрідною здійсненою подією дії та взаємодії творця й змісту» [7, с. 2]. Саме ця взаємодія змісту та форми і створює архітектонічну форму художнього твору, де його внутрішній смисловий кордон – естетичний об'єкт.

Російський філософ П. Флоренський писав про те, що композиція – це не що інше, як деякі елементи твору, його складові частини, тим часом конструкція (архітектоніка) – це схема єдності, яка об'єднує смислові сторони твору. П. Флоренський підсумовує, що «композиція, якщо говорити в першому наближенні, цілком байдужа до змісту обговорюваного художнього твору й має справу лише із зовнішніми образотворчими засобами; конструкція ж, навпаки, спрямована на зміст і байдужа до образотворчих засобів як таких [187, с. 117].

Архітектоніка художнього тексту стає узагальнювальним літературознавчим поняттям, яке об'єднує в собі вивчення твору як художнього цілого. У науковому виданні «Поетика: словник актуальних термінів і понять» (2008) за редакцією Н. Тмарченка наведено таке визначення архітектоніки – це «устрій або порядок, у якому сприймаються складові елементи змісту – пізнавальні та етичні цінності світу героя; об'єднувальний взаємозв'язок, у контексті якого набуває свою значимість для адресата (читача) будь-який з цих елементів» [48]. Так само В. Тюпа у своїх дослідженнях останніх років спирається на визначення М. Бахтіна, в якому вчений провідне місце в аналізі літературного твору відводить архітектоніці: «Зрозуміти естетичний об'єкт у його чисто художній своєрідності та його структуру, яку ми далі будемо називати архітектонікою естетичного об'єкта, – перше завдання естетичного аналізу» [7, с. 17]. Слід зазначити, що архітектоніка художнього цілого є тим фундаментом, на якому базуються три літературні роди. «Саме архітектонічними (а не суто композиційними) формами завершення є епос, лірика і драма» [48], оскільки літературні роди виділяються на основі стійких особливостей і відрізняються оформленням естетичного цілого всього літературного твору, а не тільки його текстового наповнення. Тоді як жанр, на думку С. Бройтмана, «знаходиться на кордоні архітектонічних (літературний рід) і композиційних форм, естетичного

об'єкта й зовнішнього твору (тексту) – саме в ньому ці межі знаходять свою єдність» [48]. Рід і жанр як одиниці плану вираження визначають основні принципи побудови художнього тексту.

Як синоніми можуть вживатися терміни «композиція», «архітектоніка» і «структура», хоча теоретики наполягають на їх розмежуванні. І. Качуровський вважає «композицію лише певною частиною архітектоніки». На матеріалі «Божественної комедії» Данте він ілюструє розмежування названих термінів: «саме цей подвійний поділ – цілого твору на три частини, а кожної з частин (послідовно) на тридцять чотири, тридцять три і ще раз тридцять три пісні – я й називаю композицією. До композиції належить і градаційна структура кожної частини. Натомість мандрівка, зустрічі, упізнавання, розповіді належать до архітектоніки» [83, с. 45].

Проаналізуємо виділені І. Качуровським елементи архітектоніки художнього твору в детективних романах Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько.

Елемент мандрівки є невід'ємною частиною детективного тексту. Це може бути мандрівка в іншу епоху, мандрівка до місця скоєння злочину, у минуле підозрюваних, у внутрішній світ головних героїв. Їх активно використовує Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько.

В авантюрному детективі «Останній діамант міледі» (2006) Ірен Роздобудько уже в пролозі до твору окреслює основний свій замисел – наділити образ графині найпривабливішими рисами – і вкладає його концепцію в передсмертний монолог самої героїні, який дає нам змогу подорожувати внутрішнім світом цієї дами: «Цього разу не виборсатись. Мабуть, помру...» — майнула думка. Тіло відмовлялося служити. Вона звела руку і нарешті розплющила очі» [146, с. 3]. Втіленням образу графині в романі виступає її нащадок Жанна Фарчук, така ж безстрашна і схильна до авантюри. Саме їй доводиться вести боротьбу зі злочинною четвіркою чоловіків.

У детективному романі «Де буде труп?» Дороті Сейерс «мандрівний» елемент також є. Головний герой твору – детектив-любитель П. Уімзі – проживає в провінційному містечку, але за першої ліпшої нагоди вирушає в те місце, де

стаються злочини. Не довіряючи поліції Скотленд-Ярду та допомагаючи своїй колезі Гарріет Вейн, Уімзі перевіряє все особисто. Тому дізнавшись, що дама його серця, прогулюючись морським узбережжям, наткнулася на неприємну знахідку – труп і автоматично стала обвинуваченою, не задумуючись вирушив у невідоме місто: «Звідки ви взяли, у всіх сенсах цього слова?», – сказала Гарріет. «З Лондона – як птах, який чує поклик свого товариша»¹ «By all means,» said Harriet. «Where did you come from?» «From London – like a bird that hears the call of its mate» [261, с. 5]. Як бачимо, мандрівки в детективі Дороті Сейерс мають здебільшого фізичний характер: пов'язані з безпосереднім переміщенням героїв у просторі.

Другим важливим елементом архітекtonіки твору є зустрічі. У детективних романах вони є завжди випадково-невипадковими. Яскравим прикладом є роман Ірен Роздобудько «Ескорт у смерть», який важко назвати чистим детективом. Це швидше поліфонічний роман з чіткими детективними елементами. Загадкові вбивства та їх розслідування віднесені тут на другий план, а на першому місці бачимо спробу проаналізувати внутрішній світ жінок – вольових і зламаних життям, простежити їхній шлях любові і ненависті, розчарувань і помсти, що наближає твір до психологічного роману. Найзагадковішою, оповитою сферою таємничості виступає Лана – Світлана. Її влада розповсюджується на всіх основних персонажів роману: «Її ніколи не турбували задовгі паузи. Навпаки, вона ніби насолоджувалася тою ніяковістю, яку створювала своїм мовчанням й удаваною байдужістю до співрозмовника...» [139, с. 38]. Після зустрічі з нею всі змінюються. Люди для неї – ляльки, які слухняно виконують її бажання, коли вона того захоче. Зустріч з Ланою стає для них фатальною і завжди закінчується смертю, а сищикам допомагає розплутати таємницю вбивств, на перший погляд, нічим не пов'язаних чоловіків [48].

Доленосні зустрічі мають місце і в романі Дороті Сейерс «Медовий місяць у вулику». Цей роман дає змогу читачеві уявити життя улюблених героїв після того,

¹ Тут і далі переклад наш

як Гарріет Вейн погодилася вийти заміж і отримала від Пітера Уімзі омріяний подарунок – затишний будинок у рідній місцевості. На перший погляд складається враження класичного хеппі енду, а насправді це початок нової пригодницької історії, адже в селі стається вбивство і під підозру потрапляють невинні люди, серед яких і старший син пари детективів – юний Бредон. Алібі одному з підозрюваних, містеру Крачлі, забезпечила рятівна зустріч із вікарієм: «Вікарій попросив мене сісти за кермо його автомобіля до Пагфорда. Він не любить водити із увімкнутими фарами. Він не такий вже молодий як здається» («Vicar asked me to drive his car over to Pagford for him. He don't like driving himself after lighting-up. He ain't so young as he was») [259, с. 91].

Детективний твір не може існувати без елементу упізнавання речових доказів, свідків чи злочинців. Головна героїня детективного роману Ірен Роздобудько «Мерці» Віра впізнає речові докази і навіть сцени вбивства у своїх дивних снах: «... і я вперше уважно могла її роздивитися, перед тим як назавжди позбавити її цього елегантного англійського костюма, цієї батистової блузки, колготок фірми «Леванте» і дорогої французької білизни, яку я вже десь бачила» [144, с. 3]. Вона першою знаходить мертвою свою співробітницю Аліну і бачить в квартирі доволі дивну атмосферу. Пізніше ніби через наркотики помирає ще одна колега – Ярослава. Вірі важко провести межу між своїми сновидіннями і реальними подіями. І тільки в той момент, коли вона зустрічає на сходовій клітці загадкового чоловіка, впізнає його і здає поліції. Людська пам'ять має надзвичайну здатність закарбовувати різні дрібниці, а в слушний момент ці дрібниці привертають нашу увагу і допомагають детективам розслідувати злочини [48].

Особливістю архітекτονіки тексту Ірен Роздобудько, як підкреслює Ю. Соколовська, є введення композиційного прийому антиципації [160]. Значну напругу створюють, зокрема, сновидіння головної героїні, часом схожі на божевілья: «Величезна пласка тінь птаха відділяється від стелі й опускається прямо на груди, від неї пашисть жаром, як від сонця. Приємне тепло перетворюється на пекло. Віра зблизька бачить брудний, викривлений дзьоб із

засохлим на ньому шматком смердючого м'яса. Віра відчуває на грудях важкі лапи, але вони чомусь не ранять її своїми гострими пазурами – адже це не пташині лапи. Із жахом Віра помічас, що у птаха – ніжні жіночі пальці з довгими відполірованими нігтиками. Віра кричить. Крик проривається крізь сон тяжким хрипінням» [144, с. 28].

Упізнання речових доказів стало ключовим у розслідуванні злочину, зображеного у творі Дороті Сейерс «Повернення в Оксфорд» («Ніч зустрічі випускників»). П. Уімзі вразила загадкова розповідь молодого лікаря, який втратив практику через один кримінальний випадок. Він відмовився підписувати свідоцтво про природну смерть багатої бабусі. Детектив береться за справу і дізнається, що такий випадок був непоодиноким. Багаті бабусі втрачали життя одна за одною, а вбивця був настільки хитрим і жорстоким, що не залишав жодних доказів, проте спостережливість П. Уімзі стає в пригоді. Він звертає увагу на ідентичні флакони від ліків у всіх стареньких і здогадується, у чому справа: «Десь я уже бачив таку пляшечку» («I've already seen the same bottle somewhere») [260, с. 325]. Замість того, щоб лікуватися жінки самі себе поступово вбивали.

Процес упізнання самої себе допомагає Пат втекти з Ліцею слухняних дружин в одноіменному романі Ірен Роздобудько. В ньому авторка зображує закритий навчальний заклад, у якому готують заможним чоловікам достойних дружин. Вони настільки зазомбовані, що навіть не намагаються покинути стіни цього закладу. «ЛСД як метафора в цьому романі – це наркотик залежних стосунків, наркотик, який підсовує нам телебачення і соціальні мережі, політика, поп-культура і відбирає можливість мислити самостійно», – зазначає Ірен Роздобудько в одному з інтерв'ю [80]. Тільки справжнє коханнявилікувало Пат від залежності і відкрило їй увесь світ [48].

Останнім важливим елементом архітекτονіки є розповіді. З розповіді починається будь-яке розслідування у творах Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько. Так, у романі української письменниці «Пастка для жар-птиці» авторкою розповіді є головна героїня – Віра. Письменниця обіграє амнезію головної героїні, від якої останнявиліковується після одного прийому в психотерапевта. Під час

прийому жінка розповідає свою історію життя, в якому її несправедливо звинуватили у вбивстві власної матері: «Віру лікували гіпнозом, кололи транквілізатори. Майже рік дівчинка провела у психіатричному дитячому санаторії. Коли її перевели до інтернату, вона дізналася, що мати повісилася у в'язниці» [144, с. 31]. Це обвинувачення практично зруйнувало її життя і змусило пройти багато випробувань, але тільки відверта розповідь допомогла Вірі позбутися тягаря і почати життя з чистого аркуша. Таким чином, Ірен Роздобудько робить свій твір багаторівневим і змушує читача задуматись, де закінчується її розповідь і починається розповідь героїв [48].

У Дороті Сейерс все значно простіше: розповідь є тільки поштовхом для початку розслідування. Яскравим прикладом є роман «Повернення в Оксфорд». Реципієнт читає листа від декана, адресованого Гаррієт Вейн, в якому детективістку запрошують на урочисте відкриття нового крила бібліотеки: «Я пишу Вам, чи зможете Ви приїхати до Оксфорда на відкриття Нового Бібліотечного Крила канцлером наступного четверга» («I am writing to you whether you will be able to get up to Oxford for the opening of the New Library Wing by the Chancellor next Thursday») [260, с. 74]. Спочатку героїня не надто хотіла туди їхати тому, що її стосунки з колишніми, уже запрошеними, одногрупниками були далеко не найкращими. Проте детальна розповідь про усі перипетії з будівництвом того крила, коштами і зусиллями декана змусила її змінити свою думку. Саме з цього листа-оповіді розпочинається нове розслідування жінки.

Допоміжним елементом архітекτονіки детективного роману є любовна сюжетна лінія. Любовна лінія не є обов'язковим компонентом детективного жанру, але вона і не ламає класичної структури детективу. Завдяки метаморфозам, які детектив переживає у процесі розвитку, його сюжет стає заплутанішим, цікавішим та інтригуючим. Прерогативою жіночого детективу, на думку І. Гаврикової, є посиленна увага автора до любовної лінії [33]. Відповідно до загальноприйнятої думки, якщо любовна інтрига є невід'ємною частиною сюжету, то, як правило, вона є найслабкішою лінією його розгортання. За

твердженням англійського літературознавця Дороті Сейерс, «чим менше в детективі любові, тим більше він від цього виграє» [264, с. 53].

Одним з найбільш продуктивних композиційних чинників є сюжет. Цей найважливіший елемент художньої системи визначають як подію чи систему подій, покладених в основу епічних, драматичних чи ліро-епічних творів. Під сюжетом ще розуміють спосіб естетичного освоєння й осмислення, організації подій, рух характерів у неповторному художньому світі, у художньому часі і просторі [264, с. 63].

«Події, які складають сюжет, – як зауважує В. Халізов, – можуть співвідноситися між собою по-різному. В одних випадках вони знаходяться лише в часовому зв'язку одне з іншим (Б відбулося після А). В інших випадках між подіями, крім часових, є ще й причинно-наслідкові зв'язки (Б відбулося внаслідок А). Так, у вислові «Король помер, і померла королева» відтворюються зв'язки першого типу. У вислові ж «Король помер, і королева померла від горя» перед нами зв'язок другого типу» [188, с. 49]. Тип сюжету, в якому між подіями є тільки часовий зв'язок, називається хронікальним.

Тип сюжету, де події з'єднані причинно-наслідковими зв'язками, називається концентричним. Для таких сюжетів характерна концентрованість дії навколо однієї (або кількох) визначальної події, яка поставлена в центр сюжету й до якої привернута вся увага читача твору [53].

Події у детективному творі не можуть бути пов'язані тільки хронологічно, адже сюжет крутиться навколо певної події, до якої призводять вчинки чи дії персонажів. Саме причинно-наслідкові зв'язки є основою для детективної фабули. У жіночому детективі епічний простір збагачується ще й любовною лінією.

У детективних творах Ірен Роздобудько любовні історії виконують перипетійну і характерологічну функції. З одного боку, вони конкретизують та доповнюють фабулу твору, роблячи її ще динамічнішою і цікавішою для читачів, з іншого – розкривають сутність людських характерів, допомагають усвідомити їхні вчинки та проаналізувати поведінку [53].

Ю. Соколовська підкреслює, що любовні історії в романах Ірен Роздобудько часто будуються на принципі повторюваності [160]. Дійові особи ніби переживають дежавю. Вони зустрічають у своєму житті особливих людей, які є дуже схожими з їхнім першим або найсильнішим коханням. Головні героїні роману «Останній діамант міледі» – сестри Жанна і Влада – схожі і різні. Ззовні вони є пересічними заклопотаними жінками, без особливих проблем, але в душі кожної живе таємниця. Жанна – впевнена в собі, реалізована як в професійній, так і особистій сфері жінка, душа якої все ж прагне пригод. Влада – перфекціоністка, яка все життя старається довести прийомним батькам те, що вона достойна жити в їхній сім'ї [53]. Обидві героїні стають сторонами любовного трикутника, адже зразкова прийомна дочка, зведена сестра і добросовісна працівниця закохується у Макса, чоловіка Жанни. Ця історія розвивається як паралельна історичній сюжетній лінії детектива: «Але я хочу жити з вами. Я так вас люблю...» [146, с. 46]. Крім того, вищезгаданий елемент композиції твору пов'язує історичний бекграунд роману і той художній світ, який творить молодий письменник Макс. А основну загадку заплутаного сюжету становить таємниче зникнення Жанни і діамантової «спадщини» сестер, яке не особливо тривожить Владу: «Мляве слідство ще триває, але Влада відчувала, що воно не дасть ніяких результатів. Сьогодні вони з Максом відзначатимуть другі роковини її зникнення» [146, с. 10]. Розвиваючи любовну лінію, Ірен Роздобудько не тільки дає нову характеристику своїм героям, але й ускладнює сюжет та приковує увагу читачів до нього.

У роман «Пастка для жар-птиці» Ірен Роздобудько також вводить любовний компонент, поступово будуючи стосунки між Вірою і Стасом. Їхнє знайомство відбувається тривіально: « – Ти, що, мале, загубилося? – трохи насмішкувато сказав чоловік і присів поруч із Вірою. – О-о, тут ціле море сліз – втопитися можна!» [144, с. 64]. Проте стосунки розвиваються оригінально. Чоловік появляється в житті жінки, ніби з помахом чарівної палички, тільки тоді, коли Вірі ніхто інший не може допомогти. Звичайна офісна працівниця потрапляє у вир злочинних подій. І в той момент, коли героїня готова опустити руки, лицар приходить на допомогу: «Він не втримався – поцілував її у вологе чоло,

прислухався до слабкого дихання і пішов до телефону набирати «03» [144, с. 135]. І тут вже читачеві вирішувати, чи його інтригує виключно сюжетна лінія Віра-Стас, чи хитромудре сплетіння детективної і любовної складової.

Сюжет твору «Ескорт у смерть» є доволі заплутаним і органічним. Ірен Роздобудько паралельно змальовує три повноцінні епічні картини: серію жорстоких вбивств чоловіків, стосунки Дани й Ореста, протистояння Марини і Дани. Детективна і любовна лінія є рівноцінними і повноколірними. Авторка надзвичайно яскраво змальовує образ детектива: «Не встиг Містер Марпл увійти до свого кабінету, як до нього занесли комп'ютерну розпечатку про те, що трапилось у місті минулої доби. (...) Нарешті – труп!» [139, с. 98]. Стосунки між Даною і Орестом вражають вишуканістю та екстравагантністю: «Коли вона запропонувала поїхати до неї, він уже й забув про своє «відповідальне завдання» і про небезпеку, яку таїла в собі ця недоступна жінка» [139, с. 132]. Вони розвиваються і досягають апогею після розслідування злочинів: «– Я не можу без тебе ані хвилини» [139, с. 158]. Тобто перипетійна і характерологічна функції любовної сюжетної лінії конкурують між собою. Читач захоплено долає детективний лабіринт, отримуючи справжнє задоволення.

Дороті Сейерс також активно експлуатує любовний сюжет. Сюжетна лінія Гарріет Вейн – Пітер Уімзі є стрижнем, котрий поєднує серію знаменитих детективних історій. Вона має в основному характерологічну функцію: сприяє правильному сприйняттю створених художніх образів реципієнтом. У детективі «Де буде труп?» письменниця змальовує здебільшого дружні відносини, які тільки епізодично переростають у щось більше: «Дорога, якщо б ти танцювала, як літній слон з артритом, то я б все одно змусив сонце і місяць танцювати у морі з тобою. Я чекав тисячу років, щоб побачити, як ти танцюєш у цій сукні» («Darling, if you danced like an elderly elephant with arthritis, I would dance the sun and moon into the sea with you. I have waited a thousand years to see you dance in that frock») [261, с. 190]. Пітер Уімзі віддає весь свій час роботі і не терпить постороннього втручання. А Гарріет Вейн робить перші непевні кроки у детективній діяльності і робить вона це, щоб насамперед мати базу для написання своїх власних творів.

Детектив «Повернення в Оксфорд» письменниця збагачує дещо колоритнішою любовною лінією. Дороті Сейерс відправляє своїх героїв у студентське містечко і вони «повертаються» в юність. Детективи інколи забувають про стриманість і бундючність, а згадують про легкість буття: «Пітере, – сказала Гарріет, коли він припинив кричати так радісно, наче півень, твій милий неприборканий характер інколи нас дуже ганьбить» («Peter», said Harriet, when he had finished crowing like a cock, «your unconquerable sweetness of disposition is very shaming») [260, с. 320]. Своєрідний британський гумор супроводжує нелегкий слідчий процес і показує щирість головних героїв.

Назва детективу «Медовий місяць у вулику» віддзеркалює події сюжету: Гарріет Вейн і Пітер Уімзі нарешті відкрито заявляють про свої стосунки і намагаються відпочити від нелегкої справи, проте це їм не вдається. Особистий глибокий інтерес і дивні події становлять формулу зіпсованого медового місяця: «Добре, Гарріет, ми перейшли Рубікон. Чи у тебе є сумніви?» («Well, Harriet, we've passed the Rubicon. Any qualms?») [259, с. 6]. Свій твір Дороті Сейерс назвала романтичною історією з детективними вставками. У ньому любовна лінія домінує над детективною, розвиваючись значно динамічніше. Герої постають рішучими і самодостатніми, готовими до нових пригод. Г. Вейн публікує власні твори, а П. Уімзі плідно співпрацює з поліцією.

Як бачимо, любовна лінія у детективах Дороті Сейерс має здебільшого характерологічну функцію. Через взаємини авторка показує певний «ріст» персонажів. Так, П. Уімзі із самозакоханого, самовпевненого і певною мірою пихатого слідчого перетворюється у ввічливого толерантного чоловіка. Г. Вейн здійснює свої мрії, реалізує себе як письменниця і дружина, забувши про ту невпевнену дівчину-асистента самодостатнього детектива [63].

Отже, основними елементами архітекτονіки детективних романів Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько є: мандрівка, зустрічі, упізнавання і розповіді. Мандрівки є реальними в обох письменниць, але Ірен Роздобудько використовує ще й мандрівки у власну підсвідомість, що свідчить про належність її романів до постмодерних. Зустрічі є не випадковими і допомагають детективу швидше

впоратися із розслідуванням. Натомість у детективах Ірен Роздобудько читач може зустрітися із героями інших книг, що характеризує їх як поліфонічні романи. Упізнавання є суто детективним елементом для української й англійської письменниць. Розповіді допомагають Ірен Роздобудько робити свої детективи багат шаровими і змушують читача уважно слідувати сюжетній канві, а героя Дороті Сейерс П. Уїмзі підштовхують до слідчих дій.

Є певні канони написання літературного твору детективного жанру, проте можуть відбуватися деякі зміни. Вони стосуються насамперед композиції, а саме – сюжету. Два основні види сюжету – хронікальний і концентричний – існують автономно або переплітаються. Детективні твори Дороті Сейерс характеризуються хронологічним викладом подій, які пов'язані головними героями. Для художніх творів Ірен Роздобудько притаманною є концентричність сюжету: причинно-наслідкові зв'язки залежать від конкретної події, навколо якої розгортається дія. Як в англійському, так і в українському жіночому детективі любовна лінія виконує характерологічну функцію, тобто допомагає читачеві скласти «картину» персонажів. У детективній прозі Ірен Роздобудько любовний сюжет має ще й перипетійну функцію: «занурює» читача у художню дійсність і створює умовну конкуренцію основній сюжетній лінії.

2.2. Художня модель часопростору в детективних романах

Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько

Час і простір є основними елементами організації літературного твору. Різні типи часовопросторових відносин, взаємодіючи між собою, утворюють сюжет, який об'єднує весь твір у композиційно-сміслову ціле. Досліджуючи літературний процес в аспекті взаємовпливу часових та просторових координат художнього твору, Н. Копистянська встановила такий взаємозв'язок: хронотоп – жанр – жанрова система – художній напрям [91, с. 22]. Наведений висновок вченої дозволяє виділити жанрові різновиди хронотопу, тобто типи часопростору,

що притаманні кожному жанру літератури: хронотоп роману, повісті, балади, казки, драми тощо. Цей підрозділ нашого дослідження присвячений хронотопу жіночого детективу як жанрового різновиду роману, що має специфічні ознаки.

Поняття «часу», яке здавна цікавило людство, в наші дні є предметом дослідження у різних сферах науки. Однак саме література, як підкреслює Д. Лихачов, більше, ніж будь-яке інше мистецтво, стає мистецтвом часу. «Час є його об'єктом, суб'єктом і знаряддям зображення. Усвідомлення і відчуття руху й мінливості світу в формах часу пронизує собою літературу» [104, с. 209–210]. М. Бахтін, відводячи провідну роль у творі саме часу, зазначає: «В літературно-художньому хронотопі має місце злиття просторових і часових прикмет в осмисленому й конкретному цілому. Час тут згущується, ущільнюється, стає художньо-зримим; простір же інтенсифікується, втягується в рух часу, сюжету історії. Прикмети часу розкриваються у просторі, а простір осмислюється і вимірюється» [7, с. 235]. Крім того, М. Бахтін визначає типологію художнього часу, виокремивши (на основі античної традиції) три його типи: авантюрний, авантюрно-побутовий і біографічний, який ділиться на характерологічну інверсію та аналітичний тип [7, с. 235].

Спробуємо визначити тип художнього часу в творах Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько. Дія у детективному романі «Ескорт у смерть», який отримав відзнаку на конкурсі «Коронація слова» у 2002 році, розвивається навколо специфічного агентства «Ескорт-сервіс», що надає особливі послуги заможним бізнес-леді. Власниця новоспеченої фірми, Дана В'ячеславівна, пропонує своїм клієнткам кавалерів-супровідників, які володіють бездоганною зовнішністю, манерами та необхідними фоновими знаннями [56]. Вони є типовими: «красеннями-блондинами у чорному смокінгу з білою гвоздиною в нагрудній кишені» [139, с. 12]. Працівники «Ескорт-сервісу» відмінно виконують свою роботу, фірма процвітає, доки не стається перше криваве вбивство молодого чоловіка. Прикметно, що після вбивства у нього ще й зістригли пасмо волосся. Такий самий ритуал був здійснений ще у двох випадках. Ці події відбуваються впродовж шести місяців, та сюжет роману охоплює набагато більший відрізок

часу, що розвивається за хронотопним принципом авантюрно-побутового й біографічного аналітичного типу. Читач дізнається щось нове про життя конкретного персонажа крізь призму певної пересічної чи непересічної події і починає розуміти його вчинки: «22 листопада близько третьої години ночі в районі центрального міського скверу я зустрів одного з працівників фірми, якою керувала моя дружина, та зробив два постріли з відстані двох-трьох кроків. А потім, як наказала Світлана, зрізав з небіжчика волосся, яке наступного дня відвіз їй...» [139, с. 152]. З цього зізнання стає очевидно, що волосся убитих блондинів обстригали як доказ помсти і відплати за чужі гріхи. Акт помсти чинила Лана – нічний диспетчер ескорт-агентства, а його співробітники розплачувалися за помилки Романа, який в минулому покинув дівчину, а тепер за іронією долі став міліціонером і працював над цією справою: «Він уперше за багато років згадав своє перше кохання» [139, с. 139].

У творі Дороті Сейерс «Де буде труп?» продовжується історія кохання лорда Пітера Уімзі і письменниці Гаррієт Вейн, яка розпочалася у книзі «Смертельна отрута» (1930). Гаррієт вирушає у подорож і випадково знаходить на березі моря тіло чоловіка з перерізаним горлом. За всіма ознаками він є самогубцем, але жінці ця версія здається нудною, і оскільки лорд Пітер не любить сидіти без діла, вони вкотре беруться за безнадійне розслідування справи: «Не втрачай голови, дівчинко моя. Що б у такому випадку зробив лорд Пітер Уімзі?» («Keep your head, my girl. What would Lord Peter Wimsey do in such a case?») [261, с. 15]. Процес розслідування має чітко окреслені у назвах глав рамки і триває від четверга 18 червня до середи 8 липня, тобто його ведуть по гарячих слідах. За цей час, крім однієї зарізаної жертви, знаходять ще трьох повішених. Всі вони мають свої життєві історії. Незважаючи на лінійність художнього часу твору, автор з метою ознайомлення читача з цими історіями вдається до прийому ахронії, а саме:

1) ретроспекції – звернення до минулого, аналіз минулих подій і переживань. «Кажуть, що в дитинстві Алексіс сильно хворів після того, як його збили з ніг на спортивному майданчику» [139, с. 346]. Ця деталь свідчить про те,

що в чоловіка пізніше могло розвинутись хронічне захворювання. Так і відбулося, але воно мало спадковий характер і, як виявилось, зовсім не було причиною його смерті;

2) перспекції – погляд у майбутнє, передбачення дій і подій: «Один – зарізаний, троє – повішених, а 130 тисяч фунтів чекають наступного любителя торгувати тілом і душею» [139, с. 252]. У цих словах прихована підказка для будь-якого детектива: гроші були, є і будуть причиною більшої половини злочинів.

У часі тексту будь-якого детективного роману існує три темпоральні «осі»:

1) вісь календарного часу, який виражений у більшості випадків лексичними одиницями з семою «час» і датами;

2) вісь часу подій, яка створена за допомогою зв'язку усіх предикатів тексту, в першу чергу дієслівних форм;

3) вісь перцептивного часу, тобто часу, який означає позицію оповідача та персонажа, виражаючись різного роду лексико-граматичними засобами й часовими зміщеннями [8, с. 23].

У творах Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько ці три осі переплітаються. Вісь календарного часу є чіткішою у романі «Де буде труп?», оскільки читач візуально бачить день і дату, коли відбуваються слідчі дії. А в детективі «Ескорт у смерть» плутанина з календарним часом починається з самого початку. Читача спантеличує дещо містичний пролог, який датований 3 травня 1982 року: «Читай, читай, мій золотоголовий, звертаюся до тебе з небуття, з-під двох метрів землі» [139, с. 4]. Одразу ж виникають запитання, чи живий автор цього листа і що поганого зробив «золотоголовий». І раптом відбувається стрибок: авторка переносить дію в наші дні, дещо зміщуючи часові координати. При цьому часова вісь не втрачає цілісності, відновлюючись ближче до закінчення книги, що доводять наступні слова: «Романові спало на думку, що впізнати її він міг би набагато раніше – у свої тридцять сім Світлана лишалася такою ж непередбачуваною, навіженою, особливою, якою була й у сімнадцять» [139, с. 148].

Вісь часу подій нерозривна в обох детективах і чітко відображається у часовій формі дієслова, а саме минулій і теперішній. Вісь перцептивного часу періодично є зовсім невидимою, а інколи виходить на передній план [56]. Так, у романі «Ескорт у смерть» Ірен Роздобудько позиція оповідача є фоною для позиції персонажа, який завжди висловлюється прямо: «А про вбивства ... – зітхнула Дана, – читайте у жовтій пресі! Ми тут зібралися, щоби поговорити про інші проблеми ...» [139, с. 78]. Така установка часто відволікає увагу читача, дозволяючи оповідачу тримати інтригу до кінця твору. У романі «Де буде труп?» Дороти Сейерс позиція оповідача виражена більш яскраво. Складається враження, що саме він керує розвитком подій та вчинками героїв: «Суперінтенданту Глейшеру може не сподобатися це жахіття у його провінції, але Паркер одружився зі сестрою Лорда Пітера і хіба чоловік не має права написати приватного листа своєму діверові?» («Superintendent Glaisher might not like this horning in on his province – but Parker had married Lord Peter's sister, and may not a man write a private letter to his own brother-in-law?») [261, с. 212]. Виникає логічне запитання: а хто б продовжив розслідування, якщо б Уімзі отримав травму? Але він тримався і довів справу до кінця.

Важливим у руслі дослідження є вчення В. Проппа про такі характеристики художнього простору, як відкритість, замкненість, просторість, доступність/недоступність до огляду, місткість, сенсорне сприйняття, відносність до місця розташування людини і т.д. Залежно від них простір визначають як відкритий і закритий, зовнішній (макрокосм) і внутрішній (мікрокосм), «свій» і «чужий», прямий і кривий, великий і малий, локальний і глобальний, близький і далекий тощо [132, с. 226]. Зупинимось детальніше на двох перших парах параметрів: відкритості/закритості і зовнішності/внутрішності. І в романі Ірен Роздобудько, і в романі Дороти Сейерс художній простір є відкритим. Жодна з авторок не дотримується класичного принципу із замкнутою кімнатою, започаткованого ще Е. По і детально розробленого учасниками британського клубу письменників-детективістів. У творі «Ескорт у смерть» події відбуваються в агентстві, в квартирах, на вулицях і в міліцейському відділі: «Не встиг Містер Марпл увійти

до свого кабінету, як до нього занесли комп'ютерну роздруківку про те, що трапилось у місті минулої доби» [139, с. 98]. Сюжет детективного роману «Де буде труп?» розгортається в приватних садибах, у державних установах і на морському узбережжі: «Вона опинилася в маленькій бухті, комфортно захищеній від вітру масивом скелі, і з декількома зручними валунами, на яких можна сидіти» «She found herself in a small cove, comfortably screened from the wind by an outstanding mass of cliff, and with a few convenient boulders against which to sit» [261, с. 84]. Таким чином, обидві письменниці зберігають інтригу і змушують читача підозрювати кожного наступного героя або шукати злочинця серед пересічних мешканців певної локації.

Макрокосм і мікрокосм в романах Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько суттєво відрізняються. Це зумовлено передусім національною належністю письменниць. Так, макрокосм роману «Ескорт у смерть» обмежений просторами нашої Батьківщини – України: «... давня клієнтка, екзальтована президентка об'єднання Укрсир, завзята відвідувачка казино, до якого її завжди мав супроводжувати найкращий «ескортер» фірми» [139, с. 44]. А макрокосм твору «Де буде труп?» має чітко окреслені кордони Великобританії: «Вранці 18 червня вона вирушила з Лесстона Хо з наміром прогулятися уздовж узбережжя до Вілверкомба, за шістнадцять миль звідти» («On the morning of the 18th June, she set out from Lesston Hoe with the intention of walking along the coast to Wilvercombe, sixteen miles away») [261, с. 48]. Письменниці змальовують мікрокосми своїх персонажів відповідно до їх роботи та кола захоплень.

Персонаж Роман із детективу «Ескорт у смерть» є працівником міліції, тому більшу частину свого життя просиджує у відділі і тільки інколи бачить дружину: «По-моєму, ти за останні п'ять років стала занадто опасистою... Він прискіпливо подивився на огрядне тіло дружини, затягнуте в махровий квітчастий халат» [139, с. 102]. Гаррієт Вейн із роману «Де буде труп?» – письменниця, тож багато часу проводить у пошуках натхнення і сюжетів для власних творів, опиняючись у несподіваних місцях: «Вигляд незайманого піску пробуджує в автора детективних романів найгірші інстинкти. Одразу виникає непереборне бажання наслідити.

Професіонал виправдовує себе тим, що пісок дає прекрасні можливості для спостереження й експериментів. Для Гаррієт такі пориви теж не були чужими» («There is something about virgin sand which arouses all the worst instincts of the detective-story writer. One feels an irresistible impulse to go and make footprints all over it. The excuse which the professional mind makes to itself is that the sand affords a grand opportunity for observation and experiment. Harriet was no stranger to this impulse») [261, с. 10]. І не марно: Гаррієт знайшла причину для наступного розслідування і можливу фабулу для своєї детективної історії [56].

Хронотоп у жіночому детективному романі зазвичай ускладнено феміністичною складовою [55]. Вона має певні характерні риси. Головною серед них є особливі жіночі образи. Це переважно сильні, впевнені в собі та освічені жінки. Вони не заявляють про свою самодостатність, вищість чи зразковість. Навпаки, героїні часто мають бунтівний характер, запальну вдачу і бажання самоудосконалюватися. Порівняємо головних героїнь романів Ірен Роздобудько «Подвійна гра в чотири руки» і Дороті Сейєрс «Повернення в Оксфорд» – Мусю Гурчик і Гаррієт Вейн. Вони обидві не є професійними детективами, а всього лиш асистують чоловікам-слідчим. Кожна є достатньо мудрою, щоб проявити себе в потрібний момент. Муся, яка живе в XX столітті, але описана в XXI, робить це значно активніше і частіше: «Поки до тям приходили, Муся обстановку роздивилася і, як писав її улюблений доктор Шерл, швидесенько на місцевості зорієнтувалася: довкола ножа майже немає крові – отже, встромлений він в уже мертве тіло» [148, с. 69]. Гаррієт, яка народилася в творчому задумі Дороті Сейєрс ще у XX столітті, переважно стримує себе і тільки в кульмінаційний момент висловлює власну думку: «Це звичайно дуже добре, що ти мене попереджаєш, але я все одно спробую з'ясувати, хто це був. Я візьму до уваги всі застереження» («It's very good of you to warn me,» said Harriet again. «I'll try and find out who it could have been. And I'll take precautions») [260, с. 455]. Водночас вони обидві є вірними Санчо Пансами і завжди готові прийти на допомогу. Українка робить це дещо екстравагантніше: «Оглянувши каюту при денному світлі, розпочала Муся свою «лекцію» (а сама, варто сказати, себе доктором Шерлом уявила – і збоку

собою ж замилювалась, адже все відбувалося майже по-книжному!)» [148, с. 88]. Вона є вірною послідовницею свого улюбленця і увесь час старається досягти його рівня. Британка переважно залишається в тіні Пітера Уїмзі: «...Я сама себе бентежу. Я ніколи не знаю, що насправді відчуваю» («...I disconcert myself very much. I never know what I do feel») [260, с. 37]. Завдяки своїй прогресивності та рішучості Муся Гурчик таки починає домінувати в процесі розслідування і розплутує справу практично самотійно: «Але, ваша високосте, мушу сказати, що... що без Марії Матвіївни я б не впорався. Вона відбитки пальців зібрала, вона і на слід вивела, котрий іще з Петербургу сюди вів» [148, с. 216]. І. Роздобудько дозволяє своїй героїні втрутитися в суто чоловічу на той час справу – дактилоскопію. Письменниця також наділяє її надзвичайною спостережливістю та цілеспрямованістю. Муся Гурчик – дочка генерала, якій не личило розплутувати різні загадкові справи та ще й без дозволу батька, але вона кидає виклик стереотипам епохи і перемагає їх. А Гаррієт Вейн робить тільки спробу щось змінити у тогочасному світогляді: «...Це не тому, що я зрозуміла власну цінність. Коли я зробила тобі пропозицію, то це нічого не означало для мене, а зараз це б щось означало» («It isn't only that I have found a value for myself. But when I made you the offer, it meant nothing to me – now it would mean something») [260, с. 496]. Вона не займає позицію лідера в процесі слідства, але намагається бути основною хоча б в особистих стосунках. А це рівноцінне державному переворотові. Високоосвічена, добре вихована жінка з хорошої родини апріорі не могла сама себе пропонувати на роль дружини на початку ХХ століття. Такий вчинок був як мінімум ганьбою для рідних, а як максимум – вироком на відречення від власного дому. Проте Гаррієт нічого не налякало. Їй так набридла постійна заглибленість Пітера в чужі справи, його увага до найменших деталей інтер'єру і відірваність від реальності, що вона вирішила вразити досвідченого чоловіка несподіванкою. І це подіяло. Тільки у зворотному напрямі: пан детектив навіть не зміг відповісти. Та Гаррієт не надто вражена і продовжує допомагати своєму незрозумілому об'єкту захоплення [55].

Другою рисою феміністичного компонента є так зване жіноче письмо чи особливості жіночого стилю. У статті «Жіноча проза: теоретичні засади визначення та класифікація» Т. Шарова зауважує, що вживання поняття «жіноча проза» вказує перш за все на визнання факту існування цього літературного феномену, а його виокремлення здебільшого обмежується своєрідністю біологічної статі авторки [199, с. 16]. Г. Улюра, зазначає, що «жіноча література – це художні твори, створені жінками [182, с. 7]. Літературознавець Т. Гундорова впевнено заявляє, що «гендерно відмінне письмо – культурний факт», і водночас наголошує, що про виразну «статевість» письма можна говорити тоді, «коли у тексті особливий наголос робиться на тих означниках, які традиційно пов'язані зі статтю» [59], тобто виразно відчитуються «гендерні модуляції письма», створюючи таким чином «фемінну» модель творчості [59]. Жіноче письмо має свою основну тему – це місце жінки в сучасному світі і багатство її внутрішнього світу. Для висвітлення цієї теми письменниці часто користуються засобами емотивності, зокрема вставними і вставленими конструкціями. Структурно-семантичні типи вставних конструкцій були об'єктом вивчення російських та українських лінгвістів, таких як О. Антонюк, О. Галайбіда, В. Дружиніна, П. Дудик, А. Загнітко, Н. Кобріна та ін.

За допомогою вставних конструкцій авторки мають змогу дати власний коментар чи підказку, привертаючи таким чином увагу читача: «Схопився і закружляв довкола ліжка, немов чукотський шаман, кульгаючи на праву (колись поранену в бою) ногу» [148, с. 14]. Так Ірен Роздобудько описує його високість генерала М. Гурчика, який одночасно виглядає смішно, але відважно. Письменниця не називає його героєм, а просто каже читачеві, що цього чоловіка було поранено в бою. А це означає, що він не відсиджувався в тилу і його дочка – Муся Гурчик – також не ховатиметься за батьківською спиною.

Часто вставні і вставлені конструкції деталізують ситуацію, обстановку чи людей. Українська детективістка, використовуючи їх, передає атмосферу, яка панує на березі біля розкішного пароплава «Цариця Дніпра»: «Натовп (серед гультяїв, прикажчиків із сусідніх яток та інших роззяв товклися тут навіть бонни з

дітьми і дами під мереживними парасольками) хитнувся вперед» [148, с. 24]. І всі ці люди зібралися, щоб подивитися на небіжчика років тридцяти. Він збирався у відпустку, адже мав запрошення на судно «Цариця Дніпра». Із того шматка паперу і починається зав'язка історії. Читач також може перенестися в якусь окрему кімнату і чітко побачити всі меблі: «У просторому залі-приймальні (Муся відзначила, що померлий інженер жив досить заможного) стояв круглий дубовий стіл на лакованих гнутих ніжках у формі оголених сирен, що здіймаються з хвилі морської (претензійно і недешево, подумала Муся), десять стільців у стилі бароко (протертим виявився лише один, з чого Муся зробила висновок, що небіжчик не вельми часто приймав гостей) ...» [148, с. 25]. І, очевидно, що наші речі можуть багато про нас розказати. А ще більше може сказати погляд зі сторони: «Жадібними ніздрями (і всіма, звісно, фібрами душі) він відчував терпкий аромат парфумів «Жасмин» [148, с. 8]. Герої жіночих детективних романів часто піддаються виру відчуттів, намагаючись замаскувати це [55].

У британської детективістки яскравими прикладами вставних і вставлених конструкцій є епіграфи перед кожною главою. Читаючи їх, ми можемо уявити сюжетну лінію конкретного уривку твору: «Найкраще поводитися ті, хто, якщо не можуть визнати любові, все ж таки вважають її святою і старанно оберігають від серйозних справ і дій в житті. А чоловіки завжди мають якісь проблеми, що заважають їм бути відвертими хоч із собою» («They do best who, if they cannot but admit love, yet make it keep quarter, and sever it wholly from their serious affairs and actions of life; for if it check once with business it troubleth men's fortunes, and maketh men that they can no ways be true to their own ends») [260, с. 39]. Ці слова належать Френсісу Бекону, а Дороті Сейерс вдало використовує їх у III розділі, коли Гаррієт Вейн наважується першою заговорити про почуття і шлюб, а натомість чує скарги, а не відповідь.

Вставні і вставлені конструкції ще можуть бути виразником самоіронії в британському детективі «Повернення в Оксфорд»: «Уїлкі Коллінз, – написала Гаррієт, завжди відносився до чогось надприродного як до фатальної корости» (чи може когось здолати короста? А чому б і ні? Нехай так і буде, принаймні в цей

момент...))» («Wilkie Collins», wrote Harriet, «was always handicapped in his treatment of the supernatural by the fatal itch» (could one be handicapped by an itch? Yes, why not? Let it go, for the moment...)) [260, с. 204-205]. Гаррієт Вейн наспіхається сама зі своєї версії, але опиняється у безвихідній ситуації, коли потрібно щось сказати. І нехай краще буде так, ніж ніяк, а про наслідки письменниця-детектив подумає пізніше.

Ірен Роздобудько і Дороті Сейєрс використовують вставні і вставлені конструкції для оцінки висловлювання або вираження ставлення свого героя до подій, процесів чи людей. Інколи складається враження, що це справді думки персонажів, але в більшості випадків очевидним є те, що це письменниці устами своїх героїв підказують щось читачам [55]. Так українська детективістка робить нас мимовільно присутніми на місці злочину, деталізуючи його думками нібито Мусі Гурчик: «На його посинілому обличчі (Муся відзначила, що синява розливалася від шиї) застигла блаженна посмішка, пальці обох рук розчепірені, ніби нещасний усе ще брав свій останній акорд» [148, с. 24]. Пізніше читач ще не раз прочитає про ту синяву на шиї постраждалих, адже вона є слідом від специфічної східної отрути.

У Дороті Сейєрс таких коментарів менше, але вони все ж таки трапляються і дуже нагадують внутрішній діалог жінки, в якому вона сміливо робить певні висновки щодо якоїсь справи: «Стоячи і вдивляючись у дивне дзеркало (студентка, яка володіла цією кімнатою, очевидно, була дуже низькою), Гаррієт поправила капелюшок підняла його в ділянці чола» («Standing and stooping before the inadequate looking-glass (the present student who owned the room was obviously a very short woman) she adjusted the soft cap to lie flat and straight, peak down in the center of the forehead») [260, с. 8]. Тільки в розмові з собою британська жінка-детектив може відчувати повну свободу думки і дозволити собі робити різні припущення щодо справ.

Українська ж героїня веде внутрішній монолог, щоб розібратися в собі, в своїх почуттях і відчуттях. Вона надзвичайно тяжіє до сфери чуттєвого і здебільшого керується емоціями і навіть, так званим, сьомим чуттям. Якщо треба

зняти відбитки пальців, то це треба зробити терміново і так, як вчив маєстро: «Стримуючи биття серця, Муся проробила те ж саме: намастила аркушик рідиною з пляшечки (відкривала зубами, адже приклеєно було на славу!) і, немов до рани, приклала до візерунку» [148, с. 29]. Такі вчинки можна вважати імпульсивними, але вони дієві. Поки вся слідча група діяла відповідно до протоколу, то Муся вже встигла оцінити інтер'єр і зібрати біоматеріал. У той час останнє було надзвичайним новаторством, адже навіть сам генерал М. Гурчик не визнавав цього методу слідства [55].

Жінки-письменниці схильні до деталізації, а в детективному романі це особливо помітно. Зазвичай дуже прискіпливо описуються зовнішній вигляд людини чи одяг. Це робиться не відкрито, а в авторських ремарках: «Ух ти! Одна з тих фривольних світлин, котрі татусь забороняє дивитися в модних журналах: оголена спина, тінь від капелюха з широкими рисами падає на гострі лопатки, вузькі бретельки натякають, що сукня на панянці (а, власне, чому саме панянці, якщо спина худя, майже підліткова?) все ж таки є» [148, с. 28]. Читача різко відволікають від злочину і практично змушують побачити ту панянку. І така акція є спланованою, щоб потім реципієнт пригадав історію від початку і розгадував сюжетні колізії [55].

Дороті Сейерс також деталізує другорядних персонажів роздумами головних: «Два інші викладачі, яких Гарріет не впізнала (оскільки вони не працювали під час її навчання), судячи із жестів обговорювали дамські капелюхи» («Two other dons, whom Harriet did not recognize (they were new since her day) appeared from their gestures to be discussing millinery») [260, с. 51]. Письменниця використовує англійське слово «dons», яке вживається тільки на позначення викладачів Оксфордського університету і ми здогадуємося про локацію дії. А оскільки ці люди є новенькими, то ще не встигли влитися в колектив і сприймають його об'єктивно, а отже, можуть надати потрібну інформацію. Так і відбувається: шановне панство просто розповідає про те, що бачили останнім часом і відкрито висловлюють своє ставлення до певних вчинків окремих персонажів. Вони нікого не обмовляють і не прикрашають реальності, навпаки

конструктивно аналізують ту чи іншу ситуацію, а реципієнти отримують нові деталі, які складаються наче пазл у завершену картину [55].

Отже, хронотоп художнього твору є тісним взаємозв'язком між його часовими та просторовими координатами, що визначають внутрішню і зовнішню організацію тексту. Художній час у романі Ірен Роздобудько «Ескорт у смерть» та у творі Дороті Сейерс «Де буде труп?» є авантюрно-побутовим. На відміну від твору української письменниці, де порушено причинно-наслідковий принцип розвитку подій, у романі Дороті Сейерс послідовність збережена, при цьому активно уводяться ахронії: ретроспекції і проспекції. Саме вони дають змогу читачеві розгадати таємниці персонажів, але залишатися заінтригованими до кінця твору. Крім того, художній час у детективних романах має три «осі»: календарну, подієву та перцептивну. Вони перетинаються, формуючи цілісну часову картину творів. Просторову картину становлять закритий та відкритий художній простори, а також макрокосм і мікрокосм. Художній простір детективних романів «Ескорт у смерть» і «Де буде труп?» є відкритим, оскільки має різноманітні локації. Варіації макрокосму й мікрокосму творів ґрунтуються на світоглядно-естетичних особливостях мислення авторів. Таким чином, хронотоп охоплює різні рівні організації детективного роману і визначає його жанр.

Однією зі складових жіночого детективного жанру є феміністичний компонент. Його основні риси – це специфічні образи головних героїв-жінок і жіночий стиль письма. Муса Гурчик в українському детективі та Гаррієт Вейн в британському мають ряд спільних ознак: в них є широкий світогляд, невичерпний запас енергії і велике бажання довести справу до кінця. Проте українка прагне до автономії і самоствердження, а британці комфортно залишатися «за кулісами» слави Пітера Уїмзі. Жіноче письмо найяскравіше проявляється у використанні вставних і вставлених конструкцій, які виконують дві основні функції: емотивну і деталізувальну. Емотивна функція чіткіше виражена в українському детективі: Ірен Роздобудько словами юної леді виражає ставлення до навколишнього середовища і спектр емоцій. Дороті Сейерс рідко дозволяє інтелігентній письменниці прямо говорити про свої відчуття. Деталізувальна функція чітко

проявляється в обох детективах і має додаткове когнітивне навантаження. Таким чином, доцільно говорити про існування особливого жіночого стилю та його інтеграцію в детективний жанр.

2.3 Модифікації жанроутворювальних мотивів у прозі письменниць

Запорукою існування будь-якого літературного твору є його сюжет, з домінантним елементом – мотивом. У літературознавстві ще й досі точаться дискусії щодо чіткого визначення поняття «мотив». Відповідно до словника літературознавчих термінів за редакцією Р. Гром'яка: «мотив – тема ліричного твору або неподільна смислова одиниця, з якої складається фабула (сюжет)» [107, с. 469]. Проте історія функціонування цього терміна є довготривалою. Аристотель у «Поетиці» виділяв неподільну смислову одиницю (міф), яка становила основу сюжету давніх трагедій. Н. Буало і П. Корнель ввели поняття «сюжет», що дало поштовх для подальшого дослідження мотиву. Наша розвідка продовжує традицію і фокусується на компаративному аспекті вказаної проблеми [51].

Мета цього підрозділу – спираючись на дослідження у теорії жанру (К. Гейлбрун, М. Кронгауз, Н. Смірнові), описати аналогічні та розбіжні мотиви як першоеlementи сюжету в українському та англійському жіночому детективі.

Значний внесок у теоретичну розробку літературознавчої категорії мотиву зробили О. Веселовський, Б. Гаспаров, Б. Путілов, І. Силантьєв, Б. Томашевський та ін. Найпростіший вид мотиву може бути виражений формулою $a+b$: зла стара жінка не любить красуню і дає їй небезпечне для життя завдання. Кожна частина формули здатна видозмінюватися, особливо піддається для нарощування b ; завдань може бути два, три (улюблене народне число) й більше; на шляху богатирів буде зустріч, але їх може бути й декілька. Так мотив виростає в сюжет [51].

У 1920-х роках В. Пропп заперечив елементарність мотиву. Узагальнену фразу, яку О. Веселовський називав мотивом, наприклад «Змій викрадає дочку царя», можна, згідно з теорією В. Проппа, розчленувати щонайменше на чотири

семантичні елементи: «змій», «викрадення», «донька», «цар». Звернувшись до вивчення інваріантних та варіативних елементів у російських чарівних казках, В. Пропп з'ясував, що дійові особи є змінними, а їхні дії, які дослідник назвав функціями, – постійними. Згодом функціональний підхід до сюжетобудови розповідних текстів розвинули до абстрактно-логічного рівня у своїх працях французькі структуралісти Р. Барт, К. Бремон, А. Греймас [51].

Б. Томашевський, як і інші дослідники-формалісти, вдався до плідного протиставлення тематичного (семантичного) і композиційного (синтаксичного) планів. Учений стверджував, що, розклавши твір на тематичні частини, можна дійти до найдрібніших, неподільних елементів, які змальовують окремі дії, події або речі. За Б. Томашевським, кожне речення має свій мотив. Учений поділяв мотиви на зв'язані (ті, які під час переказу фабули не можна опускати, не порушивши причинно-наслідкового зв'язку між подіями) і вільні (побічні мотиви, подробиці, які не мають значення для фабули, хоча можуть відігравати важливу роль у сюжеті). Поєднуючись, зв'язані мотиви утворюють тематичний зв'язок – фабулу («сукупність мотивів у їхньому логічному причинно-часовому зв'язку»), а композиційний зв'язок між ними – це сюжет («сукупність тих самих мотивів у тій послідовності і зв'язку, в яких вони дані у творі») [172, с. 146].

Оскільки мотив, на думку Б. Путілова, існує на різних рівнях, він виконує принаймні три постійних функцій: конструктивну, динамічну та семантичну. Як вважає дослідник, мотив виступає як організований момент сюжетного руху та несе свої значення, від яких залежить рух сюжету. Надзвичайно важливою, за його словами, є також продукуюча функція мотиву, яка зумовлена здатністю мотиву до трансформацій. Структурна неоднорідність мотивів спонукала Б. Путілова розробити таку класифікацію мотивів [133, с. 145]:

1. Мотив-ситуація (має переважно експозиційний характер, виконуючи «ввід» героїв в оповідь; разом з тим «сюжетне значення мотивів-ситуацій ширше: вони становлять той просторово-часовий континуум і задають ті стосунки між персонажами, в межах яких виявляється основна сюжетна колізія»).

2. Мотив-мовлення (виступає у вигляді монологу, діалогу, репліки, листа тощо; характеризується меншою порівняно з іншими мотивами самотійністю: може бути статичним, якщо пов'язаний з мотивом-ситуацією, та динамічним, якщо пов'язаний з мотивом-дією, що становить третій тип).

3. Мотив-дія («сюжетні одиниці, що фіксують динамічні відрізки сюжету, пов'язані з просторовими та значущими часовими переміщеннями персонажів, з їх активністю, тобто моменти безпосередньо дієві: для позначення їх може також використовуватись назва «мотиви-епізоди»).

4. Мотив-опис.

5. Мотив-характеристика (два останні типи мотивів не виконують власне сюжетоутворювальних функцій, але безперечною є їх змістовна роль).

На думку літературознавця Тетяни Кушнірової, за походженням мотиви бувають міфологічними, фольклорними, літературними та ін. За семантикою можна виокремити мотиви філософські, соціально-історичні, екзистенційні тощо. Відповідно до засобів втілення у художньому творі мотиви можна поділити на мотиви-ситуації, мотиви-характеристики, мотиви-дії, мотиви-образи, мотиви-символи, мотиви-мовлення (монолог, діалог, репліка тощо), музичні мотиви (назва або фраза музичного твору, згадувана мелодія тощо), колористичні мотиви (певні кольори, за якими закріплюються мотивні значення) та ін. За традицією мотиви можуть бути традиційними (повторюваними у різні часи й у творчості різних митців, інакше кажучи – «вічними», як і «вічні» сюжети) і нетрадиційними (притаманними творчості тільки одного автора або навіть одному твору). За ступенем повторюваності мотивів дослідники виділяють власне мотиви і лейтмотиви. За певними напрямками і течіями закріпилися усталені комплекси мотивів, що дозволяє говорити про мотиви барокові, класицистичні, романтичні, символістські, акмеїстичні тощо. Звісно, що подана типологія мотивів є доволі умовною, бо не охоплює повною мірою все розмаїття мотивів у літературі, до того ж немає чітких меж між різновидами мотивів, оскільки вони можуть накладатись, трансформуватись, видозмінюватись, перехресчуватись. І все ж таки

зазначені принципи типології мотивів дають напрямок для аналізу конкретних літературних явищ [98].

Різновиди та функції мотивів багато в чому залежать від роду та жанру літератури, а також від належності твору до того чи іншого напрямку чи течії. Так, для епічних та драматичних жанрів, більш насичених дією, характерні мотиви-дії, мотиви-ситуації, мотиви-характеристики тощо. Для лірики значущими є мотиви-символи, мотиви-образи, музичні мотиви, колористичні мотиви, мотиви-мовлення та ін. Особливої актуальності в реалізмі набувають соціально-історичні мотиви, у романтизмі – міфологічні та фольклорні, у модернізмі – філософські, екзистенційні тощо.

Мотив у художньому творі є не тільки складником сюжету, а і його рушієм. Дослідники майже одностайні в тому, що мотив динамізує сюжет, впливає на розвиток подій, визначає сюжетні колізії. Мотив виступає організованим моментом сюжетного руху і має певні значення, від яких залежить рух сюжету. Тому, на нашу думку, цілком слушно Б. Путілов визначає динамічну функцію мотиву, який зумовлює сюжет твору. Водночас мотив організує не тільки сюжет, а всю структуру художнього твору, поряд з іншими компонентами бере участь у створенні художнього світу. Тому, безперечно, слід говорити про структуроутворювальну функцію мотивів (Б. Путілов називає її конструктивною). Нерідко наявність тих чи інших мотивів впливає і на жанрову організацію твору. Наприклад, для жанру утопії характерний мотив пошуку щасливої землі, а для антиутопії – мотив зіткнення героя зі світом насильства. Мотив абсурду, характерний для драми абсурду, визначає особливості цього жанру. Отже, мотив може виконувати жанроутворювальну роль, однак не завжди. Говорячи про участь мотиву в організації художньої структури твору, не можна обійти увагою його роль у створенні характерів. Як правило, у художньому творі характер розкривається через мотиви, які обумовлюють вчинки та духовні колізії персонажа. Мотив дозволяє показати авторові внутрішній світ героя, його стосунки з іншими героями, ставлення до світу тощо. Таким чином, крім уже

відзначених функцій, мотив виконує і характерологічну функцію: він суттєво впливає на створення художнього образу і є одним із засобів його створення [51].

Якщо за М. Бахтіним виокремити формальний і змістовий аспекти жанру, то саме мотив забезпечує єдність між ними, сприяє створенню загального образу світу, матеріалізує комплекс тем і проблем, формує жанровий зміст твору. Мотив є також важливою складовою структури стилю. Через мотивну організацію творів виявляється стиль митця, традиції й новаторство художника, діалектика загального та індивідуального в його стилі. Мотив (або комплекс мотивів) нерідко стає стильовою домінантою творчості митця або навіть загального стилю епохи [7, с. 14]. Проаналізуємо мотиви, які творять художній світ детективних творів Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько.

Мотив розслідування. У детективному романі сюжет традиційно розвивається навколо злочину або таємничої загадки. Такий центр твору формує відповідну периферію, яка складається із злочинця/винуватця, другорядних героїв, детектива і постраждалої/зацікавленої особи. Твір британської письменниці Дороти Сейерс «Повернення в Оксфорд» написаний за класичним каноном, і тому в ньому наявні саме злочинець, детектив і постраждалий. У цих трьох образах функціонує мотив розслідування, яке є поступовим, точним і безапеляційним: «Заради Бога, відкинь свої упередження і подумай. Що з тобою сталося, що ти не можеш додати два плюс два?» («For God's sake, put your prejudices aside and think it out. What's happened to you that you can't put two and two together?») [260, с. 433]. Ця фраза належить професійному детективу – Пітеру Уїмзі. У творі «Гудзик» Ірен Роздобудько мотив розслідування має дещо іншу структуру і розвивається за допомогою образів винуватця, детектива (який не завжди є професіоналом) і зацікавленої персони. Ліка – головна героїня твору – мимовільно бере на себе функції детектива і згодом розуміє, що вона є ще й зацікавленою особою. Тобто відбувається своєрідне нашарування образів чи ролей. Таким чином, процес розслідування стає набагато захопливішим для читача, а мотив розслідування, за Б. Томашевським, є зв'язаним і без нього не було б фабули [51].

Тексти Ірен Роздобудько, зазначає Ю. Соколовська, є достатньо різними за своїми фабульно-жанровими ознаками. Проте саме це дозволяє говорити про наявність спільних конструкцій, кріплень, на яких усі вони тримаються. Цим елементом зв'язку є атмосфера пригод. Мотив пригод виступає основоположною субстанцією в художній прозі письменниці. У її романах пригоди інтерпретуються у трьох основних вимірах: як сюжетні, часопросторові подорожі («Останній діамант міледі»), як психологічні, внутрішньо-особистісні мандри («Ранковий прибиральник», «Шості двері»), як синтез цих двох – переважно невиразно-окресленої зовнішньої та акцентовано внутрішньої мандрівних форм («Гудзик», «ЛСД»). Сама авторка не задовольняється наявними фабулами, вона шукає нові сюжетно-оповідні ресурси [160]. Цього принципу дотримується і Дороті Сейерс. Головна героїня серії її детективів – Гаррієт Вейн – займається саме пошуком пригод і говорить про це відверто. Спочатку вона так поводить для того, щоб розважитися, потім, щоб знайти прототипи для персонажів власних творів, а згодом, щоб привернути увагу Пітера Уїмзі: «Проте виявити роздратування означало б зіграти йому на руку. Вона жалісно посміхнулася і вимовила класичну фразу покірного порт'є Брейсноуза» («However, to show annoyance was to play into his hands. She smiled upon him pityyngly and uttered the Brasenose porter's classic rebuke ...») [260, с. 136].

Мотив втечі. Прагнення «сховатись», «вижити», «втекти» більш притаманне, звичайно, жіночим персонажам Ірен Роздобудько. Вони прагнуть вижити різними способами та методами, прагнуть осмислити своє існування, навіть опиняючись у глухому куті. Головна героїня роману «ЛСД», Пат, чітко виконує всі правила згаданого закладу, але в певний момент стає на дорогу пізнання: «Я одягла халат. І вилізла на підвіконня. Поранила ногу. І палець на правиці. Подумала скоромовкою – «щояроблющояроблющояроблющоя....» – і зістрибнула вниз» [141, с. 183]. У доробку письменниці часто відбувається умовне перетворення героїв на тварин, відбувається певна гра, що реалізується на різних рівнях. На думку Т. Гундорової, персонажі сучасних художніх творів «сприймають значення світу, часто тікаючи у вербально-ігровий, віртуальний

простір свободи, а формою вираження такого запиту стає для авторів зміна наративних масок і мовна гра – два способи конструювання світу того чи іншого характеру» [58]. У романі Д. Сейерс «Де буде труп?» Лорд Гудріч змінює «соціальні» маски, кожного разу даючи про себе іншу інформацію. Таким чином він приховує певні дані від слідства: «Хто такий пан Гудріч? Чому пан Гудріч був джентльменом, який володів землею вниз по провулку Хінкс, де містер Мартін був у таборі. Всі ці землі належали містеру Гудрічу» («Who was Mr. Goodrich? Why, Mr. Goodrich was the gentleman that owned the land down by Hinks's Lane, where Mr. Martin had been camping. All the land thereabouts belonged to Mr. Goodrich») [261, с. 171]. Але читач знає, що кількома сторінками раніше цей персонаж видав себе за збіднілого аристократа. Лорд веде хибну гру та ще й видає себе манерами.

У творчості Ірен Роздобудько є також мотив втечі від себе. У «Пастці для жар-птиці» розповідь переплітається з ліричними відступами. Інформація доноситься до читача від невідомого героя: «Кілька років тому тому я винайняла цю затишну квартиру на околиці міста і мріяла якнайшвидше втілити свою ненависть у рішучі дії. ... Я намагалася спокійно зібратися з думками. Я не люблю програвати» [144, с. 197].

Мотив жіночності. Жіноча сутність у творах письменниць доволі складна та завжди неоднозначна як це зазначено у праці Ю. Соколовської. [160] Якщо звернутись до романів Ірен Роздобудько «Гудзик» та «Останній діамант міледі», то ми зауважуємо, що в обох творах постать жінки-персонажа, що рухає сюжет, – подвійна. Єлизавета та Ліка у «Гудзику», Голка і Анна в «Амулеті Паскаля» – це ніби два боки однієї медалі, дві іпостасі однієї жіночої сутності. Сильна і ніжна. Єлизавета та Голка – творчі, неординарні особистості, які розкривають свій потенціал, долаючи життєві труднощі. Під час «штилю буття» вони губляться на тлі життєвої рутини, депресують, змиряючись із обставинами, жертвують своїм щастям задля щастя близьких. Натомість Ліка і Анна постають дещо химерними, епатажно-чудними, яскравими, але дещо непристосованими до повсякденного життя. У цих двох творах бінарна опозиція «сильна жінка – слабка жінка»

залишається сталою попри всі градації в характерах персонажів. Щастя однієї неможливе без щастя іншої, біда однієї тягне за собою нещастя другої. Це обумовлено лінією сюжету, і водночас – духовною сутністю обох персонажів. Така нерозривна єдність витворює надсюжетно амбівалентний образ жінки – сильної і слабкої водночас, самодостатньої, здатної до самореалізації, і zarazом – хисткої, такої, що потребує опори і опіки [160]. Саме такі бінарні риси поєднує в собі Гаррієт Вейн у творах Дороти Сейєрс. Письменниця так описує Гаррієт Вейн – одну з головних персонажів роману «Де буде труп?»: «Міс Гаррієт Вейн, у сукні кольору бордо, кружляла на танцювальному майданчику готелю Респлендент з містером Антуаном, світловолосим жиголо» («Miss Harriet Vane, in a claret-coloured frock, swayed round the dance-lounge of the Hotel Resplendent in the arms of Mr. Antoine, the fair-haired gigolo») [261, с. 112]. Ця деталь вказує на те, що Гаррієт Вейн – добре вихована і освічена аристократка, але, як і кожна жінка має право на захоплення, симпатію й інтригу. Крім того, ця героїня є ще і літератором-початківцем, а в деяких ситуаціях її рятують краса і так звана «жіноча логіка» [51].

Мотив містичності. Символи, лабіринти, трансформації простору й часу, місто, просякнуте світлом, в якому начебто немає тіні, відкриті двері, дивні збіги й швидкоплинні епізоди з власного життя – усі ці знаки насправді є образами, що проходять перед людиною у час клінічної смерті, як про це згадують ті, хто пережив щось подібне та повернувся назад. Проте їх активно використовують у своїх сюжетах обидві досліджувані письменниці [51].

Роман Ірен Роздобудько «Амулет Паскаля» сповнений дивних персонажів: загадковий мсьє Паскаль, пані Голка, письменник Іванко-Джон та інші гості чарівного будинку. Паскаль є персонажем, якого Ірен Роздобудько не ідентифікує з конкретною історичною постаттю, який уособлює щось більше, ніж просто людину, є ідеєю. З приводу інших друзів цього мсьє, а особливо коханця героїні – пана Іван-Джона, письменниця створює досить прозорий міф, подаючи авторську інтерпретацію [51].

Паскаль був першим філософом, який придумав таку систему світобудови, що назавжди виокремила людину та замкнула її у власній сфері. Історична правда має винести вирок: це саме він винен у тому, що людина стала самотньою, що не тільки унеможливилася любов між людиною та голубкою (один з героїв книжки переживає саме таке кохання), але й люди стали відчувати свою відокремленість одне від одного [160]. Самотність та страх – ось головний песимістичний міф Паскаля – історичного. Самотність, відчай, страх, як цеглини на даху, штовхають героїню заповідати самогубство. І хоч Ірен Роздобудько створює казкову постать всезнаючого дідуса-Нострадамуса-Паскаля, трагічні події, що відбуваються за сюжетом, дають право інтерпретувати татуса Паскаля і як вбивцю Паскаля, який сконструював світ, де людина відчувається самотньою й безпорадною. Протистоянням безжального філософа виступає у творі коханець героїні – письменник Джон Фаулз, персонажі навіть згадують одну його книгу – відому нам як «Волхв», хоч спочатку Фаулз хотів назвати її «Гра в Бога». Справжнє життя, свобода, таємниця та кохання, за логікою твору пані Роздобудько залишаються тільки в літературі, лише у вигадках письменників [160]. Аналізуючи твори Дороти Сейерс, стає зрозуміло, що справжні цінності існують в реальному житті, а художні твори – це їх дзеркальне відображення, яке інколи може заломлюватися. Саме в місцях цих зламів і виникають різні містичні явища, проте вони є швидше традиційними, ніж оригінальними. Це і таємниче поскрипування дверей, і загадкові голоси на горищі, і зміна розташування певних предметів. Однак такі дрібниці не творять сюжет, вони додають йому певного антуражу: «Який дідько підказав їм таке робити?» («What the devil they mean by doing a thing like that?») [260, с. 317]. Запитує Гарріет Вейн до смерті переляканого студента в гуртожитку Оксфордського коледжу в творі «Повернення в Оксфорд». Студент відповідає і автоматично видає всі факти, які знає, адже страх заблокував його свідомість. Страх стає елементом розвитку подій в детективі [51].

Отже, основними мотивами детективів Ірен Роздобудько і Дороти Сейерс є: мотив розслідування, мотив втечі, мотив пригод, мотив жіночності і мотив

містичності. Їх можна трактувати як мотив-мовлення та мотив-дію. Вони є жанроутворювальними для жіночого детективного роману і виконують конструктивну й динамічну функції в тексті. Мотив жіночності і мотив пригод активно використовується двома письменницями і вони роблять сюжет їхніх творів динамічнішим. Мотив втечі в Дороті Сейерс означає швидше фізичну втечу, а в Ірен Роздобудько – втечу від самого себе. Українська детективістка також вводить різноманітні містичні історії в сюжетну канву і робить тематику творів поліфонійною, а британська використовує містику рідко і тільки для акцентуації чи привернення уваги реципієнта. Мотив розслідування є основним у детективі і його використовують українська та британська письменниці для розвитку детективного сюжету.

Порівняльний аналіз сюжетно-композиційного рівня організації детективних романів Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько допоміг встановити, що головними елементами жіночого детективу, як і будь-якого тексту, відповідно до праці І. Качуровського, є: мандрівки, зустрічі, упізнавання і розповіді. Мандрівки в українських творах зазвичай відбуваються по офісних будівлях та квартирах спальних районів міст або ж по таємних «вулицях» власної підсвідомості. Британські герої мандрують цілком реальними провінційними містечками. Зустрічі, упізнавання і розповіді – це основні елементи взаємодії між детективом, підозрюваними, свідками і жертвами.

Архітектоніку жіночих детективів досліджуваних британської й української письменниць урізноманітнює любовна сюжетна лінія, яка місцями превалює, адже є основною ознакою жіночого письма. Любовний сюжет виконує перепитійну і характерологічну функції. Читаючи серію романів Дороті Сейерс читач може впіймати себе на думці, що в певний момент його вже не цікавить розслідування. Він більше заінтригований тим, чи погодиться Гарріет вийти заміж за Пітера хоч на шостий раз. А те, як лорд впевнено робить пропозиції, характеризує його як цілеспрямованого джентльмена. У творах Ірен Роздобудько любовний компонент має здебільшого характерологічну функцію. Він, до

прикладу, показує як може відкритися замкнута Віра з роману «Пастка для жарптиці» після зустрічі зі Стасом.

Для того, щоб сюжет розвивався, текст повнен мати ще й часову і просторову організацію. За класичними канонами детективного жанру хронотоп має бути замкнутим: дія повинна відбуватися в закритому просторі за конкретний час. Цього принципу здебільшого дотримується Дороті Сейерс. Якщо злочин стається в одному місті, то його розслідують там же, із зазначенням дат. В українських творах часопростір дещо розщеплений: реципієнтові доведеться сприйняти, так звані, «флешбеки», себто мандрівки в часі, щоб зрозуміти ту чи іншу ситуацію.

Основними компонентами сюжету є мотиви, які мають жанроутворювальну функцію. Встановлено, що головну роль в жіночих детективах виконують два мотиви – мотив розслідування і мотив містичності. Перший, очевидно, розвиває сюжет, адже він будується навколо процесу слідства. У британських детективах Дороті Сейерс він є домінантним. У романах Ірен Роздобудько превалює мотив містичності: особи, місця, речі чи події, і таким чином він допомагає тримати читача в напрузі до останніх сторінок твору. Обидва мотиви виконують перепитійну функцію і є жанроутворювальними, оскільки творять канонічну таємницю, описану ще Е. По, і процес її розгадування.

Література до розділу

7, 33, 39, 40, 41, 48, 51, 53, 55, 56, 58, 59, 80, 83, 91, 104, 132, 133, 137, 138, 139, 141, 144, 146, 148, 160, 172, 182, 199, 259, 260, 261, 267.

РОЗДІЛ III

ОБРАЗНА СИСТЕМА У ЖІНОЧОМУ ДЕТЕКТИВНОМУ РОМАНІ

3.1. Образ жінки-детектива як домінантна ознака жіночого детективного роману

Існує широка варіативність думок щодо статусу жіночого детективу в сучасному літературному контексті. Проте цей різновид детективної літератури має свою читацьку публіку, а значить, розвивається. На сучасному етапі становлення жіночого детективу однією з його основних ознак є образ жінки-детектива. Згідно з класичною формулою, виведеною Е. По у 1840-1845pp., детектив повинен бути ексцентричним аматором з оригінальними манерами; він повинен перевершувати поліцію в умінні спостерігати й узагальнювати; він, як правило, має товариша, який подає читачеві більшість інформації про злочин, розслідування і життя протагоніста [267]. Дещо «збагачує» та критикує образ детектива Дороті Сейерс у своїй передмові до першого видання детективної антології (1928-1929): «...Сучасна детективна проза характеризується тенденцією доручати розслідування надзвичайно складних справ пересічним людям: журналістам, поліцейським ... і навіть жінкам-детективам» [157, с. 108]. Щоправда, на думку Дороті Сейерс, вони не досягли захмарних висот у детективній справі тому, що вони діють імпульсивно, покладаються тільки на власну інтуїцію і завжди готові зануритися з головою у вир злочинних подій. Зазвичай вони співпрацюють з детективом-чоловіком, котрому, здебільшого, створюють додаткові проблеми, і відзначаються надмірною скуппульозністю до дрібниць.

У серії романів про лорда Пітера Уімзі образ жінки-детектива (Гарріет Вейн) є чітко вимальованим, наскрізним, динамічним і позитивним. В українській письменниці цей образ є епізодичним (наприклад, Влада в книзі «Перейти темряву»), статичним або динамічним, позитивним або негативним у

досліджуваних нами романах. Проаналізуємо детальніше особливості творення образу жінки-детектива власне жінками-детективістками.

Образ жінки в англійській літературі кінця XIX – початку XXI століття характеризується стереотипізацією, адже саме в цей час виникає нова категорія представниць жіночої статі. Це жінки, які переглядають свої обов'язки і права в сім'ї та суспільстві, вони готові скинути з себе «кайдани» Вікторіанської епохи та стати на один щабель рівності з чоловіками. Формується абсолютно інший жіночий типаж – вільна, незалежна, відкрита до змін особа. Такий прогрес в світоглядних позиціях письменників не міг не втілитися в їх образах, на яких залишає свій відбиток автобіографічність. Спробуємо проаналізувати автобіографічний елемент в досліджуваному нами образі Гарріет Вейн.

Згадані модерні віяння не минули і філософські погляди Дороті Сейерс. Британська детективістка у своїй серії романів про лорда Пітера Уімзі творить образ письменниці, яка є прототипом авторки і прикладом авангардизму своєї епохи тому, що зрікається сім'ї та друзів, сама заробляє собі на життя і в 29 років перебуває у вільних відносинах. Але несподівано ця новомодна ідилія руйнується. Мимоволі жінка перетворюється з підозрюваної на детектива-аматора. Цей образ доволі динамічний, бо зазнає значних змін під час розвитку детективної епопеї. Відбувається еволюція літературного образу від жінки-жертви обставин до жінки-героїні. Читач знайомиться з Гарріет Вейн, коли вона перебуває на судовому засіданні у першому романі серії «Смертельна отрута»: «Королівський суд розглядає справу ув'язненої, Гарріет Вейн, яка вбила Філіпа Боеса, отруївши його миш'яком» («The case for the Crown is that the prisoner, Harriet Vane, murdered Philip Boyes by poisoning him with arsenic») [262, с. 3]. Поступово стає відомо, що обвинувачена перебувала в романтичних відносинах з убитим письменником, який славився творами про атеїзм, анархію та «вільне кохання». Сама ж вона писала містичні та детективні історії (повний збіг з життєвим шляхом самої Дороті Сейерс). Цей факт суддя використовує як основний аргумент, адже Гарріет Вейн була досить обізнана зі способами і засобами скоєння вбивства: «... мають справу з різноманітними хитромудрими методами скоєння вбивства чи інших

злочинів» («... deal with various ingenious methods of committing murder and other crimes») [262, с. 4].

З українською любительською розслідувань, Вірою, реципієнт знайомиться у типових обставинах: «Вірі призначили зустріч рівно на дев'яту. Пізніше починалася загальна нарада. До красивого будинку Віра приїхала о восьмій. Їй завжди потрібен був час, аби обміркувати майбутню розмову та заспокоїти себе трьома-чотирма цигарками» [144, с. 5]. Ця молода жінка збирається влаштуватися на нову роботу, щоб якось змінити своє життя: «Віра ще посиділа в ресторані, обмірковуючи зустріч, поки не дійшла рішення, що те, що трапилося, – це шанс змінити життя» [144, с. 12]. Вона є типовою представницею українського жіноцтва початку ХХІ століття, яка уже, на відміну від британки Гаррієт Вейн, досягла цілковитого рівноправ'я, освоїла «чоловічі» професії та перебуває в активному пошуку власного «я». Це віддзеркалення тієї реальності, яку пережила сама Ірен Роздобудько, змінивши ряд різнопланових професій. Вона теж ходила на співбесіди і кожного разу переживала, розпочинаючи чергову кар'єру, так, як це робить Віра у свій перший робочий день.

Гаррієт Вейн на противагу Вірі є доволі впевненою в собі і заперечує висунутим обвинуваченням: «Її запитали чи міг миш'як випадково потрапити в каву, а вона відповіла що це абсолютно неможливо, оскільки вона знищила всі отрути ще до кінця травня» («She was asked whether the arsenic could possibly have got into the coffee by accident, and replied that that was quite impossible, as she had destroyed all the poisons before the end of May») [262, с. 24]. Проте розуміє безвихідність своєї ситуації і з радістю зустрічає лорда Пітера Уімзі: «Я справді дуже вдячна Вам, хоч і боюсь, що є занадто безнадійним випадком» («And I'm really very grateful to you, though I'm afraid I'm rather a hopeless case») [262, с. 38]. Міс Вейн відкрито розповідає про свої стосунки з Філіпом Боєсом і одразу ж демонструє характер, який зазнав впливу емансипації: «Але я не могла терпіти того, щоб мене пошили в дурні» («But I couldn't stand being made a fool of») [262, с. 40]. Так само прямолінійно детектив-аматор висловлює своє ставлення до шлюбу: «Я вважаю, що є багато імбицилів, які хочуть одружитися з будь-ким, хто

є хоч трохи відомим» («I suppose there are a lot of imbeciles who want to marry anybody who's at all notorious») [262, с. 41] і до лорда Пітера Уімзі: «Ну, я вважаю, що Ви досить приваблива особа, за яку можна вийти заміж» («I thought you'd be rather an attractive person to marry») [262, с. 41].

У Віри часто виникають проблеми з висловленням своїх думок та експресією емоцій. Як правило, вона це робить роздумуючи: «О Господи, – подумала Віра. – До всього цього треба ще довго звикати ... Нічого, прорвемося», – і сівши за свій стіл, почала розбирати папери» [144, с. 16]. Така замкнутість, очевидно, спричинена вихованням в інтернаті і призводить до труднощів з комунікацією. Жінка відчуває себе відчужено у новому колективі і шукає проблему в собі: «Треба з усіма познайомитися ближче, – вирішує Віра, – не може бути, щоб я не знайшла до них ключик! На роботі треба почуватися комфортно...» [144, с. 19].

Натомість Гарріет Вейн легко знаходить спільну мову з Пітером Уімзі і починає з ним співпрацювати: «Гарріет, яка усміхалася до нього ...» («Harriet Vane, who had been smiling at him ...») [262, с. 41]. Тим паче обвинувачена не має жодних мотивів для вбивства. Миш'як вона придбала, щоб проводити експерименти, необхідні для написання чергового детективного роману. Варто зазначити, що її твори користувалися неабиякою популярністю. Навіть одна з присяжних в залі суду читала їх: «Я читала одну з її книг, дійсно досить хорошу і добре написану, і не могла здогадатися, хто є вбивцею аж до 200 сторінки; досить розумно, бо зазвичай я роблю це приблизно на 15 сторінці» («I have been reading one of her books, really quite good and so well-written, and I didn't guess the murderer till page 200, rather clever, because I usually do it about page 15») [262, с. 27]. Гарріет Вейн і Пітер Уімзі починають працювати тандемом. Вони шукають мотиви для вбивства Філіпа Боеса і задумуються про його спадщину. Проте, судячи з виявлених банківських депозитів, вона не вражає. Його книги не були бестселлерами і не приносили доходу, а часто залежувалися на полицях. Філіп Боес навіть не був застрахований, тобто його життя не мало ніякої матеріальної

цінності. Навіть друзі не розуміли його, за винятком одного, якому перейшли авторські права письменника.

Дороті Сейерс презентує образ пані Вейн, цілком звільняючи її від колишніх стереотипів, які канули в Лету на початку XX століття. Вона не мріє про заміжжя, проте легко погоджується на вільні стосунки і життя з практично незнайомим чоловіком. Обвинувачена бере ініціативу на себе і висловлює таку пропозицію: «Я боюся цього. Не залишиться шляху для втечі. Я буду з Вами жити, якщо Ви бажаєте, але заміж за Вас не вийду» («I'm frightened of it. One couldn't get away. I'll live with you, if you like, but I won't marry you») [262, с. 225]. А потім проявляє себе як справжня жінка і змінює свою думку: «Я просто хочу виплутатися з цього і залишитися наодинці» («I only want to get out of this and be left alone») [262, с. 226].

Ірен Роздобудько презентує типову жінку XXI століття, яка не є втіленням архетипних для української літератури образів жінки-матері чи жінки-рабині. Це зациклена на роботі дама, яка, зазвичай, має багато проблем і не тільки з особистим життям: «Він завжди пам'ятав своє перше знайомство зі «столичною» дівчиною, яка, полишаючи його у вбогій дешевій кав'яреньці, презирливо кинула йому на прощання: «...і взагалі – закрій рота! Зайва цікавість видає провінціала!» [144, с. 48]. Віра має проблеми також із самоідентифікацією, адже відчуває себе маленькою дівчинкою і дорослою жінкою. Часто вона не може зв'язати ці дві особистості в собі одній і звинувачує в цьому матір: «Адже Віра надовго запам'ятала її шалені чорні очі і ту руйнівну енергію, що зворохобила все її дитяче існування» [144, с. 55].

Про рідних Гаррієт Вейн читач нічого не знає, бо вона не підтримує з ними стосунки. Найближчим їй стає професійний детектив. Лорду Пітеру Уімзі вдається розплутати злочин і суд визнає Гаррієт Вейн невинною. Вона виходить із в'язниці і далі проявляє самостійність у романі «Де буде труп?»: «... і хоч Лорд Пітер Уімзі з трепетною вірою в традицію кожного дня наполегливо пропонував їй своє мужнє плече, Гаррієт не висловлювала наміру спиратися на нього» («...and although Lord Peter Wimsey, with a touching faith in tradition, persisted day in and day

out in presenting the bosom for her approval, she showed no inclination to recline upon it») [261, с. 7]. У кожній негативній ситуації є позитивний момент і після звинувачення у вбивстві письменниця стала вельми популярною та багатою: «Трилери Гарріет Вейн переживали період розквіту. Вона підписала сенсаційні контракти на обох континетах і стала навіть багатшою, ніж уявляла собі в мріях» («Harriet Vane thrillers were booming. She had signed up sensational contracts in both continents, and found herself, consequently, a very much richer woman than she had ever dreamed of becoming») [261, с. 7]. Відпочивала детектив-аматор зовсім недовго після затяжного судового процесу. Завдяки своїй дедуктивній спостережливості і допитливості, Гарріет виявила труп під час звичайної прогулянки морським берегом: «Більше походить на кішку, ніж на людину. Неприродньо. Голова ледь не звисає з краю. Так можна навіть до інсульту долежатися. Якщо б мені пощастило, він би виявився трупом, а я би повідомила про нього в поліцію і потрапила на шпальти газет» («More like a cat than a human being. It's not natural. His head must be almost hanging over the edge. It's enough to give him apoplexy. Now, if I had any luck, he'd be a corpse, and I should report him and get my name in the papers») [261, с. 13–14].

А Вірі з роману «Пастка для жар-птиці» не довелося навіть іти гуляти. Це був простий робочий день агентства: «У кутку за великою штучною пальмою, в дивній позі, навколішки, біля труби парового опалення у зашморгу висіла... Аліна» [144, с. 58]. Очевидиця відреагувала як звичайна невідгодувана жінка: «Віру знудило» [144, с. 58]. Згодом співробітники вирішують відвести від себе підозри, організувати ілюзію святкування і опісля нібито п'яну Аліну відвести до неї на квартиру. План спрацював, але Віру почало гризти почуття совісті: «Віра відчула, що саме зараз настав той час, коли треба усе з'ясувати. І почати саме з того будинку, з тієї квартири, де було скоєно злочин, який перевернув усе її життя» [144, с. 68]. Почуттям і відчуттям Ірен Роздобудько відводить достатньо художнього часопростору, зображуючи жіночі образи. Вона використовує емотивну лексику, фразеологію, набір емотивних конструкцій, емоційні «кінеми» і «просодеми» в їх лексичному значенні, досягаючи емотивності тексту. Це є

невід'ємною ознакою постмодерної літератури, представницею якої є досліджувана нами українська письменниця.

Досвідчена Гаррієт Вейн покладається більше на свої знання та уміння, використовуючи методи власного літературного героя – детектива Роберта Темплтона, щоб оглянути труп: «Вона припустила, що він би одразу відкинув ідею про нещасний випадок. Не буває таких нещасних випадків. Роберт Темплтон уважно оглянув би тіло ...» («He would immediately, she supposed, dismiss the idea of accident. Accidents of that sort do not happen. Robert Templeton would carefully examine the body...») [261, с. 16]. Однак розуміє, що не можна гаяти часу, адже скоро почнеться відплив і вода може забрати труп в море. Гаррієт як справжній слідчий холоднокровно робить декілька знімків фотоапаратом, який завжди при ній, забирає туфлю, портсигар, капелюх і бритву, знаючи про важливість цих речей для розслідування, та вирушає шукати поліцейського. Вона не проявляє страху чи невпевненості, адже англійська жінка початку ХХ століття ще не могла відкрито показувати весь емоційний спектр. Героїня опиняється в тихій провінції, де життя іде повільно, кожен робить свою справу і не надто спішить допомагати. Аж коли мова зайшла про можливе вбивство, то знайшовся один охочий співпрацювати. Він супроводжує жінку туди, де є телефон, щоб зателефонувати в поліцію. Бо в двох навколишніх селах є тільки констебель.

Виходячи за рамки модерного жіночого образу свого часу, Гаррієт Вейн також показує свої амбіції і бажання прославитися. Одразу ж після передачі інформації поліції, вона телефонує у газету «Морнінгстар» і повідомляє їм ексклюзивні новини: «Тіло знайшла міс Гаррієт Вейн, популярний автор детективних романів ... Так, правильно, та сама Гаррієт Вейн, яку два роки тому хотіли засудити за вбивство ...» («The discovery was made by Miss Harriet Vane, the well-known detective novelist.... Yes, that's right – the Harriet Vane who was tried for murder two years ago...») [261, с. 40]. Та молода письменниця навіть не підозрює, що її робить відомою й авторитетною дружба з лордом Пітером Уімзі: «Якщо номер у готелі «Респлендент» Гаррієт отримала сама, показавши гаманець, то вид на море, а також ванну і балкон забезпечив інспектор, прошепотівши порт'є, що

вона дружить з самим лордом Пітером Уімзі. Добре, що Гаррієт цього не знала. Це б роздратувало її» («If Harriet's note-case had ensured her reception at the Resplendent, it was his own private whisper of «friend of Lord Peter Wimsey» that had produced the view over the sea, the bath and the balcony. It was just as well that Harriet did not know this. It would have annoyed her») [261, с. 48].

Віра має тільки одне бажання – знайти гармонію з самою собою, інколи шукаючи розради в чоловіках: «Рибка, мила рибка», – з ніжністю подумав Стас, відчуваючи, що у його життя увійшло щось тепле, яскраве, незрозуміле і, мабуть, дуже сумне...» [144, с. 92]. Та загублена в собі жінка не мріє про заміжжя, вона просто хоче знайти підтримку, якої не мала ніколи, навіть у дитинстві. Дитячі роки Віри – то ще одна інтригуюча загадка, в якій криється ключ до розгадки таємниці. Тут помітний вплив основних постулатів психоаналізу З. Фрейда, відповідно до яких модель кожної особистості складається з трьох поверхів – «Воно», «Я» і «Над-я». Перший згаданий поверх формується саме в дитинстві, а навіть незначні негативні впливи на цей процес можуть стати причиною розладів на верхніх поверхах. Ірен Роздобудько тримає інтригу до кінця роману, коли читач дізнається про глибоку дитячу травму Віри, яку вона пережила, ставши свідком вбивства. Відтак, письменниця досягає двох цілей – допомагає розкрити внутрішню таємницю героїні та таємницю слідства. Заглиблення у внутрішній світ літературного героя притаманне постмодерній літературі, яка розглядає його не тільки як біологічний організм, а як цілісну особистість зі своєю системою уявлень про світ.

На противагу постмодерній українській літературі, британська література досліджуваного етапу описує тільки доволі складний процес зречення від звичаїв, не осягаючи внутрішніх змін героїв. Прикладом цього явища є уявлення британської детективістки про заміжжя, яке змінюється у кожному романі. «Будь-хто, одружившись із лордом Пітером, розбагатіє. І він цікавий. Ніхто не скаже, що з ним буде нудно жити. [...] Але ж не може письменниця брати шлюб з усіма, хто володіє потрібними їй знаннями» («Anybody who married Lord Peter would be rich, of course. And he was amusing. Nobody could say he would be dull to live with. ... A

novelist couldn't possibly marry all the people from whom she wanted specialised information») [261, с. 50]. Так вона роздумує про шлюб із розрахунку. Не змінюється тільки рівень освіченості і багаж знань Гаррієт Вейн. Як гідна випускниця Оксфорду (якою була сама Дороті Сейерс), вона дозволяє собі вести внутрішній монолог із французькими вставками: «Autrestemps, autresmeurs» [261, с. 51], роздумуючи про інших мешканців готелю.

Головний жіночий образ Дороті Сейерс має дуже конкретні, продиктовані соціально-історичними і культурними умовами того часу, феміністичні переконання: «Невже чоловіки і справді такі дурненькі, що серйозно вірять, ніби модні капелюхи здатні повернути старі добрі часи жіночої покорі?... робота є і гроші в кишені» («Were men really stupid enough to believe that the good old days of submissive womanhood could be brought back by milliners' fashions? ... with a job to do and money in one's pocket») [261, с. 51]. Гаррієт Вейн не втрачає жодного шансу, щоб підкреслити жіночу самостійність і перш за все фінансову незалежність. Вона впевнена, що заміжжя – це далеко не основне призначення жінки: «Значить заміжжя не рятує. Одинокі, заміжні, вдови, розлучені – кінець один» («Marriage did not save one, apparently. Single, married, widowed, divorced, one came to the same end») [261, с. 53]. Знаходимо дві причини такого підходу до шлюбу: власне автобіографічний відбиток, на якому було акцентовано вище, і конкретні історичні умови (воєнний і повоєнний періоди, коли жінки змушені були протистояти всім труднощам самостійно).

Ірен Роздобудько не зображує свою героїню прихильницею фемінізму, а навпаки робить її ідеалісткою, яка вірить в ідеальних чоловіків і кохає одного з них: «На його місці вже сидів Стас – реальний, коханий, живий» [144, с. 156]. Цей ідеалізм пояснюємо деяким розчаруванням у досягненнях емансипації: жінка знову хоче бути слабкою і коханою, мати гідну опору, яка б могла не створювати, а вирішувати проблеми.

Устами своєї героїні Дороті Сейерс часто висміює канонічні правила написання детективу. Особливо її «приваблює» канон, який забороняє присутність китайця в творі: «Ти ж не збираєшся повідомити мені», – сказав

Уїмзі, «що той лікар із лютими очима і загадковий китаєць уже доставили його в самотній будинок на болоті» («You don't mean to tell me,» said Wimsey, «that the evil-eyed doctor and the mysterious Chinaman have already conveyed it to the lone house on the moor?») [261, с. 64]. Гаррієт Вейн легко і відкрито визнає свої помилки: «... визнала Гаррієт, якій стало соромно за себе» («... admitted Harriet, rather ashamed of herself») [261, с. 57]. Та вони дорого коштують, тому що фактично руйнують версію Пітера Уїмзі про вбивство і ставлять під загрозу його репутацію. Вона довіряє своїй інтуїції, що є надзвичайною подією того часу (жінка тільки досягнула зовнішніх змін в «декораціях» і ще не відважувалася говорити про свої чуття), і цим дратує поліцейських: «Якщо жінки заявляють, що це їхня жіноча інтуїція щось підказує, то немає сенсу сперечатися» («When the ladies get to knowing things by this feminine intuition and all that, there's no arguing with it») [261, с. 143]. Проте міс Вейн не звертає уваги на коментарі та легко йде на співпрацю, будує свої версії розвитку подій і тому в романі «Де буде труп?» є «Теорія про людину в рибацькому човні» і «Теорія про людину в ніші». Пані Віра є статичною і замкнутою, а тому шукає розгадку злочину в самій собі. Вона все життя звинувачує в убивстві старої леді свою матір і страждає дитячим божевіллям. Почергові смерті співробітниць змушують Віру повернутися на місце давнього злочину, щоб знайти ключ до теперішнього. Вона отримує полегшення, коли розуміє, що мама нікого не вбивала. Заразом Вірі, методом дедукції, вдається зрозуміти, що дівчат з роботи вбила начальниця – Ліліана Олегівна, яка з самого початку видалася підозрілою.

Головна героїня романів Дороті Сейерс все ж таки проявляє своє жіноче начало та інколи дає волю почуттям: «Гаррієт, злегка зашарівшись, мило усміхнулася до лорда Пітера» («Harriet, a little flushed, smiled amiably upon Lord Peter») [261, с. 187], і починає відчувати симпатію до наполегливого Пітера Уїмзі: «Тепер вона відчула, що в ньому є щось божественне. Він вміє керувати конем» («But she now realised that there was, after all, something god-like about him. He could control a horse») [261, с. 263–264]. Це ознаки феміністичного компонента, які завжди проявляються в жіночому письмі. Але британка вчасно вміє взяти себе в

руки і бути вірним Ватсоном свого Шерлока Холмса. І тільки в той час, коли займається письменницькою діяльністю дозволяє собі перенести свої почуття на літературних героїв, наділяючи свого видуманого детектива спектром хварактеристик, притаманним Пітеру Уїмзі.

Віра в романі «Пастка для жар-птиці» завжди дає волю емоціям, показуючи певну слабкість жінки ХХІ століття. Побачене нею місце злочину в дитинстві не дає спокою і, ставши очевидицею ще трьох вбивств, жінка вирішує звернутися до психіатра, віддаючи данину сучасним соціальним віянням. Вона знаходить лікаря з дитячого санаторію, в якому колись лікувалася, переживає гіпноз і ніби народжується знову. Віра стає «чистою», змиває з себе клеймо дочки убивці та демонструє читачеві можливість змінити все і почати життя з чистого аркуша. Надія на краще майбутнє є національно специфічною рисою жіночої детективістики в Україні, як уже згадувалося в підрозділі 1.3, і наслідком все ще нестабільної соціально-економічної ситуації.

Гарріет Вейн впевнена в завтрашньому дні, задоволена своїм життям і здатна проявляти хитрість, якщо цього вимагають обставини. Їй дуже важливо було поговорити наодинці з місіс Уелдон, яку завжди супроводжував син. Тому письменниця запрошує згорьовану наречену в турецьку лазню. І такий хід дає змогу детективу-любителю дізнатися більше про життя згаданої леді. Як кожна жінка, Гарріет любить шопінг і макіяж, особливо, якщо є для кого, вона з надзвичайною скурпульозністю збирається на пікнік з місіс Уелдон та її сином Генрі: «Гарріет підсилила ефект гігантським капелюхом, риси якого, з одного боку, приховували обличчя і лоскотали плече, а з другого – виставляли на показ чорні локони, майстерно накручені й укладені старшим перукарем готелю «Респлендент». [...] На завершення, вона майстерно, але стримано зробила макіяж, який викликав відчуття досвідченості, імітуючої невинність ...» («She enhanced its appeal with an oversized hat of which one side obscured her face and tickled her shoulder, while the other was turned back to reveal a bunch of black ringlets, skilfully curled into position by the head hairdresser at the Resplendent. [...] In addition,

she made up her face with just so much artful restraint as to suggest enormous experience aping an impossible innocence ...») [261, с. 293].

На відміну від британської детектива-аматора, українка Віра описана дуже щирою, простою і відвертою. Вона легко довіряє людям, які дають їй увагу і тепло: «Вона старанно приховувала своє шалене збудження від найменшого доброго слова і була готова майже по-собачому служити кожному, хто погладить по голові. Так почувуються сироти й вихованці дитячих будинків» [144, с. 29].

Іноді жінці доводиться проявляти холодний розум і сталеві нерви, щоб впорядкувати чоловічі домисли. Можливо, чоловіки і більш схильні до точностей і підрахунків, але з логікою і в жінок все добре, – саме це намагалися продемонструвати британські жінки на зламі XIX-XX століть. Гаррієт Вейн робить низку умовиводів і доводить чоловікам, що вони штучно формують розвиток подій у романі «Де буде труп?»: «Ні, але де вони могли познайомитися? Шкільний учитель з Тотенхем-корт-роуд і фермер з Хантингдонширу? Коли? Де?» («No; but it does seem unlikely, doesn't it? A Council School teacher from the Tottenham Court Road and a Huntingdonshire farmer. What form? What likelihood?») [261, с. 56]. А Віра уже нічого не спростовує, а вміє вчасно відтворити ситуацію до найменших деталей: «Ти що, пишеш детективні романи? [...] Прошу зняти звинувачення з моєї матері, – писала Віра, – й порушити нову справу у зв'язку із вбивствами співробітників відділу західної культури інформаційної агенції...» [144, с. 138]. Вона переступає себе, заглядає страху в очі, долає дитячу психологічну травму і розкриває подвійний злочин. Він трапився через давню таємницю цілої банди підлітків, які безжально вбили старшу жінку. Описуючи такий злочин, Ірен Роздобудько акцентує на великій проблемі сучасного людства – дитячій та підлітковій агресивності, яка має летальні наслідки. У той час у всьому звинуватили матір Віри, яка насправді прибігла рятувати померлу, а дочка просто не змогла дати чітких свідчень. Зате цього разу справедливість торжествує двічі, підкреслюючи один із класичних канонів детективного жанру – перемогу добра над злом.

Для презентації своїх героїнь Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько послуговуються засобами інтертекстуальності. Інтертекстуальність є об'єктом інтересу не лише теорії літератури, а й історії літератури, оскільки історія літератури вивчає текст у кількох аспектах. По-перше, це паралельний розгляд тексту «у собі» та розгляд того ж тексту у взаємодії з іншими текстами як з урахуванням наявних в ньому зв'язків з іншими текстами, так і з урахуванням його участі у більш великих літературних утвореннях – сукупності творів одного автора, одного напрямку, однієї епохи тощо. По-друге, це паралельний розгляд тексту з власне літературознавчих позицій, «інтралітературний» аналіз, лише в межах самого тексту та пов'язаних з ним текстів, а також «екстралітературний» аналіз, що вивчає роль тексту у нелітературних явищах і роль цих явищ у формуванні тексту – з урахуванням історії, соціології, психології людей того періоду (адресантів) та особисто автора (адресата), умов передачі інформації від автора до читача, різноманітних нелітературних впливів на обох тощо [16, с. 312].

Безпосередні художні прийоми, що створюють ефект інтертекстуальності зазвичай називають «проявами інтертекстуальності». Цей прояв може бути як свідомим, навмисне застосованим автором, так і несвідомим. Між першим і другим немає чіткої різниці, оскільки часто досліднику не вдається точно визначити, наскільки свідомим було застосування автором тих чи інших засобів [79, с. 47].

У руслі цього дослідження вважаємо необхідним проаналізувати прояви інтертекстуальності, які допомагають створити образ детектива у романах Дороті Сейерс «Повернення в Оксфорд» («Випускна ніч») і «Пастка для жар-птиці» («Мерці») Ірен Роздобудько, зокрема: алюзії; ремінісценції; використання епіграфів.

Дороті Сейерс так описує Гарріет Вейн – одну з головних персонажів роману «Повернення в Оксфорд»: «Вона просто любила «Злочинні піски» («She simply loved The Sands of Crime») [260, с. 10]. «Злочинні піски» – це літературна алюзія; детективний роман із серії книг Томаса Маршала. Ця деталь вказує на те, що Гарріет Вейн – поціновувач загадкових історій і хороший аналітик.

Письменниця також демонструє ставлення навколишніх до неординарного захоплення головної героїні: « ... в державі місце жінки чітко окреслене трьома «жіночими» заняттями: дітьми, церквою і кухнею» (« ... woman's place in the State should be confined to the «womanly» occupations of Kinder, Kirche, Küche») [230, с. 471]. Kinder, Kirche і Küche або три «К» – це стійкий вираз, який описує основні уявлення про соціальну роль жінки в німецькій консервативній системі. Ніхто у суспільстві не сприймає серйозно жінку-сищика. Жінка гармонійно виглядає із кухонним приладдям, з дітьми чи у церкві, а жінка-нишпорка – це нонсенс. Жінка-детектив – це щось надзвичайно нове, воно одночасно і відштовхується суспільством, і притягається. Дороті Сейерс поступово переключає увагу з детектива-професіонала П. Уімзі на детектива-аматора – Г. Вейн. Вона так захопилася написанням детективних романів, що вивчила різні методи розслідування, класифікацію отруйних речовин, процедуру огляду місця злочину, збирання доказів і навіть освоїла науку про шифри: «Зашифровані літери? Чи можливо те, що з місіс Уелдон все гаразд і що ми усі помиляємося?» («Cipher letters? Is it possible that Mrs. Weldon is all right and that we are all wrong?») [261, с. 254]. Такий жіночий підхід до справи допоміг розшифрувати закодований текст в романі «Де буде труп?», в якому йшлося про підготовку більшовицького перевороту в царській Росії та місце зустрічі – Варшаву.

У детективному романі Ірен Роздобудько алюзія також вживається з метою характеристики головної героїні. Як правило, цей прийом інтертекстуальності актуалізується не в словах автора, а в репліках другорядних героїв: «Рибка-бананка! – раптом спало на думку Стасові. – Ось вона хто – селінджерівська рибка-бананка, що об'їлася у підводній печері і тепер не може вислизнути назовні! Вона хоче бути вільною, мовляв, «такою, як раніше», а хіба це можливо у такій «упакованій» квартирці і з купою службових обов'язків?» [144, с. 80]. Джерома Девіда Селінджера справедливо вважають майстром створення підтекстів. Його твори, лаконічні та уривчасті, містять декілька смислових планів, які розгортаються залежно від способу прочитання, компетенції читача, його емоційного стану. У романі «Мерці» Стас згадує про рибку-бананку, роздумуючи

про головну героїню, – Віру. Читач усвідомлює, що, з одного боку, вона сама себе загнала в глухий кут і до кінця не розуміє ситуацію, що склалася, а з іншого – Віра веде типовий спосіб життя і не може плисти проти течії. Проте в екстремальних умовах саме Віра бере себе в руки, починає аналізувати події і веде розслідування. Вона поводитьсь зовсім по-іншому, ніж її літературна попередниця – Гаррієт Вейн. Віра є незалежною жінкою, вона здійснює свою детективну діяльність автономно і не викликає ніякого здивування в навколишньому середовищі.

У своєму детективі Ірен Роздобудько активно використовує і ремінісценції. Письменниця навіть вводить їх у композицію роману окремими ліричними відступами, яких у тексті нараховується чотири. Роман починається з першого ліричного відступу: «...Це сталося. Нарешті сталося... Тепер треба було подумати лише про одне – що робити з тілом» [144, с. 3]. Ліричні відступи мають форму монологу-спогаду, який тримає читача в постійній напрузі, адже тільки в кінці книжки стає очевидним, хто є автором монологу. Крім того, ремінісценції є знаряддям зображення глибокого психологізму жінки-детектива. З погляду поняття інтертекстуальності як побудови тексту у вигляді мозаїки голосів, які переплітаються (Ю. Крістева) [93, с. 498], бачимо, що така мозаїка наявна в «Мерцях» не лише завдяки ліричним відступам, а й уривкам слабких дитячих спогадів головної героїні Віри та листуванню із загадковою подружкою Саламандрою: «Її тінь супроводжувала Віру скрізь. [...] густе руде волосся, в якому колись ламались найміцніші гребінці, сукня з фіолетовим полиском, чорні окуляри, під якими – справжні відьомські зелені очі» [144, с. 32]. Саме цей спогад демонструє непересічну здатність головної героїні до запам'ятовування найдрібніших деталей. У ліричних відступах читач може також розпізнати деяку емансипованість та азартність модерної жінки-детектива: «Значить, гра триває – і я ще візьму своє. Навіть добре, що так вийшло!» [144, с. 143]. Як ми бачимо, жінка залишається жінкою, з притаманною їй імпульсивністю та емоційністю, якої практично позбавлена головна героїня детективу «Випускна ніч» Дороти Сейерс.

Дороті Сейерс у своєму творі подає епіграфи до кожного розділу: «Хрещенику, піди і скажи тому кмітливому хлопчині, щоб той ішов додому. Це не підходящий час, щоб когось обманювати» «Go tell that witty fellow, my godson, to get home. It is no season to fool it here» [260, с. 387]. Цей вислів належить королеві Єлизаветі. Вона сказала такі слова, коли Сер Джон намагався довідатися щось про стан справ у Британській імперії. Ці слова підштовхують читача до думки про те, що офіційне керівництво Оксфордського університету також не буде вести щирі бесіди з Пітером Уінзі. Але вони є натяком на те, що для Гаррієт Вейн ще не все втрачено. Авторка виводить свою героїню з тіні. Саме вона може знайти інший підхід до справи, і вона звичайно ж знаходить: «По обіді Гаррієт завела автомобіль і повезла міс Лідгейт і декана на пікнік поблизу Хінксі» («Harriet got the car out in the afternoon and took Miss Lydgate and the Dean for a picnic in the neighborhood of Hinksey») [260, с. 454]. У цьому героїні української і англійської жіночої детективної прози схожі: вони не бояться перешкод, а знаходять креативний вихід з будь-якої ситуації.

Одним із основних жанроутворювальних елементів жіночого детективу є образ детектива. Він має класичні характеристики: допитливість, ексцентричність і оригінальність. Образ жінки-детектива є динамічним і зазнає певних змін. У детективній прозі Дороті Сейерс детектив Гаррієт Вейн діє ще, так би мовити, у тіні свого знайомого, вона є досить імпульсивною, але водночас прагматичною. Ірен Роздобудько творить образ автономної жінки-детектива, котра не зазнає насміхання навколишніх, не бачить нічого дивного у цьому ремеслі, довіряє своїй інтуїції та відчуттям. Вона впевнена в своїх силах, не боїться розпочати життя з нового аркуша і вірить у краще майбутнє. Це національно специфічні риси української жінки-детектива.

З метою презентації образу жінки-детектива англійська й українська письменниці використовують засоби інтертекстуальності: алюзії, ремінісценції, епіграфи. Алюзії в англійському тексті є, в основному, соціальними і політичними (це свідчить про широку обізнаність випускниці Оксфорду в різних сферах життя), а в українському – літературними. Детективна проза Дороті Сейерс та

Ірен Роздобудько має виразні ознаки інтертекстуальності: тексти є поліфонійними – творяться на основі фрагментарності, цитування, переказу чужого мовлення.

3.2. Функціональність другорядних персонажів у жіночому детективі

Персонаж в літературному творі не існує автономно, він пов'язаний системою стосунків з іншими персонажами. Усі вони взаємодіють і протиставляються у різних площинах художнього твору. Чим більше персонаж має взаємозв'язків, тим краще і глибше розкривається його характер. На сьогодні за роллю в сюжеті персонажі поділяються на головних, другорядних і епізодичних [79, с. 67]. Головні персонажі перебувають у центрі сюжету, мають самостійний характер, прямий стосунок до всіх подій у творі. Їхні характери розкриваються сповна. Другорядні персонажі мають відносно самостійний характер, досить активно беруть участь в сюжеті, але автор їм приділяє менше уваги. Вони відіграють допоміжну роль: допомагають читачеві зрозуміти ідею твору і доповнюють образ головного героя. Саме через них відбувається комунікація між автором і реципієнтом. Епізодичні персонажі з'являються в одному чи декількох епізодах і не мають самостійних характеристик.

Незважаючи на існуючий простий поділ персонажів на головних, другорядних та епізодичних, інколи може виникати проблема з визначенням категорії персонажа у конкретному творі. Другорядні персонажі часто можуть не мати власного характеру і їм приділяється досить невелика частка авторської уваги [16, с. 36].

Категорію персонажа можна визначити за двома різними параметрами. Перший – ступінь участі у сюжеті й, відповідно, обсяг тексту, який відводиться цьому персонажу. Другий – ступінь важливості персонажа для розкриття сторін художнього змісту. У деяких випадках ці параметри збігаються, тоді досить легко здійснити аналіз системи персонажів. Часто буває так, що параметри персонажу не співпадають між собою, найчастіше це відбувається у тому випадку, коли другорядна або епізодична особа несе у собі велике змістове навантаження.

Досить легко користуватися першим параметром для аналізу великого епічного чи драматичного твору, наприклад, роману, де простір дозволяє виділити різний обсяг тексту персонажам і ми можемо визначити їх категорію, враховуючи суто кількісний показник. Саме його і використовуємо для виділення другорядних персонажів у детективних творах Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько.

У фокусі цього дослідження знаходяться жіночі детективи, в яких є багато другорядних персонажів. Це люди різних статей, професій і соціальних статусів. Вони допомагають зрозуміти ситуацію, відчувати атмосферу і дуже часто безпосередньо прикладають зусилля для розкриття злочину. Тобто вони необхідні частково для теми і частково для розвитку подій. У романах Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько – це їхні сучасники: психіатри-початківці, офісні клерки, працівники «Ескорт-сервісу», модельєри, власники будинків, особисті помічники, слуги, працівники Скотленд-Ярду, ремісники з різних напрямів виробництва.

Другорядні персонажі в аналізованих нами детективних романах Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько виконують дві основні функції:

- перипетійну: розвивають чи доповнюють основну сюжетну лінію і «занурюють» читача в художній світ;
- характерологічну: дають додаткові характеристики головним героям, моделюючи їх світогляд.

Проаналізуємо персонажі, які виконують перипетійну функцію. Такою є, до прикладу, героїня Кетрін Клімпсон із роману Дороті Сейерс «Смертельна отрута». Згадана жінка з'являється несподівано і виконує свою роль. Читач не знає про неї навіть усіх загальних даних, тому не йдеться про її внутрішній світ і глибину характеру. Вона настільки хотіла допомогти детективові Пітеру Уімзі, що наважилася на спіритуальний сеанс. Це, звичайно, містичний компонент, який бере свій початок від готичного роману – одного з першоджерел жіночого детективу, але саме він знайомить читача із заповітом, який залишила тітка вбитого Філіпа Боєса: «Нерухоме майно цілком заповідаю Філіпу Боєсу. П'ятдесят тисяч фунтів також залишаю Філіпу Боєсу, готівкою» («The real estate is left to Philip Boyes, absolutely. Fifty thousand pounds is left to Philip Boyes also, in

cash») [262, с. 204]. Ці пункти є мотивом для скоєння злочину, адже так другий спадкоємець, Норман Еркварт, позбувся головного конкурента і став одноосібним власником спадщини. До того ж, Пітер Уімзі довів, що ще за життя тітки, Місіс Рейберн, її гроші уже було розтрачено підступним племінником.

Серед другорядних персонажів Дороті Сейерс є архетипний браз жінки-матері – місіс Уелдон з роману «Де буде труп?», яка впливає на розвиток подій у творі. Вона була дочкою заможних батьків, що поспішно видали її заміж за багатого, але старого фермера, якому вона народила єдиного сина. Батько не виховував його в розкошах, а привчав до роботи по господарству. Проте це не принесло результату, бо Генрі все одно вів розгульний спосіб життя. Ось чому батько ще за життя поділив свій капітал між ним і його матір'ю. Таким чином, письменниця подає читачеві всі вихідні дані про другорядного героя, який має доволі самостійний характер, проте реципієнт до кінця твору не дізнається про причини деяких дій заможної леді, адже їй відведено обмежений часопростір.

Місіс Уелдон завжди жаліла Генрі і сподівалася, що син таки виправиться і стане хорошим господарем. Однак молодий фермер марно витрачав гроші з жінками, а його матір після смерті батька не могла слухати історії про походеньки свого сина та їздила по курортах. Саме на одному з них вона познайомилася з молодим російським танцівником і вирішила переписати заповіт на його користь. Генрі нічого не знав про задум матері, але як тільки довідався про весілля, то знову почав спілкуватися з нею. Це розчулило місіс Уелдон. Материнський інстинкт проявився ще більше після смерті Поля Алексіса, адже у старшої леді більше не було на кого спрямувати свою любов, яка стала рушійною силою для вчинення вбивства. Відтак, говорячи про негативний вплив любовної лінії на детективний сюжет, Дороті Сейерс порушує власні принципи і переплітає детективний сюжет з любовним, епізодично призводячи до диспропорції в сюжетних лініях твору. Тобто британська детективістка значно випереджує свою епоху, вдаючись до постмодерного літературного прийому.

Часто другорядними героями є працівники поліції в творах Дороті Сейерс. Вони переважно виконують функцію помічників і розкривають

неочікувані аспекти справи, а потім просто зникають з поля зору. Лорд Пітер підтримує прекрасні стосунки зі старшим інспектором Скотленд-Ярду – Паркером. Холоднокровний і розсудливий, Паркер урівноважує свого імпульсивного друга. Так, інспектор в романі «Де буде труп?» повідомляє лорду Пітеру Уімзі приголомшливу новину про те, що з першого погляду дуже бідний танцівник Алексіс насправді мав немаленький статок: «Золото! Як він його дістав? Як заволодів? У наші дні його в банках вже не видають. Невже пограбував Монетний двір?» («Gold! How did he get it? How did he wangle it? They don't hand it out to you at the banks nowadays. Did he rob the Mint?») [261, с. 153–154]. Щобільше, те золото хлопець отримав дивним шляхом: воно належало одинокій старенькій жінці, яка померла і заповіла його своєму братові. Як тільки російський танцівник дізнався про це, то прийшов його купувати. Він розповів, що хоче купити дорогоцінний камінь, а раджа банкноти не признає. Пан Беннет звичайно ж не повірив у видумку, але погодився продати монети за умови, що банкноти перевірять у банку. Угода успішно відбулася, а коли в газетах надрукували оголошення про пошуки даних на Поля Алексіса, то продавець як свідомий громадянин прийшов у відділ поліції з розповіддю, яка стала ключем до розгадки вбивства і виконала перепитійну функцію. Окрім цього, вищезгаданий вчинок є індикатором доброчесності британського суспільства початку ХХ століття.

Проте є в досліджуваних англomовних романах персонажі простих людей, які не бажають співпрацювати з правоохоронними органами чи детективами, оскільки мають особисту неприязнь до них чи просто не хочуть бути причетними до справи, бо доведеться іти в суд, давати свідчення, витрачати свій час. Саме таким є власник човна у романі Дороти Сейерс «Де буде труп?». Він дуже неохоче розповідає сухі факти про день вбивства і одночасно дуже грубо заявляє, що на цьому його допомога слідству закінчиться: «Не розгледів. Так що не піду в цей ваш проклятий суд і не буду присягати, ніби розгледів всі прищі на обличчі, а Ви, містере сууперінтендант, можете зарубати це на своєму наглому носі» («No, I weren't. Not to come into your bleedin' court and swear to a pimple, I wasn't; and you

can put that in your pipe, Mr. Cocky Superintendent, and smoke it») [261, с. 159]. Містер Поллок зовсім не довіряє поліції і відверто висловлює свою думку: «Тільки те, що в поліції тільки дурні служать, а більше нічого» («Nothing, only perlicemen is a pack of vules, mostly») [261, с. 162].

Не дуже поважає правоохоронні органи і Генрі, син нареченої Поля Алексіса місіс Уелдон: «У поліції повсюди дурні безмозгли. Не звертай на них уваги» («Police are always silly fools. Don't let 'em worry you») [261, с. 181]. Він взагалі не в захваті від ситуації, адже його 57-річна мама збиралася вийти заміж за 20-річного російського альфонса. Такий поворот сюжету є традиційним для британської літератури початку ХХ століття, коли жінка була причиною всіх бід і незгод, вийшовши за рамки стандарту і дозволяючи собі різні фривольності.

Доволі часто другорядними персонажами в детективних романах є підозрювані, коло яких необмежене, оскільки Дороті Сейерс нівелює принцип «закритої кімнати», наприклад, в романі «Де буде труп?». Так, під підозру потрапляє син місіс Уелдон – Генрі: «Жоден порядний фермер не погодиться пропустити час від сінокосу до збору урожаю. ... Я вважаю це кумедно» («About the last weeks of the year that any decent farmer would be willing to waste are the weeks from hay to harvest. I think it's funny») [261, с. 193]. А підозрюваний містер Шик, насправді Сімпсон, проливає світло на стосунки між Полем Алексісом та місіс Уелдон: «... і що це не життя чоловіка, народженого князем у рідній країні, а доводиться крутити любов з некрасивими старшими жінками за гроші» («... and wasn't it one hell of a life for a man that ought to be a prince in his own country – making love to ugly old women at twopence-halfpenny a time») [261, с. 230]. Одночасно він посилює підозру, адже заводить слідство в оману: «Але у вівторок, 16 червня, опівночі прибій не вдарявся об набережну. Саме був пік відпливу» («But at midnight on Tuesday, 16 June the tide was not lapping against the Esplanade. It was the extreme bottom of the ebb») [261, с. 233]. Письменниця дає пояснення таким діям містера Сімпсона, але абсолютно не показує його почуттів і переживань.

Перепитійну функцію в досліджуваних українських детективних творах виконує письменник Жан Дартов із роману «Останній діамант міледі». Власне слово «письменник» занадто звучне для опису цієї постаті. Іван Пир'єнко, а саме таке його справжнє ім'я, дійсно розпочинав творчу кар'єру з написання патріотичних віршів. Їх навіть розказували діти перед політично свідомою аудиторією. Але згодом патріотичні теми закінчилися і молодий комсомольський лідер втратив натхнення: «За роки своєї літературної кар'єри він навчився досить вправно і навіть талановито синтезувати у своїх творіннях вірші іменитих попередників» [146, с. 62].

Проте він залишався головою представників творчого об'єднання «Логос», на зборах якого виносилося рішення про друк роману одного з головних героїв – Макса. Публікація цього твору є зав'язкою детективу Ірен Роздобудько, навколо якої розвивається сюжет і читач поступово відкриває для себе персонаж псевдомитця по-новому: «Це моя мрія – будинок графині Жанни де Ла Фарре» [146, с. 193]. Відсутність задоволення від роботи, нереалізованість і неуспішність провокували народження хворобливих ідей у підсвідомості Жанна Дартова, який марив про відносини з визначною леді. Реінкарнацію цієї жінки він побачив в образі Жанни, яку викрав і примусово тримав у каюті корабля: «Тепер він кожен вечір проводив удома, відмовлявся від поїздок, конференцій, виступів. Він спускався до неї зі свічкою в руках (тільки так, я тоді в Парижі, він міг сприймати її) і вів довгі розмови, рік за роком переказуючи їй події свого життя, ніби на сповіді у священика. Він облаштував у дворі просторий вольєр, яким удень бігали собаки, вночі випускав її в сад подихати свіжим повітрям» [146, с. 212]. Так несподівано відкривається таємниця зникнення Жанни, з якої розпочинається роман, і водночас постає проблема самотності в сучасному світі. Такий, з першого погляду, знаменитий та успішний чоловік виявляється злочинцем, адже позбавив людину волі. Але зробив він це не зі злим умислом, а швидше для того, щоб жити з коханням усього його життя, не беручи до уваги бажання Жанни.

У романі «Ескорт у смерть» розвиток подій стимулює Олена, чиєю дивною пропозицією розпочинається детективна лінія сюжету: «Я дещо придумала. [...]

Фірма «Ескорт-сервіс» пропонує ескорт-послуги заможним жінкам. Тільки у нас ви можете замовити справжніх джентльменів для супроводу віком від 20 до 35 років. Порядність та інтелігентність гарантуємо» [139, с. 8]. Головна героїня детективу – Ілона – піддається на провокацію, іде в перукарню і через декілька годин уже готова до рокової зустрічі з Олексієм: «Вишукано вбрана й зачесана, вона сиділа на великому шкіряному дивані посеред порожньої, вилізаної до блиску квартири й шалено нервувала» [139, с. 11]. Прихід молодого чоловіка нагадує бізнес-ланч, під час якого його менеджер укладає вигідну для обох сторін угоду. Пара виходить з будинку разом і не викликає ніяких підозр, проте наступного дня директору фірми повідомляють страшну звістку: «Сьогодні вночі було вбито вашого ... м-м-м ... співробітника ... чи як вони у вас там називаються?... При ньому було знайдено ось цю візитівку на ім'я Олексія Підлужного з координатами вашого офісу» [139, с. 32].

Це було тільки перше із серії загадкових убивств. Розплутувати їх береться Роман Олексійович Крапка, заручившись підтримкою другорядного персонажа Ореста, який погоджується бути наживкою і розвиває детективну сюжетну лінію: «Біс із вами, давайте спробуємо ... Але якщо я загину смертю хоробрих, обіцяйте сказати на поминках, що я був вашим агентом і виконував складне державне завдання з ліквідації маніяка» [139, с. 71]. Хлопець не до кінця розуміє, що йому – високому і русоволосому – ймовірно доведеться зустрітися з чоловіком, якого вже називали «перукарем», бо двох його жертв виявили цілком лисими. Проте гору бере юнацький максималізм і бажання заробити гроші: «Вам хочеться справжньої роботи, за яку вам платили б хороші «бабки» [139, с. 69]. Ірен Роздобудько, пишучи постмодерні детективи, висвітлює одну з багатьох проблем сучасної людини – бажання заробити гроші навіть ціною власного життя.

Ще одним прикладом другорядного героя, який виконує перепитійну функцію, є образ Стаса з роману «Пастка для жар-птиці». Він появляється несподівано, в потрібні моменти і підштовхує Віру до пошуків себе, притаманних жінці ХХІ століття. Саме його підтримка допомогла дівчині повернутися до болючих дитячих спогадів про божевілля і вбивство, в якому обвинуватили її

матір. Поринувши у спогади, Віра побачила знайомі риси облич Ліліани Олегівни і всієї компанії, яка позбавила життя її подругу – Саламандру. Тепер вона розуміє, що відбувається в агентстві й одразу пише заяву в поліцію: «Прошу зняти звинувачення з моєї матері ...» [144, с. 138]. А Стас повністю змінює плани Віри на життя і повертає сюжет в любовному напрямку: «Так, позаду ... – погодилася вона. – Тепер усе буде інакше. А як твій роман?» [144, с. 156], вкотре руйнуючи фундаментальні канони детективного жанру і закінчуючи роман класичним хеппі ендом, притаманним творам масової літератури.

Зіставимо втілення характерологічної функції в другорядних образах, витворених Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько.

Другорядні персонажі додають ваги головним, характеризуючи їх, наприклад, дуже позитивно, як це зробив інспектор в романі Дороті Сейерс «Де буде труп?», висловлюючи свою думку про Пітера Уімзі: «Надзвичайно розумний чоловік, – підмітив інспектор. – Постійно на слуху: то одним зайнятий, то другим» («He seems to be a clever gentleman,» observed the Inspector. «One's always hearing of him doing something or other») [261, с. 44]. Вони дають додаткову, дуже необхідну для слідства порцію інформації. Так, Дафна, одна із танцівниць з роману «Де буде труп?», впевнено заявляє про вбитого Поля Алексіса: «Казав, що у нього чуттєва шкіра і через це він не бриється» («He said his skin was sensitive, and that's why he didn't shave») [261, с. 107–108]. На перший погляд нічого особливого, таке буває з багатьма чоловіками, проте Гарріет Вейн аналізує факти і остаточно переконується, що знайдена біля трупа бритва потрапила на місце злочину випадково. Для чого ж вона була потрібна мертвому танцівнику? Така прискіпливість до деталей є характерною рисою жіночого детективу. Це зумовлено особливим складом розуму жінок-письменниць, які завдяки своїй статі можуть помітити найменші дрібниці. Науково доведено, що жінки навіть розрізняють значно багатшу палітру кольорів.

Другорядні герої, як правило, наділені надзвичайно хорошою пам'яттю і легко розповідають про підозрілих осіб. Вони є засобом введення нової, потрібної для процесу розслідування, інформації. Так, містер Фортун вельми

прискіпливо описує покупця бритви в романі «Де буде труп?» Дороті Сейерс: «Такий, на мишу схожий. Волосся рижувате. Манери занадто пригладжені. Нижчий за Вашу світлість, і якщо я все вірно пам'ятаю, він був трошки ... не те, щоб каліка, але я б сказав скручений. Таке враження, ніби одне плече ледь-ледь нижче за друге. [...] Очі сумні, повіки безколірні – страшний як чорт, прошу вибачення» («Oh, a little rat of a fellow. Sandy-haired and too smooth in his manners by half. Not so tall as your lordship, he wasn't, and if I remember rightly he was a bit – not deformed, but what I might call crooked. He might have had one shoulder a trifle higher than the other. [...] He had rather pale eyes, with sandy eyelashes – an ugly little devil, if you'll excuse me») [261, с. 116]. За цим зовнішнім описом Пітер Уімзі встановлює особу покупця, який не є вбицею і зникає з сюжету, так і не розкривши свого характеру.

Виконуючи характерологічну функцію, другорядні персонажі, зазвичай, завжди знають більше про вбиту людину, ніж її рідні. Вони можуть розповісти про її почуття і переживання, а також про їх причину. Так робить одна із танцівниць в романі «Де буде труп?» – Лейла: «Але все одно, знаєте, неприємно, коли одного з ваших друзів шантажують. ... Ну, тобто, від тоді, відколи почали надходити листи» («Still, it's not pleasant, you know, to think that one of your gentleman friends is being blackmailed. ... I mean, that was when the letters started coming») [261, с. 239]. Листи були дивними і незрозумілими, написані іноземною мовою і з багатьма марками на конверті. Сам Поль називає їх «донесеннями». Навіть малознайомі люди можуть відкрити жертву із незнайомої всім сторони: «... був мені за сина, правду кажу» («... I'm sure he was like a son to me») [261, с. 239]. Це думка місіс Лефранк, домовласниці Поля Алексіса, яка суперечить створеному уявленню про хитрого танцівника-альфонса. І так характерологічна функція другорядних героїв накладається на перепитійну, відводячи підозри від Поля і спрямовуючи сюжет в інше русло. Гостинна дама розповідає також, що становище змусило вбитого упадати за дамами. Проте він ніколи не задумувався про весілля і був впевнений, що до нього не дійде. Російська родина не зрозуміла б його. Про весілля мріяла тільки наречена – місіс Уелдон, а містер Алексіс прямо

натякав своїй орендодавиці, що ніякого весілля не буде? з цей натяк отримує підтвердження, коли нарешті знаходять труп Поля Алексіса. До його пояса прикріплено 300 золотих монет, а в кишенях виявляють дві дивні речі: в одній – шматок паперу увесь у крові та бруді з дивними розмитими літерами, а в іншій – фотографію дівчини російської зовнішності з красивими сережками і написом «Феодора» на зворотньому боці. Можливо саме з тією дівчиною молодий танцівник планував пов'язати своє життя. Ця знахідка також є елементом деталізації, властивой жіночим детективам.

Наскрізним другорядним персонажем серії детективів про Пітера Уімзі є його вірний слуга – Бантер. Це людина, яка не тільки «веде господарство»: «Дуже добре, мій пане. Сорочки Вашої світлості лежать у другій шухляді, а шовкові шкарпетки – на полиці з правого боку шафи, а краватки прямо над ними» («Very good, my lord. Your lordship's dress-shirts are in the second drawer and the silk socks in the tray on the right-hand side of the wardrobe, with the dress-ties just above them») [261, с. 56], а ще й має певні навички у розслідуванні і вчасно може змінити свою тактику дій: «...мені здалося, що буде вигідніше, щоб він не зумів мене впізнати» («... it appeared to me to be preferable that he should not be in a position to recognise me») [261, с. 224]. Він був поруч із господарем у битвах Першої світової війни і продовжує вірно служити йому на війні зі злочинністю. Відмінний камердинер, довірена особа, кулінар, Бантер ще й вміє діставати потрібну для розслідування інформацію у слуг, кухарів і дворецьких тих будинків, які мають безпосередній стосунок до злочину. Цей герой виконує дві вищезгадані функції: доповнює характеристику Пітера Уімзі та сприяє поворотам детективного сюжету.

Лорд Уімзі цілком довіряє своєму підданому і доручає йому важливі справи, Бантер є невід'ємною частиною детективного розслідування. У романі «Де буде труп?» детектив Уімзі просить саме його поїхати у містечко, де має ферму один з підозрюваних у вбивстві – Генрі. Бантер погоджується без жодних заперечень і увесь час називає свого пана мілордом: «Звичайно, мій пане» («Naturally, my lord») [261, с. 290].

Другорядні персонажі в українських детективах, зазвичай, надають додаткову інформацію про інших героїв. Сусідська дівчинка Саламандра з роману «Пастка для жар-птиці», наприклад, пише Вірі, головній героїні, листи, з яких читач дізнається багато нових фактів. «Ти відчинила двері – я побачила, яка ти бліда, а точніше – напівзелена, зі скуйовдженим волоссям, яке саме зараз зрізала великими іржавими ножицями. Я одразу здогадалася: Мале переживає своє перше кохання, яке, звичайно ж, має бути нещасливим» [144, с. 25] розповідає подруга і ми дізнаємося про звичну для підліткового віку чутливість до сердечних справ і глибоку дівочу довіру: «Ми з тобою – з іншого виміру, пам'ятай це» [144, с. 25].

Більше деталей про Віру читач дізнається завдяки фразам професора психіатрії Олександра Степановича, до якого героїня звернулася, щоб позбутися дитячих страхів і зрозуміти причину своїх неприємностей. Лікар ненав'язливо ділиться історіями з власного досвіду: «... Були брат і сестра – близнюки, які стали свідками того, як під колесами машини загинула їхня молодша сестра. У вісімдесятому була дівчинка, що побачила вбиту сусідську жінку – злочин скоїла її матір» [144, с. 105]. Останнє речення наштовхує пацієнтку і читача на думку, що саме цей випадок міг завдати травму дитячій психіці. А Олександр Степанович продовжує: «... Дівчинку привезли до нас у стані глибокого нервового стресу, кілька днів вона була непритомна. [...] Я лікував дівчинку гіпнозом, частково – кодуванням» [144, с. 105–106].

Колишня однокурсниця Віри, Люся, вводить її в курс справ на новій роботі, детально характеризуючи нових співробітників: «Аліна колись працювала у видавництві. Для Лілі вона – ніщо, можна сказати, тінь. Кажуть, що шлюб у неї – «за розрахунком», і досить невдалий: мати сама підшукала їй якогось телепня, аби донька не згулялася. ...Заріна теж працює тут недавно, здається. Вона раніше мешкала у передмісті. За фахом – психолог. ... Найцікавіший екземпляр – Ярослава. За нею бігали по черзі всі наші мужики. А потім вирішили, що вона лесбійка – їй усі байдужі. Вовик – типова секретутка. ...Одне слово, не відділ, а королівство Маргарити Наварської» [144, с. 28].

Такий опис дає читачеві змогу скласти враження про новий офіс і директорку: «Лілі – з тих, хто йтиме по головах. І таке було не раз. Ти ще відчуєш це на своїй шкурі» [144, с. 28]. Найбільше насторожують слова про ще одну колегу – Ольгу: «Але вона зараз у психушці. Тепер її колишній чоловік – чоловік Ліліани» [144, с. 28]. Виникають логічні запитання, чи не сама директорка довела свою підлеглу до такого стану? І як так трапилося, що чоловік Ольги став чоловіком Ліліани? Яка ж натура в жінки, здатної на такі вчинки? Через мовлення Люсі Ірен Роздобудько вдається не тільки дати характеристику персонажам, але й передати атмосферу, яка панувала в тому офісі. Читачеві мимовільно стає шкода Віри, яка, як уже відомо з листів Саламандри, і так пережила страшну втрату, а почергові смерті її співробітників уводять жінку в ступор. Але вона знаходить моральну силу, розплутує свої дитячі жахи і розгадує таємниці теперішнього часу.

Окрім того, у творах Ірен Роздобудько другорядні персонажі переважно розвивають додаткові сюжетні лінії, в більшості випадків – любовну. Приклад – образ Лани із роману «Ескорт у смерть», яка спочатку є звичайним свідком для слідчого Романа і чимось його дуже приваблює. Він навіть закохується, не впізнаючи у Лані свого першого нещасливого кохання – Світлани. Але саме ті щирі юнацькі почуття стали причиною злочинів, а Лана – не просто другорядним героєм, а вбивцею. Тут письменниця дотримується одного із класичних канонів детективного жанру – до кінця витримує інтригу і робить вбивцею ту, на яку ніколи б не впала підозра. Але порушує постулати, прописані її «наставницею» – Дороті Сейерс: виводить на передній план твору любовну лінію і призводить до диспропорційності сюжетних ліній. Остання є наслідком постмодерних впливів у літературі та характерною рисою українського жіночого детективу.

Таким чином, другорядні персонажі в детективних романах Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько виконують дві головні функції – перепитійну і характериллогічну. Відмінність полягає тільки в їх втіленні та кількості. Очевидно, на сторінках романів Дороті Сейерс читач має можливість познайомитися з більшою кількістю сучасних письменниці другорядних персонажів, адже цьому сприяє обсяг і формат – серія детективних романів. Детективні твори Ірен

Роздобудько не пов'язані наскрізними героями. Кожна нова книга – це нові типові герої ХХІ століття, кількість яких зазвичай не вражає, оскільки більше уваги приділяється розкриттю внутрішнього світу головних героїв. Останні, як правило, розвивають любовний сюжет, демонструючи нівелювання постулатів детективного жанру і вдаючись до диспропорційності сюжетних ліній, характерної для постмодерної української літератури.

3.3. Образ чоловіка-детектива в інтерпретації

Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько

Образ чоловіка-детектива є традиційним у літературі та бере свій початок ще у творчості Е. По. Пізніше на літературну сцену виходять Дюпен, Лекок, Легран, Шерлок Холмс, Еркюль Пуаро. Кожен з цих образів особливий і привертає увагу читача [54].

Дороті Сейерс творить ідеальний, доволі динамічний образ чоловіка-детектива – лорда Пітера Уімзі, який успадковує всі позитивні риси своїх літературних попередників. Він англієць до мозку кісток, ерудит, інтелектуал, іронічний співбесідник, який любить розгадувати надзвичайно заплутані таємниці, у боротьбі з жорстокими злочинцями. Як зазначає А. Ващенко, Пітер Уімзі проявляє себе спадкоємцем Шерлока Холмса (так його називає Гарріет Вейн у романах) і батька Брауна, гідним колегою Еркюля Пуаро. Є в його характері ще й риси Стівенсоного Принца Флоризеля (обставини, при яких діє лорд Пітер, часто не менш екзотичні). Письменниця нагородила свого героя чудовим девізом: «Як захопить мене каприз» («As my Whimsy takes me», він заснований на грі слів: прізвище героя, Уімзі, співзвучно англійському «whim» – примха, каприз дотепника) [27]. Він не є професіоналом детективної справи: будучи любителем, він віртуозно розслідує заплутані злочини заради інтелектуальної гри розуму або через «спортивний інтерес» Лорд Пітер – мандрівний детектив, який їздить по маленьких містечках і селах в пошуках чогось нового, складного і небезпечного.

Детективістка спочатку написала історію про лорда-детектива, а потім побачила дуже схожого на нього зовні чоловіка вживу. Це – Рой Рідлі, якого письменниця вперше почула на церемонії присудження вчених ступенів в Театрі Шелдона. Він читав поезію «Оксфорд» і захопив авторку своїм «чистим, приємним голосом». Через 22 роки Дороті Сейерс разом з подругою Мюріел Сент-Клер Бірн працювала над п'єсою «Медовий місяць у вулику» і намагалася знайти актора для виконання головної ролі. Саме в той час вона поїхала в Оксфорд читати лекцію «Аристотель і мистецтво детективу». Звідти вона пише листа Мюріел: «Дорога, моє серце розбите! Я бачила ідеального Пітера Уімзі. Ріст, голос, шарм, усмішка, манери, риси обличчя – все!» [264]. Це був вищезгаданий Рой Рідлі, проте жіноче захоплення швидко розвіялося тому, що молодий чоловік не втрачав жодного шансу, щоб підкреслити свою схожість з літературним героєм і будь-якими шляхами завоювати славу. Така поведінка неймовірно дратувала Дороті Сейерс.

Вперше образ Пітера Уімзі появляється в неопублікованій історії, написаній британською детективісткою у Франції: «Світле волосся, довгий ніс, аристократичний тип – із тих, хто носить шкарпетки під колір краватки» [264, с. 4].

Літературним прототипом Уімзі, на думку Н. Трауберг, є Філіп Трент, персонаж роману Е. Бентлі «Остання справа Трента» [175]. Вважають (Ф. Джеймс, С. Роуланд), що саме з цього роману почався Золотий вік британського детективу, і Дороті Сейерс надзвичайно високо цінувала літературні досягнення свого друга і колеги. Сама вона стала законодавицею нової моди на слідчих-аристократів, а її сучасниці М. Аллінгем і Н. Марш подарували благородне походження своїм героям А. Кемпіону і Ф. Аллену, наступникам П. Уімзі.

На підставі теорії літературних жанрів за Т. Бовсунівською і Н. Копистянською виділяємо такі засоби створення літературного героя, які використовують досліджувані нами письменниці згідно зі своїм творчим методом [54]:

1. Назва твору, яка може прямо чи опосередковано дати характеристики героєві. Заголовки детективних романів «Перейти темряву», «Пастка для жарптиці» («Мерці»), «Ескорт у смерть», «Подвійна гра в чотири руки» Ірен Роздобудько і «Смертельна отрута», «Де буде труп?», «Повернення в Оксфорд», «Медовий місяць у вулику» Дороті Сейерс не дають чіткого опису кого-небудь з героїв. Проте вони красномовно вказують на те, що життя всіх героїв цікаве і сповнене пригод.

2. Епіграф до літературного твору або його частини. Цей засіб активно експлуатує Дороті Сейерс, підбираючи до кожної глави своїх творів інтригуючий епіграф. Наприклад, епіграфом до 3 глави роману «Повернення в Оксфорд» є вислів Ф. Бекона: «Краще вчиняє той, хто, якщо вже не має можливості не підпускати любов близько, утримує її на потрібній відстані і повністю відділяє від своїх серйозних справ і дій в житті; бо якщо її хоч раз вплутати в справи, то вона може так перекрутити долі людей, що вони вже не будуть вірними своїм власним цілям» («They do best who, if they cannot but admit love, yet make it keep quarter, and sever it wholly from their serious affairs and actions of life; for if it check once with business it troubleth men's fortunes, and maketh men that they can no ways be true to their own ends») [260, с. 39]. Ці слова описують лорда Пітера Уімзі, який дуже кохав Гаррієт Вейн, але ніколи не плував особистого життя з детективним розслідуванням. Ірен Роздобудько не послуговується епіграфами, але вводить ліричні відступи, епілоги і прологи, в яких є зав'язка або підказка читачам для розуміння розвитку подій і які є ознакою інтертекстуальності.

3. Пряма авторська характеристика. Британська й українська письменниці-детективістки прямо описують своїх героїв. Друга робить це скупко і епізодично, а перша – щедро і протягом цілої серії романів, адже образ лорда Уімзі є наскрізним. У романі «Ескорт у смерть» поліцейський детектив Роман Олексійович зображений так: «Але Лошкар'єв перебував у законній відпустці, й «містер Марпл» (так у відділку називали слідчого Романа Олексійовича Марченка), тяжко зітхнувши, приступив до своїх обов'язків...» [139, с. 32]. Читач не може одразу ж візуалізувати персонажа. Спочатку доводиться розгадати

літературну алюзію і довідатися, хто така міс Марпл. Вона є головною героїнею детективів Агати Крісті: приємною, скромною, наділеною гострим розумом і знанням людської натури. Ця жінка має здатність підозрювати у злочині всіх і оцінювати факти об'єктивно. Таку саму методику використовує і Роман Олексійович. Інший герой Ірен Роздобудько – слідчий Чепурний описаний так письменницею: «Лінькуватий і доволі огрядний, із кругленьким «пивним» черевцем, він завжди намагався уникати будь-яких складнощів, безсоромно куняв на загальних зібраннях і не любив носити форму» [144, с. 114]. Цій людині, очевидно, не надто подобається обраний фах. На противагу йому бачимо зовнішній та внутрішній образ лорда Пітера Уімзі. У романі «Смертельна отрута» Пітер проявляє детективну спостережливість і прискіпливість до деталей: «На плиті стояв великий паруючий чайник; на бічному столі – величезний і паровий самовар; біля газової плити виднілася похмура фігура, яка виделкою повертала сосиски у каструлі, а помічник приглядався до чогось у духовці, яку Уімзі, чий ніс мав здатність вибіркового нюху, ідентифікував серед інших ароматних елементів цієї складної атмосфери, і правильно ідентифікував, як кіппери. На фортепіано, що стояло прямо біля дверей, молодий чоловік з густим рудим волоссям грав щось у чехо-словацькому стилі ...» («On the stove stood a vast and steaming kettle; on a side-table stood a vast and steaming samovar; over the gas, a dim figure stood turning sausages in a pan with a fork, while an assistant attended to something in the oven, which Wimsey, whose nose was selective, identified among the other fragrant elements in this compound atmosphere, and identified rightly, as kippers. At the piano, which stood just inside the door, a young man with bushy red hair was playing something of a Czecho-Slovakian flavour ...») [262, с. 76–77].

Із таємно виданого для друзів памфлету Дороті Сейерс, а саме його частини «Як я придумувала Лорда Пітера Уімзі» (1937) ми дізнаємося, що авторка наділила свого героя тими матеріальними цінностями, яких їй самій не вистачало: «Мені це нічого не коштувало, а от з грошима було особливо скрутно, і тому я з великим задоволенням витрачала його статки. Коли мені не подобалася моя єдина кімната, орендована без меблів, то для нього я винаймала розкішну квартиру на

Пікаділлі. Коли на моєму килимі появлялася дірка, то йому я замовляла обюсонський килим. Коли мені не вистачало грошей на автобусний квиток, я дарувала йому «даймлер-дабл-сикс» [258, с. 14]. Головний герой також має багато талантів: Лорд Пітер прекрасно їздить верхи, фехтує, грає в крикет, полює, знається на їжі та вині. Він закінчив Оксфорд з відмінними оцінками (автобіографічний відбиток є і на цьому образі), вільно володіє щонайменше п'ятьма мовами, колекціонує інкунабули, прекрасно грає на роялі, розуміється в шифрах і розмовляє цитатами з англійської класики. Це такий собі збірний образ англійського джентльмена, якого письменниця Дороті Сейерс бачила не раз на яву і втілила на сторінках своїх творів. Автобіографічний елемент знайшов своє відображення і в галереї детективних персонажів Ірен Роздобудько – типових працівників української міліції початку ХХ століття, яким письменниця не надто довіряє.

4. Мова героя (в тому числі внутрішні монологи, діалоги з іншими героями). Китайське народне прислів'я стверджує: «Слово – ключ, що відкриває серця» [70]. І справді, по словах людини можна скласти уявлення про неї та її ставлення до навколишніх. Так, зі слів Олексія Крапки, слідчого-невдахи з роману Ірен Роздобудько «Подвійна гра в чотири руки»: «Пошакалити – це святе, – зауважив з розумінням. – А от хто тут похазяйнував до тебе, можеш сказати?» [148, с. 8], читач розуміє, що людина працює в правоохоронних органах уже не перший рік, добре знає злочинський сленг. Проте пан Крапка є доволі вихованою людиною і розмовляє з неблагонадійними представниками населення виважено. А отже, поважає себе та інших. Майор Чепурний з детективу «Пастка для жар-птиці» Ірен Роздобудько небагатослівний, але теж ввічливий навіть з підозрюваними: «Більше нічого не можу вам сказати. Ще раз дякую. І – до зустрічі» [144, с. 140]. На перший погляд, здається, що він інертний флегматик, але з його озвученого внутрішнього монологу стає зрозуміло, що чоловіка дратує певна стереотипність мислення населення: «А ви, мабуть, гадали, що у міліції працюють самі ідіоти?» [144, с. 140]. Стереотипне мислення є проблемою ХХІ століття, яка знаходить своє відображення в творчості Ірен Роздобудько.

Мова головного героя Дороті Сейерс потребує особливої уваги, адже це аристократична англійська, по якій одразу ж видно, що він син герцога і випускник Оксфорда. Турботливий, завжди готовий прийти на допомогу і опинитися в потрібному місці в потрібний час: «Доброго ранку, Шерлоку. Де Ваш халат? Яка це по рахунку трубка? На столику в гардеробній я бачив шприц» («Good morning, Sherlock. Where is the dressing-gown? How many pipes of shag have you consumed? The hypodermic is on the dressing-room table») [261, с. 55]. Пітер Уімзі ніколи не здається, не бере до уваги відмови і при першій нагоді пропонує Гарріет вийти за нього заміж: «Ну, якщо вже йдеться про суджених – Ви вийдете за мене?» («But still, talking of mates, will you marry me?») [261, с. 56]. Герой Дороті Сейерс дуже виважений і презентабельний, він пишається своєю роботою, він співпрацює з поліцією, часто використовуючи сімейне становище (має зятя в поліції), але при нагоді акцентує на тому, що є все-таки детективом: «Він простягнув візитну карточку, подякував містеру Фортуну і Генрі та торжественно вийшов» («He proffered a card, thanked Mr. Merryweather and Henry, and withdrew, triumphant») [261, с. 118].

5. Вчинки та дії героя. Вчинки людини можуть розказати про неї більше, ніж вона сама. Непримітний майор Чепурний таки має свою методику ведення слідства: «Він дістав свій записник, відкрив його на потрібній сторінці й зробив тільки йому зрозумілий запис: «Квартира на Теремках – з'ясувати! Анатолій Сергійович (чол. Л. П.) – з'ясувати! Перевірити зв'язки З.» [144, с. 24]. Чоловік не робить зі своєї роботи культу і сприймає її як рутину, а не героїчний вчинок. Так само до свого заняття ставиться і лорд Пітер Уімзі. Усі кругом захоплюються його навичками дедукції, готовністю завжди примчати в абсолютно незнайоме місце і почати нове розслідування, а чоловік сприймає своє заняття як хобі і повсякчас називає себе тільки детективом-любителем: «Я занюхав його здалека. Де є труп, там збираються орли. Можна мені приєднатися до Вас за сніданком?» («I nosed it from afar. Where the carcass is, there shall the eagles be gathered together. May I join you over the bacon-and-eggs?») [261, с. 56].

Лорд Уімзі надзвичайно обізнаний в різних сферах людського життя і дуже прискіпливий до деталей, які часто впливають на його вчинки. Так, в романі «Де буде труп?» його увагу привертає фірмова бритва, знайдена серед речей мертвого танцівника. Такими бритвами користувалися тільки в цирюльні «Ендікот» в Лондоні до 1925 року, коли власник закрив свою справу через хворобу. Детектив помічає те, що бритву неодноразово точили, а власник занадто молодий, щоб робити це так часто. Бритви згадуваної фірми взагалі не потребували такого підходу, вони були дуже якісні, гострі і могли використовуватися протягом тривалого часу. Володіючи таким обсягом інформації, детектив Пітер Уімзі робить логічний висновок про те, що ця бритва опинилася на місці злочину випадково. Вона точно не належить мертвому чоловікові, а цілком ймовірно є власністю вбивці. Це єдиний речовий доказ, який міг спростувати припущення слідчого про самогубство.

Цілеспрямованість лорда Уімзі вражає. Варто йому зачепитися за якусь дрібничку, і він розплутує увесь ребус. Детектив точно знає про походження бритви і робить цілу низку ходів: довідується в колишнього власника цирюльні, що таких було три дюжини і кому їх продали, вираховує ймовірного власника знайденої, іде до нього і дізнається, що той подарував її садівникові, бо вона не вражала своєю якістю, але садівник віддавав перевагу безпечнішому інструментові і тому передарував її чоловікові своєї сестри. Останній проживав у Сигемптоні і там був власником перукарні, а Сигемптон знаходиться зовсім не далеко від села, в якому Гаррієт Вейн виявила труп. Але і містер Фортун не довго володів бритвою: він продає її бродязі, який намагався попрацювати в його перукарні. І це не просто історія однієї речі, яка є ключем для розгадки таємниці вбивства, це доказ того, яким діапазоном знань володіла Д. Сейерс і втілювала їх у своїх героях.

6. Психологічний аналіз. Порівнювані письменниці не приділяють багато уваги психологічному аналізу героїв-детективів. Це явище темпоральне і надає повній картині персонажа балансу тіні і світла. Виявляється, що не таким вже і невдахою є детектив з роману «Подвійна гра в чотири руки» Ірен Роздобудько.

Олексій Крапка раніше був першим помічником обер-поліцмейстера департаменту. Та і прізвище у нього доволі красномовне – з одного боку простий ідеографічний знак, а з іншого – думку без нього не можливо висловити. Так і без Олексія Крапки не відбувається жодне резонансне розслідування, адже: «його навички ще стануть в пригоді. І він людина, яка знає, що таке служба і виконання наказів» [148, с. 48].

Переживання і вчинки Пітера Уімзі Дороті Сейерс аналізує зрідка і робить це в його ж словах. Як і в кожній людині, в кар'єрі Пітера Уімзі бувають ситуації, коли він стає заручником обставин, піддається узагальненню, але завдяки своїй кмітливості та дотепності легко знаходить вихід: «Ми не збираємося просити йти з нами. Я знаю, що детектив-початківець має звичку бентежити поліцейських при виконанні їхніх обов'язків. Ми підемо і оглянемо місто як вишукані леді та джентльмен» («We are not going to ask to come with you. I know that the amateur detective has a habit of embarrassing the police in the execution of their duty. We are going out to view the town like a perfect little lady and gentleman») [261, с. 66]. Пітер Уімзі ніколи не соромиться перепитати чи попросити про допомогу. Він сприймає представників правоохоронних органів як друзів, а не суперників: «Ну, спасибі, сержанте. Можете цілком вільно проінформувати інспектора Ампелті про всі наші цінні дедуктивні умовиводи» («Well, thanks awfully, sergeant. You are quite at liberty to inform Inspector Umpelty of all the valuable deductions we have drawn») [261, с. 27]. Він сміливо ділиться своїми планами з інспектором поліції, заручаючись його підтримкою.

7. Інші герої твору, які експліцитно чи імпліцитно характеризують героїв. Гарріет Вейн із серії романів Дороті Сейерс відкрито описує лорда Пітера Уімзі: «Досить стриманий ... Сором'язливий? Та не надто. Можливо, трохи нервовий. Але не потребує жалю» («He is really rather reserved ... Shy? ... Well, hardly. Nervy, perhaps ... But he doesn't exactly seem to call for pity») [260, с. 34]. Він ліберально ставиться до Гарріет Вейн і цінує її думку: «Гарріет; дорога, мила, красива Гарріет, скажи, що ти помилилася. [...] Чи скажи, що були ще сліди, які ти не помітила. [...] Скажи щось» («Harriet; dear, sweet, beautiful Harriet, say you were

mistaken. [...] Or say there were footprints you overlooked. [...] Say something») [261, с. 124].

Лорд Пітер Уімзі насамперед чоловік, і він звичайно ж потребує жіночої уваги. Його надзвичайно тішить те, що Гарріет Вейн погодилася з ним танцювати і була в платті кольору вина. Тобто вона дослухалася до поради детектива. А він був абсолютно переконаний, якщо жінка враховує поради чоловіка при виборі гардеробу, то цей чоловік точно щось для неї означає. Тим паче, міс Вейн погодилася піти на прогулянку з лордом, нібито ще раз оглянути місце злочину. Детектив при будь-якій нагоді готовий розказати про свої почуття, запропонувати руку і серце міс Вейн: «Я не хочу вдячності. Я не хочу доброти. Я не хочу сентиментальності. Я навіть не хочу любові, яку не можу змусити Вас віддати мені. Я хочу взаємної чесності» («I don't want gratitude. I don't want kindness. I don't want sentimentality. I don't even want love – I could make you give me that – of a sort. I want common honesty») [261, с. 219].

А ще традиційними стали детективні наради Пітера і Гарріет. Лорд демонструє справжній професіоналізм і готовий продовжувати вчитися: «Зробимо так як ваш Роберт Темплтон: складемо перелік того, що «варто відмітити» і того, що «варто зробити» («Let's behave like your Robert Templeton, and make a schedule of Things to be Noted and Things to be Done») [261, с. 196]. По вигаданій Гарріет Вейн системі пара детективів починає розслідувати реальний злочин у романі «Де буде труп?». Вони складають схему розслідування злочину, якою користуються і в наш час, детально вивчають дані й оточення жертви, складають список фактів, які викликають запитання. Усіх близьких і знайомих автоматично підозрюють.

Пітеру завжди вдається дивувати Гарріет рівнем своєї обізнаності в різних сферах людського життя. Зокрема, в романі «Де буде труп?» він демонструє свої знання про коней: «Розмір підкови дає нам розмір коня, а її форма вказує на славне, кругле породисте копито» («The size of the shoe gives the size of the nag, and the shape suggests a nice little round, well-bred hoof») [261, с. 261]. І не тільки інтелект, але й лордове ставлення до почуттів вражає жінку: «Наш поцілунок має стати важливою подією, однією з тих, які залишаються в пам'яті назавжди, як,

наприклад, коли вперше коштуєш лічі. А не запасним номером другорядної важливості, супроводжуючим детективне розслідування» («When I kiss you, it will be an important event – one of those things which stand out among their surroundings like the first time you tasted li-chee. It will not be an unimportant sideshow attached to a detective investigation») [261, с. 263]. Читачеві видається майже неймовірною цілеспрямованість детектива Пітера Уімзі, який безперервно твердить про одруження з Гаррієт Вейн: «Ну, почекайте. От ми одружимося... Ви у мене будете падати з коня кожного дня, поки не навчитеся трматися в сідлі» («Wretched girl – wait till we are married. You shall fall off a horse every day till you learn to sit on it») [261, с. 263].

Про українського слідчого Чепурного говорили мало, але точно: «Якщо хочеш спіймати злочинця – посади ведмедика у центрі міста, – жартували вони, – й той вийде до нього сам. Ще й із простягнутими для наручників руками» [144, с. 115]. Нікнейм, придуманий колегами, наводить на думки про людські якості Чепурного. Він досить страшний і грізний, але водночас неповороткий; має здатність впадати в «робочу сплячку», та коли вже на його території появляються незвані гості, то відповість. Це можна розцінювати як «поліцейську чуйку», а можна – як просте везіння. Проте воно працювало. У той час, коли увесь відділок ганявся за аферисткою, слідчий створював робочий вигляд і зайшов перекусити у Мак-Дональдс, куди завітала й шахрайка, і Чепурний отримав лаври переможця.

8. Соціальне середовище. Воно допомагає читачеві сформувати в уяві цілісні образи і зрозуміти причини їх поведінки. Дороті Сейєрс пише про Англію початку ХХ століття й описує звичне для неї суспільство, зі своїми традиціями і звичаями. І. Роздобудько змальовує українські реалії ХХІ століття. Так, у творах британської письменниці знатні пани звичайно ж мають прислугу і не переймаються повсякденними справами. Для сучасної людини дивно, що один дорослий чоловік доповідає іншому про те, що зняв запонки з його сорочки, щоб віддати її у пральню, а для аристократичного англійського товариства в цьому немає нічого незвичного. Пітер Уімзі зате має хоч трохи вільного часу, щоб, наприклад, покуштувати новий сорт вина і не втратити свої здібності як сомельє.

Вартим уваги є ставлення пана до прислуги: він ніколи не принижує Бантера, а сприймає його радше як друга і помічника. Останній ж ніколи не забуває про своє становище і шанобливо та покірно розмовляє з лордом Уімзі. Таким чином, не епоха творить людську особистість, а особистості творять епоху [54].

Ірен Роздобудько в романах «Пастка для жар-птиці» та «Ескорт у смерть» описує українське суспільство з його злободенними проблемами: безробіттям, соціальною нерівністю, низькою оплатою праці і т. д. У таких умовах працюють абсолютні протилежності: слідчий Чепурний і містер Марпл. Перший – зовсім безініціативний, бо, мабуть, не має за що, а другий – ентузіаст своєї роботи, людина на своєму місці. З цього можемо зробити висновок, що все-таки соціальне середовище не відіграє вирішальну роль в житті людини: вона належить правильно зробленому виборові [54].

9. Пейзаж. У детективних романах Ірен Роздобудько «Подвійна гра в чотири руки» і «Де буде труп?» Дороті Сейерс йому відведено мало простору, але він – дуже схожий, це – вода. Різна: спокійна, розбурхана, таємнича, холодна, з припливами і відпливами. В українському детективі всі події розгортаються на пароплаві «Цариця Дніпра». Річка зображена могутньою і неспокійною. Колись таким могутнім був слідчий – Олексій Крапка, а тепер він неспокійний за життя відважної Мусі Гурчик.

В англійському детективному романі до моря приходять в пікові моменти: Гарріет Вейн приходить туди просто погуляти, щоб нарешті відпочити. Тоді воно спокійне і приємне, як героїня. Вона прокидається і знаходить труп, а на морі якраз починаються хвилі, які нарастають і в душі жінки. Коли до моря приходить Пітер Уімзі, щоб оглянути місце злочину, то воно хвилюється. Так само лорд хвилюється за Гарріет, яку знову можуть звинуватити в злочині. У той момент, коли на берег моря приходить молода пара на побачення, то воно спокійне і приємне, як трепетне почуття кохання [54].

10. Передісторія життя героя. Ні Дороті Сейерс, ні Ірен Роздобудько не подають нам передісторії життя чоловіків-детективів окремою частиною чи елементом розповіді. Читачеві факти відкриваються поступово, кожного разу

додаються нові штрихи до їх образів. Так, читач дізнається, що Роман Олексійович Марченко був першим коханням Лани, яка хотіла покінчити життя самогубством у романі «Ескорт у смерть». Саме йому адресовано вступний лист з такими словами: «Привіт, мій золотоголовий янголе!.. Коли ти читатимеш цього листа, мене вже не буде на цьому світі» [144, с. 3]. У цьому ж листі сказано, що містер Марпл служив в армії: «Тільки не лякайся – зараз тобі цього не можна, ти ж прямуєш до лав нашої славетної армії» [144, с. 3]. Пізніше письменниця розповідає про нещасливе подружнє життя Романа: «Там йому без зайвих слів (а часом – у безстроковий кредит) завжди наливали півсклянки горілки. І тоді повертатися додому було набагато веселіше ... Тепер він не міг зрозуміти, як йому могли сподобатися її зовсім білі брови та вії, блідий великий рот та надто пухкенькі щічки» [144, с. 35]. Чоловік просто не хоче повертатися додому, у власній квартирі поводить тихіше, ніж миша, щоб не заважати дружині дивитися серіал. Вдома панує повний матріархат, а на роботі Роман Олексійович може собі дозволити покерувати. От він і занурюється з головою у виконання службових обов'язків.

Про англійця Пітера Уімзі читач покроково дізнається, що той є сином графа, але пізніше Сейерс підвищує його до сина герцога. У нього є старший брат – Джеральд. Лорд пройшов звичний шлях дитини аристократів – дитинство проводив з нянею, місіс Трепп; потім вчився в одній з найпрестижніших шкіл Англії – Ітоні. У 1909 році Пітер виграв стипендію в оксфордський коледж Бейліол і відправився туди вивчати історію (тому добре розбирається в історичних фактах, зокрема, аналізує спробу більшовицького перевороту в Росії). Там прославився як невиносимий зазнайко і почав носити монокль. Але це не відлякувало дівчат, і в 17 років Пітер Уімзі збирався одружитися, та все зіпсувала Перша світова війна. Будучи вірним кодексу честі, лорд вирішив йти першим і навіть померти, якщо буде потреба. Він служив офіцером у Франції та мав авторитет серед солдатів. Там Пітер знаходить справжніх друзів, які завжди готові допомогти [54].

У романі «Де буде труп?» на підмогу приходять не тільки друзі з поліції. Пітер Уімзі ризикує і починає співпрацювати з пресою: він особисто домовляється з журналістом «Морнінг стар», щоб на першій шпальті надрукували масштабний матеріал про розслідування вбивства, нівелюючи таємницю слідства. Та цей хід приносить свої плоди. Обіцяна винагорода приводить підозрюваного містера Шика в готель, де живе лорд: «Вільям Шик, мілорде. За професією я перукар» («William Bright, my lord. I'm a hairdresser by profession») [261, с. 226]. А за статусом – невдаха, дуже схильний до алкоголізму. Він навіть роздумував про самогубство, захопив з собою бритву і пішов на пляж, щоб здійснити задум. Саме там нереалізований перукар познайомився з убитим Полем Алексісом.

З 1914 по 1918 рік Пітер Уімзі був у розвідці у німецькому тилу і навіть отримав орден «За високі заслуги». У 1918 році був контужений і лежав у лікарні через психічні розлади. Він близько двох років не міг віддавати накази слугам, бо через них на війні померли його солдати. Ймовірно через це Пітер Уімзі так ввічливо і привітно спілкується зі своїм слугою Бантером. А в 1923 році лорд вперше виступає в ролі сищика у справі про крадіжку смарагдів Аттенбері. Дороті Сейерс так і не описала цей сюжет – він здавався їй не вартим уваги. Замість неї це зробила Джилл Пейтон Уолш – роман «Смарагди Аттенбері» опублікували в 2010 році [54].

Образ лорда Пітера Уімзі продовжує жити і до наших днів, адже існує в Лондоні його фан-клуб.

Таким чином, образ чоловіка-детектива в інтерпретації Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько є цілісним. Він має ті характеристики, якими володіють сучасники письменниць або яких їм навпаки не вистачає. Обидві письменниці творять образи Пітера Уімзі, Олексія Крапки, містера Марпла і майора Чепурного, спираючись на багату літературну традицію. Вони презентують своїх героїв власними висловлюваннями (варто відзначити, що Дороті Сейерс робить це значно розлогіше, а Ірен Роздобудько – лаконічно); мовою самих персонажів (кolorитною сленговою українською говіркою подекуди й аристократичною англійською); словами інших героїв; епізодично використовують психологічний

аналіз; змальовують пейзаж, який допомагає зрозуміти почуття героїв (в обох випадках вода, яка має здатність поглинати, відбивати і пам'ятати); роблять екскурс в минуле чоловіків-детективів (в британській письменниці він значно довший, оскільки охоплює цілу серію романів, а в української – це один роман). Зауважимо, що британська письменниця завжди використовує епіграфи в своїх творах, як засіб презентації літературних героїв, лорда Пітера Уімзі зокрема. Ці епіграфи – вислови або вірші видатних людей, в яких міститься прихований натяк на розвиток подій або опис персонажа. Ірен Роздобудько схиляється до використання ліричних відступів в епічному творі, листів, прологів і епілогів.

Зіставлення художньо-образних систем детективних романів Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько засвідчило, що образ літературного героя є центральним компонентом їх структури. Виділені нами головні герої – це детективи: чоловіки і жінки. Жінка-детектив є визначною ознакою жіночого детективу як варіації детективного жанру. Ірен Роздобудько змальовує тільки одну практичну професійну жінку-детектива – Мусю Гурчик, яка свідомо робить свій вибір. Віра і Влада стають заручниками обставин і тому змушені проводити розслідування, але це перш за все процес розуміння власної особистості. Дороті Сейерс творить авангардистський жіночий образ своєї епохи – Гаррієт Вейн. Самодостатня молода жінка, яка зреклася сім'ї і заробляє на життя написанням романів, а ще з радістю розслідує таємничі вбивства. У цьому образі читач бачить яскраво втілений автобіографічний елемент. Для презентації головних жіночих образів письменниці послуговуються засобами інтертекстуальності.

Опозицію жіночим образам створюють образи чоловіків-детективів. Дороті Сейерс виписує практично ідеальний образ англійського джентльмена з неабияким рівнем знань – Пітера Уімзі. Він наділений всіма можливими позитивними рисами і є свідченням великого захоплення своїм героєм самою авторкою. Ірен Роздобудько показує нам типових працівників міліції початку XX і початку XXI століть, які не дуже відрізняються. Олексій Крапка, майор Чепурний і Роман Олексійович Марченко – це пересічні слідчі, які лише виконують свою справу, без особливого бажання. Для презентації чоловічих

образів українська і британська письменниці використовують особисту характеристику, слова інших героїв, психологічний аналіз і т. д.

Основними функціями другорядних персонажів у детективних романах Ірен Роздобудько і Дороті Сейерс є перепитійна і характерологічна: вони надають додаткову інформацію слідству або розкривають невідомі сторони життя головних героїв.

Література до розділу

16, 27, 54, 70, 79, 93, 144, 148, 175, 258, 260, 261, 262, 264.

ВИСНОВКИ

Порівняльно-типологічний аналіз творчості Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько дав змогу визначити загальні й індивідуально-авторські елементи британського й українського жіночого детективу, виокремити спільні та відмінні риси їхньої жанрової структури.

Оскільки ця наукова розвідка лежить в річищі компаративної генології, то окреслено межі понять «детективний роман» як інваріант художнього твору і «жіночий детективний роман» як його варіант. До вихідних рис класичного детективу, які становлять інваріантну модель детективного жанру зараховуємо такі: значний обсяг; канонічність; розслідування загадки в центрі сюжету; інтрига; комбінація неймовірного і правдоподібного; замкнутість і умовність хронотопу; особлива структура образу головного героя. Парадигма детективу, як і будь-якого жанру, зазнає змін з плином часу й ускладнюється постмодерними психологічними настроями, проте не змінює фундаменту – таємниці й інтриги навколо неї. Саме вони є наріжним каменем і в жіночому детективному романі, який вбирає ще й психологізм, емотивність, диспропорційність сюжетних ліній, поліфонійність.

Під час дослідження жіночого детективу виявлено, що як самостійний жанр він почав формуватися на зламі XIX і XX століть з виникненням феміністичних студій. У жіночій детективній прозі цього періоду спостережено зміщення акценту на область чуттєвого та його роль у сюжетних колізіях твору, а також на позалітературні чинники, зокрема середовище перебування і виховання письменниці, її зацікавлення й інтереси, знання і досвід. У дисертації виокремлено два основні погляди щодо витоків жіночого детективу. Згідно з першим, він є відгалуженням «чоловічого» (Р. Ейді, П. Крейг, М. Кадоган, Дж. Сімонс), другим – він походить від готичного роману (Ф. Стерн, Е. Біркхед), серед засновників якого були жінки. У розвідці підкреслено вірогідність обох тенденцій, встановлено залежність кожної передусім від підходу науковців до аналізу жанру: чи розглядається його генеза, чи та художня форма, яка визріла у процесі його розвитку, отримавши назву «детективний». У роботі послуговуємося

обом версіями як такими, що доповнюють одна одну, водночас акцентуємо на значимості готичного роману А. Редкліфф і М. Шеллі – письменниць, які внесли у свої твори такі складові, як таємницю, інтригу та несподівані повороти сюжету, що пізніше становили фабульну основу детективної історії.

Встановлено, що розквіт жіночого детективного роману в англomовному світі збігається з епохою емансипації, коли жінки почали активно боротися за можливість кар'єрного росту в різноманітних сферах людської діяльності. Однією з яскравих представниць цього руху стала випускниця Оксфорду Дороті Сейерс, діяльність якої як письменниці й критика стала віхою в історії розвитку жанру.

У дослідженні визначено характерні особливості стилю авторки, які полягають у розробленні системи образів, використанні вишуканої літературної мови та зображенні сцен із виявленням тіла і власне вбивством, якими британська детективістка випередила свій час. Окрім того, письменниця, торкаючись у своїх критичних працях проблеми високих та низьких жанрів, вдається до поєднання елементів високого й низького стилів у художній практиці. Згідно з висновками Дороті Сейерс, викладеними у праці «A Critical and Biographical Study (unfinished)», у будь-якому творі повинні співіснувати три начала: отець – творча ідея, яка є початком процесу творення; син – його образи, мова, стиль і розвиток дії, тобто матеріальне наповнення ідеї; дух – це ті почуття, які автор вкладає в твір, пишучи його, а читач переживає в процесі читання. Згадане триєдинство, спостережене в детективних романах англійської письменниці, підносить так звану «розважальну» чи «масову» літературу до «серйозної» чи «елітарної». Авторка вперше говорить про різні підходи до опису подій, беручи до уваги напрацювання з психології у сфері біхевіоризму. До цього моменту йшлося тільки про адресата і адресанта, в окремих випадках адресантом міг бути або власне письменник-оповідач, або один з його героїв. А адресатом завжди є читач, який на певній стадії реценції ідентифікує себе із сищиком, занурюючись у перипетії розслідування.

На пострадянському просторі, зокрема в Україні, становлення жіночого детективу почалося наприкінці ХХ століття і триває до наших днів. Встановлено,

що «запізнілий» розвиток жанру пов'язаний з особливостями суспільно-політичної атмосфери в СРСР. У надкраїні, яка впевнено рухалася до комунізму в ізоляції від країн Європи та Америки, злочинності не могло існувати, відповідно був відсутній матеріал для написання детективних романів, а тим паче жінками. Детективні твори, написані чоловіками, як правило, відповідали пропаганді й описували міліціонерів, які оперативно розкривали дуже складні злочини і затримували злочинців-рецидивістів. З розпадом Радянського Союзу пересічна людина зіткнулася із соціальними реаліями – несправедливістю, жорстокістю, злочинністю, що і стало об'єктом розгляду письменників нової генерації, на творчості яких позначився вплив модерністських та постмодерністських тенденцій.

Визначено, що жіночий детектив – це в більшості випадків симбіоз історичного, ретро, крутого, психологічного і детективного романів. У дисертації виокремлено жанрові особливості українського жіночого детективу, зумовлені культурно-історичними та літературними чинниками, зокрема: його автором є жінка; протагоністом або помічником протагоніста також жінка; детективна сюжетна лінія не завжди є основною, адже значна увага приділяється любовній історії; сюжет завжди ускладнений засобами інтертекстуальності, емотивності і психологізму; у центрі подій – загадка, пов'язана зі злочинном, але це не завжди вбивство; мотив злочину зазвичай має особистий характер; хронотоп є умовним і дуже часто розщепленим; принцип із «закритою кімнатою» нівелюється, кількість підозрюваних не є обмеженою; спостерігається певна мораль розповіді; синтез кількох літературних жанрів в одному творі за принципом поліфонійності. У ході дослідження встановлено, що в українському літературному просторі жіночий детектив розвивається в руслі жіночої прози. За стильовими ознаками його умовно поділено на такі: іронічні, інтелектуальні, побутові і поліфонійні. Поряд з детективною співіснують ще історії, які розкривають філософські, психологічні й соціальні проблеми. Сам детективний сюжет стає фоном для мотиву пригод: сюжетних, часопросторових і психологічних.

Детективна проза Ірен Роздобудько позначена поліфонічністю, характерними рисами якої є диспропорційність сюжетних ліній та жанрова генералізація: взаємопроникнення, інтеграція та диференціація. У гостросюжетних романах письменниці симбіотично співіснують авантюрний детектив, психологічна драма, трилер і елементи автобіографічного роману. Тільки «Подвійна гра в чотири руки» має чітко виражені елементи ретро-детективу: достовірний опис обраної епохи і місця (Київ початку ХХ століття), використання назв конкретних географічних об'єктів (річка Дніпро, по якій відбувається мандрівка на пароплаві), роль детектива належить працівникові правоохоронних органів.

У детективних романах української авторки виявлено наявність ефекту «спілкування автора з читачем»: письменниця вибудовує ігрові стосунки зі своїм читачем, широко використовуючи засоби інтертекстуальності: ремінісценції, алюзії, цитати. Вони надають творам письменниці характеру «елітарної» прози.

Основними спільними принципами організації британського й українського жіночого детективного романів визначено синтез фіктивного і реального (згідно з приписами Е. По); далеко не новелістичний обсяг; активна експлуатація категорії містичності; таємничість, пов'язана зі злочином; інтрига, на якій акцентував У. Коллінз; психологізм; обов'язковий розвиток любовної сюжетної лінії; енергійна та ініціативна головна героїня.

Якщо для детективів Дороті Сейерс властиві замкнутість і умовність хронотопу, то романи Ірен Роздобудько, навпаки, порушують традиційну формулу і характеризуються частими змінами місця й часу подій. Британський жіночий детектив існує в «чистому» вигляді, з поодинокими елементами історичного роману, які органічно вписуються в сюжетну канву й дають читачеві змогу встановити причинно-наслідкові зв'язки певних подій. Для українського жіночого детективу характерною є поліфонійність, через яку детективний сюжет відходить на другий план, натомість стають зрозумілими ті чи інші вчинки героїв.

У дисертації встановлено, що у детективних романах Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько наявні ключові компоненти архітекτονіки жіночого детективу, а

саме: мандрівка, зустрічі, упізнавання і розповіді. Мандрівки є реальними в обох письменниць, але Ірен Роздобудько використовує ще й подорожі у власну підсвідомість, що свідчить про наявність у її творах поетики постмодернізму. Зустрічі є не випадковими і допомагають детективу швидше впоратися із розслідуванням. Окрім того, у її творах трапляються герої з інших книг. Суто детективним елементом для української та англійської письменниць є упізнавання.

Виявлено, що композиція жіночого детективу ускладнена феміністичним компонентом, який полягає в жіночому стилі письма та наявності специфічних образів головних героїв-жінок. Так, Муся Гурчик в українському детективі «Подвійна гра в чотири руки» і Гаррієт Вейн – в британському «Випускний вечір» (або «Повернення в Оксфорд») мають низку спільних ознак, зокрема: наявність широкого світогляду, невичерпного запасу енергії, бажання довести справу до кінця. Проте українка прагне до автономії і самоствердження, а британці комфортно залишатися «за кулісами» слави Пітера Уїмзі. Жіноче письмо найяскравіше проявляється у використанні вставних конструкцій, які мають дві основні функції: емотивну і деталізувальну. Емотивна функція чіткіше виражена в українському детективі: Ірен Роздобудько словами юної леді виражає ставлення до навколишнього середовища, наділяючи висловлювання багатим спектром емоцій. Дороті Сейерс рідко дозволяє інтелігентній письменниці прямо говорити про свої відчуття. Деталізувальна функція чітко проявляється в обох детективах і має додаткове когнітивне навантаження. Отже, доцільно говорити про існування особливого жіночого стилю та його інтеграцію в детективний жанр.

На сюжетно-композиційному рівні описано мотив як важливий жанроутворювальний елемент. Головними мотивами детективів Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько визначено мотиви втечі, розслідування, пригод, жіночності, містичності. Мотиви жіночності і пригод активно використовуються двома письменницями, що надає сюжетам їхніх творів динамічності. Мотив втечі в Дороті Сейерс означає швидше фізичну втечу, а Ірен Роздобудько – втечу від самого себе. Українська авторка вводить різноманітні містичні історії в сюжетну

канву й робить тематику творів поліфонійною, натомість англійська письменниця використовує містику рідко і тільки для акцентуації чи привернення уваги реципієнта (наприклад, спіритичний сеанс у романі «Смертельна отрута»). На основі мотиву розслідування формується стрижневий сюжет досліджуваних детективів.

У результаті аналізу образної системи творів виокремлено спільні для жіночого детективу образи-персонажі:

- яскраво виражений образ головного героя – людини, яка веде розслідування. У британському детективі це лорд Пітер Уімзі, який у всій серії творів дослухається до порад своєї асистентки – письменниці Гаррієт Вейн. Українські детективи мають різні уособлення – це і професійні слідчі, і аматори, які мимоволі долучаються до слідства (здебільшого, жінки). Головним героям притаманні освіченість, багатство мови, аналітичний склад розуму. У романах «Ескорт у смерть», «Пастка для жар-птиці» і «Подвійна гра в чотири руки» слідство ведуть правоохоронці Роман Олексійович Марченко, майор Чепурний і слідчий Олексій Крапка. Романи «Перейти темряву» та «Останній діамант міледі» знайомлять нас з аматорами приватного розшуку – Владою і Мартою;

- другорядні герої, які допомагають зрозуміти вчинки головного героя й доповнюють своїми діями розвиток сюжету. Їм властиві неординарні дії, які відволікають читача від детективної сюжетної лінії. Такою є відданий друг британського детектива, змальованого Дороті Сейерс – Гаррієт Вейн, яка сама пише детективні романи, шукаючи сюжети для своїх майбутніх творів. У творах Ірен Роздобудько другорядні персонажі переважно розвивають додаткові сюжетні лінії, здебільшого – любовну. Прикладом є образ Лани із роману «Ескорт у смерть».

У дослідженні виокремлено автобіографічні та національно-специфічні персонажі, на зображенні яких позначилися перипетії життя письменниць, а також особливості відповідної їм епохи. Так, у творах Ірен Роздобудько спостережено образи психіатрів-початківців, офісних клерків, працівників «Ескорт-сервісу», модельєрів і представників інших професій. Це зумовлено

життєвим досвідом Ірен Роздобудько, якій довелося свого часу працювати офіціанткою, Снігуронькою, шпребхштальмейстером, методистом у кінотеатрі, кіномеханіком і диктором радіогазети.

Відповідно, британська письменниця вводить у сюжет своїх детективних історій образи власників будинків, особистих помічників, слуг, працівників Скотленд-Ярду, ремісників із різних напрямів виробництва. Це її сучасники, яких вона зустрічала кожного дня і тому не могла оминати, виводячи їхні типові характеристики в портретно-поведінкових парадигмах своїх персонажів.

Письменниці майстерно комбінують неймовірне із правдоподібним, що призводить до виникнення міжжанрових форм. Так, детективи Ірен Роздобудько мають ознаки психологічного і пригодницького роману, а Дороті Сейерс – історичного. Це свідчить про процеси диференціації і дифузії, які відбуваються у детективній генології та є основними ознаками модерної та постмодерної літератури.

Окреслені в дисертаційному дослідженні проблеми типологічних збігів і суперечностей у детективних романах Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько дають початок для поглибленого вивчення доробку британських та українських детективісток XX–XXI століть у компаративному аспекті.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агєєва В. Апологія модерну: обрис XX віку: статті та есеї. Київ : Грані-Т, 2011. 408 с.
2. Агєєва В. Жіночий простір: Феміністичний дискурс українського модернізму : монографія. Київ : Факт, 2003. 320 с.
3. Анджапаридзе Г. Детектив: жесткость канона и вечная новизна. *Как сделать детектив* : сборник / составление А. Строева. Москва, 1990. С. 279–292.
4. Бавин С. Зарубежный детектив XX века (в русских переводах). Москва : Изд-во «Книжная палата», 1991. 204 с.
5. Балакян А. Літературна теорія та компаративна література. *Слово і час*. 2007. № 5. С. 44–48.
6. Банникова И. О стилистическом контексте детектива и методах его исследования и приложения. URL : <http://www.ruthenia.ru/volsky/txt/bannikova.doc> (дата звернення : 30.05.2013).
7. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики: Исследования разных лет. Москва : Художественная литература, 1975. 502 с.
8. Бахтін М. Висловлювання як одиниця мовленнєвого спілкування. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття* : антологія / за ред. М. Зубрицької. Львів : Літопис, 1996. С. 310–317.
9. Башкирова О. Межі «чоловічого» і «жіночого» в сучасній українській романістиці. *Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія»*. Миколаїв : Чорноморський державний університет імені Петра Могили комплексу «Києво-Могилянська академія», 2017. Т. 301, Вип. 289. С. 106–112.
10. Башляр Г. Избранное : Поэтика пространства. Москва : Российская политическая энциклопедия (РОССПЭН), 2004. 376 с.
11. Безпечний І. Теорія літератури : підручник. Київ : Смолоскип, 2009. 388 с.

12. Бердник О. Літературознавча інтерпретація понять «композиція» і «архітектоніка». *Вісник Донецького національного університету. Сер. Б : Гуманітарні науки*. Донецьк, 2009. Вип. 1. С. 19–27.
13. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія. Київ : Академвидав, 2004. 368 с.
14. Бібік В. Категорія хронотопу як об'єкт літературної критики. *Філологічні семінари*. Вип. 12: Літературна критика і критерії художності. Київ : Логос, 2009. С. 80–83.
15. Біла А. Український літературний авангард: пошуки, стильові напрямки : монографія. Донецьк : Донецький Національний університет, 2004. 445 с.
16. Білоус П. Теорія літератури : навч. посібник. Київ : Академвидав, 2013. 328 с.
17. Бітківська Г. Ірен Роздобудько. *Історія української літератури XX – поч. XXI ст. 3 том* / за ред. В. Кузьменка. Київ : Видавничий центр «Академія», 2017. С. 336–349.
18. Бовсунівська Т. Жанрові модифікації сучасного роману : монографія. Харків : Діса плюс, 2015. 368 с.
19. Бовсунівська Т. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2010. 180 с.
20. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів : монографія. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2008. 519 с.
21. Брайко О. Українська компаративістика другої половини XX – початку XXI ст. *Національні варіанти літературної компаративістики* : колективна монографія. Київ : Видавничий дім «Стилос», 2009. С. 386–439.
22. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : навч. посіб. Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 430 с.
23. Вайнштейн О. «Рожева» белетристика вчора і сьогодні. *Книжковий огляд*. 1996. Вип. 6. С. 9–17.

24. Вайнштейн О. Розовый роман как машина желаний. *Новое литературное обозрение*. 1997. № 22. URL : <http://culturca.narod.ru/Vains1.htm> (дата звернення : 09.06.2013).

25. Варикаша М. Гендерний дискурс у літературі non-fiction (на матеріалі щоденників письменників першої половини ХХ століття) : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Київ, 2009. 24 с.

26. Васьків М. Генологічна природа роману й інтерпретація творів цього жанру. *Teka Komisji Polsko-Ukrainskich zwiazkow kulturowych*. Lublin : Wyd-wo Un-tu Przyrodniczego, 2009. Т. 4. С. 66–80.

27. Ващенко А. Рассказы о лорде Питере. URL : <https://litresp.ru/chitat/ru/%D0%A1/sejers-doroti-li/rasskazi-o-lorde-pitere/3> (дата звернення : 13.10.2018).

28. Вдовиченко Г. Смачні книжки, душевні страви. URL : <http://www.wz.lviv.ua/articles/82146> (дата звернення : 30.12.2018).

29. Вегеш А. Особливості функціонування літературно-художніх антропонімів у романах Ірен Роздобудько. *Вісник Прикарпатського університету. Серія: Філологія*. Івано-Франківськ, 2011. Вип. 29–31. С. 378–383.

30. Вольский Н. Дело о «детективе без берегов». «Теоретические» споры о детективе и их практические результаты. URL : <http://samlib.ru/d/deteksiwklub/delo.shtml> (дата звернення : 15.09.2017) .

31. Вулис А. В мире приключений. Поэтика жанра : книга. Москва : Советский писатель, 1986. 384 с.

32. Вулис А. Поэтика детектива. URL : <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?236> (дата звернення : 10.02.2016).

33. Гаврикова И. Женский роман и женский детектив в современном литературном пространстве. URL : http://natapa.msk.ru/biblio/sborniki/andreevskie_chteniya/gavrikova.htm (дата звернення : 05.10.2015).

34. Гайдученко Г. Порівняння як мовно-образний засіб творів Ірен Роздобудько. *Науковий вісник ХДУ. Серія «Лінгвістика»*. Херсон, 2013. Вип. 17. С. 118–120.
35. Галич А. Асоціонім у постмодерній українській прозі: спроба класифікації. *Наукові записки ТНПУ ім. В. Гнатюка. Серія: Літературознавство*. 2009. Вип. 27. С. 236–242.
36. Галич О., Назарець В., Васильєв Є. Теорія літератури : підручник. Київ : Либідь, 2001. 488 с.
37. Галушка Н. Літературознавча рецепція творчості Ірен Роздобудько. URL : [http://nbuv.gov.ua/j-pdf/lvbk_2013_23\(1\)_7.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/lvbk_2013_23(1)_7.pdf) (дата звернення : 18.11.2014)
38. Герасименко Э. Детектив глазами современных лингвистов. *Культура народов Причерноморья*. Сімферополь, 2011. № 211. т. 1. С. 123–125.
39. Герасименко Н. Особливості творчої манери Ірен Роздобудько. *Слово і час*. 2005. № 11. С. 36–39.
40. Голобородько Я. Літературна емісія Ірен Роздобудько. URL : http://1576.ua/uploads/files/5459/Jaroslav_Goloborod_ko._Literatyrna_emisija_Iren_Rozdobyd_ko.txt (дата звернення : 15.08.2016).
41. Голобородько Я. Українська Fashion-література: тексти й цінності Ірен Роздобудько. *Вісник Національної Академії наук України*. 2010. № 1. С. 44–50.
42. Голобородько Я. Художнє IQ Ірен Роздобудько. *Українська література в загальноосвітній школі*. 2011. № 6. С. 5–8.
43. Горболіс Л. «Ранковий прибиральник» Ірен Роздобудько – роман про повернення в Україну. *Слово і час*. 2011. № 1. С. 52–58.
44. Грабович Г. До історії української літератури : дослідження, есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. С. 432–542.
45. Грицик Л. Українська компаративістика: концептуальні проєкції. Донецьк : Юго-Восток, 2010. 299 с.
46. Гром'як Р. Літературна рецепція в компаративістичних студіях. *Слово і час*. 2002. № 2. С. 26–30.

47. Гуляк Т. Англомовний жіночий детектив: історія виникнення і розвитку. *Spheres of Culture*. Lublin : Maria Curie-Sklodovska University, 2015. Volume XII. P. 138–147.

48. Гуляк Т. Архітектоніка жіночого детективного тексту: порівняльний аспект (на матеріалі романів І. Роздобудько та Д. Л. Сейерс). *Літературознавчі студії: компаративний аспект* (пам'яті докторів наук, професорів В. Г. Матвіїшина та М. В. Теплінського присвячується). Збірник статей. Івано-Франківськ, 2015. Випуск 3. С. 17–24.

49. Гуляк Т. Жанрова своєрідність українського жіночого детективу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2018. Вип. 37. Том 1. С. 153–158.

50. Гуляк Т. Жіночий детектив І. Роздобудько і Д. Сейерс: компаративний аспект. *Султанівські читання. Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах* (На пошану пам'яті доктора філологічних наук, професора М. В. Теплінського та доктора філологічних наук, професора В. Г. Матвіїшина). Readings in Honour of Sultanov. Topical Problems of Literary Studies in Comparative Dimensions. Issue III Збірник статей / редкол.: І. В. Козлик (голова) й ін. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2014. Вип. III. С. 149–156.

51. Гуляк Т. Ключові мотиви жіночого детективу І. Роздобудько та Д. Л. Сейерс. *Літературознавчі студії: компаративний аспект* (пам'яті докторів наук, професорів В. Г. Матвіїшина та М. В. Теплінського присвячується). Збірник статей. Івано-Франківськ, 2014. Випуск 2. С. 15–21.

52. Гуляк Т. Концепція детективного жанру в українській і російській літературі ХХ століття. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки*. Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2013. № 28. С. 35–39.

53. Гуляк Т. Любовна лінія у жіночому детективному сюжеті (на матеріалі прози І. Роздобудько і Д. Сейерс). *Літературознавчі студії: компаративний аспект* (пам'яті докторів наук, професорів В. Г. Матвіїшина та

М. В. Теплінського присвячується). Збірник статей. Івано-Франківськ, 2013. Випуск 1. С. 25–31.

54. Гуляк Т. Образ чоловіка-детектива в інтерпретації Дороти Сейерс та Ірен Роздобудько. *Закарпатські філологічні студії*. Херсон : Гельветика, 2018. Вип. 3. Том 3. С. 90–95.

55. Гуляк Т. Феміністичний компонент у жіночому детективному романі: компаративний аспект (на матеріалі творів Ірен Роздобудько «Подвійна гра в чотири руки» і «Випускний вечір» Дороти Сейерс). *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського технічного університету нафти і газу, 2019. № 2(54). С. 470–476.

56. Гуляк Т. Художня модель часопростору в детективних романах І. Роздобудько і Д. Л. Сейерс: порівняльний аспект. *Султанівські читання. Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах*. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2016. Вип. IV. С. 182–189.

57. Гундорова Т. В колі Вічного Повернення: українська література між вестернізацією і модернізацією. URL : http://www.forumnetukraine.org/attachments/450_Hundorova%20Publikation.pdf (дата звернення : 30.09.2018).

58. Гундорова Т. Жінка і Дзеркало. *Незалежний культурологічний часопис*. 2000. № 17. С. 87–94.

59. Гундорова Т. Література і письмо, або Місце нового в українській літературі. *Світовид*. 1997. № 3 (28). С. 11–13.

60. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. Київ: Критика, 2005. 263 с.

61. Давиденко Й., Стрельчук Г., Гричаник Н. Історія зарубіжної літератури ХХ століття : навч. посібник. Київ : Центр учбової літератури, 2007. 504 с.

62. Девдюк І. Основні тенденції розвитку світової літератури першої половини ХХ ст. *Зарубіжна література в школах України*. 2012. № 7–8. С. 68–71.

63. Денисова Т. Наука компаративістика в сучасному потрактуванні. *Літературознавча компаративістика*. 2005. Вип. I. С. 10–27.

64. Джеймс Ф. Детектив на все времена. Москва : АСТ Астрель, 2011. 221 с.
65. Джугастрянська Ю. Ірен Роздобудько: коли жінка-поет... *Дивослово*. 2009. № 1. С. 59–61.
66. Дима А. Принципы сравнительного литературоведения. Москва : Издательство «Прогресс», 1977. 227 с.
67. Дідух-Романенко С. Подорожні нотатки: визначення, особливості, еволюція жанру. *Коло*. 2013. № 5. С. 23–25.
68. Довганич Н. Наративна структура та художній психологізм роману Івана Франка «Основи суспільності». *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. Львів, 2015. Вип. 62. С. 197–202. URL : <http://www.irbis-nbuv.gov.ua/cgi> (дата звернення : 30.01.2017).
69. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы. Москва : Прогресс, 1979. 318 с.
70. Енциклопедія сучасної України. URL : http://esu.com.ua/search_articles.php?id=36621 (дата звернення : 30.10.2018)
71. Эппле Н. Дороти Сэйерс, или Трудности легкого жанра. URL : <https://www.pravmir.ru/doroti-seyers-ili-trudnosti-legkogo-zhanra/> (дата звернення : 30.07.2014).
72. Жеребкіна І. Феміністська теорія 90-х років: проблеми та парадокси репрезентації жіночої суб'єктивності. *Філософська думка*. 2000. № 6. С. 56–71.
73. Завьялова М. Это и есть гендерное литературоведение. Современная женская литература: поиски традиций и новых языков. *Ex libris НГ*. 2000. 21 сентября. С. 8–9.
74. Зборовська Н. Жіноча сповідь на тлі чоловічого герметизму. *Слово і час*. 1996. № 8-9. С. 59–66.
75. Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство: посібник. Київ : Академвидав, 2003. 392 с.
76. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків. Львів : Літопис, 1999. 336 с.

77. Зверев А. Лики массовой литературы США. Москва : Наука, 1991. С. 3–36.
78. Ивашева В. Судьбы английских писателей: Диалоги вчера и сегодня. Москва : «Сов. Писатель», 1989. 433 с.
79. Іванишин В. Нариси з теорії літератури : навчальний посібник. Київ : Видавничий центр «Академія», 2010. 256 с.
80. Інтерв'ю з Ірен Роздобудько. URL : <https://rozmova.wordpress.com/category/%D1%80%D0%BE%D0%B7%D0%B4%D0%B1%D1%83%D0%B4%D1%8C%D0%BA%D0%BE%D1%96%D1%80%D0%B5%D0%BD/> (дата звернення : 30.07.2018).
81. Кавелти Дж. Изучение литературных формул. *Новое литературное обозрение*. 1996. № 22. С. 33–64.
82. Касперський Е. Про теорію компаративістики. *Література. Теорія. Методологія*. Київ : Вид. дім – Києво-Могилянська академія, 2006. С. 518–540.
83. Качуровський І. Генерика і архітектоніка. Київ : «Києво-Могилянська академія», 2008. 356 с.
84. Кестхейи Т. Характерология. Из книги «Анатомия детектива». URL : <http://detective.gumer.info/text02.html> (дата звернення : 07.03.2015).
85. Кешакова Е. Уилки Коллинз и «сенсационная» школа английского романа XIX века : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.05. Москва, 1978. 16 с.
86. Кицак Л. Детективний жанр в літературі XX століття. *Українська мова і література в школі*. 2005. № 8. С. 51–56.
87. Кодак М. Поетика як система : літературно-критичний нарис. Луцьк : ПВД–Твердиня, 2010. 176 с.
88. Кокотюха А. Антологія українського детективу. ТОП 10. URL : <http://www.bukvoid.com.ua/criminal/2009/09/22/113416.html> (дата звернення : 24.05.2018).

89. Кокотюха А. Антологія українського детективу. Український нуар. URL : <http://www.bukvoid.com.ua/criminal/2009/08/25/071807.html> (дата звернення : 25.05.2018)
90. Кокотюха А. Книжки з низької полиці. Введення в рубрику. URL : <http://www.bukvoid.com.ua/criminal//2009/01/30/114044.html> (дата звернення : 15.10.2017).
91. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
92. Кристи А. Избранная детективная проза : сборник. Москва : Радуга, 1989. С. 369–382.
93. Крістева Ю. Stabat Mater. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. Львів : Літопис, 1996. С. 497–508.
94. Крупка М. Гендерний дискурс у сучасній українській літературі. *Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство. Зб. наук. праць Рівненського державного гуманітарного університету*. Рівне, 2000. Вип. IX. С. 145–151.
95. Крупка М. Українська жіноча проза: дві епохи, дві версії : монографія. Рівне : Видавець Олег Зень, 2008. 216 с.
96. Крупка М. Художнє моделювання проблеми материнства і творчості в антиромані Ніли Зборовської «Українська Реконкіста». *Слово і час*. 2005. № 12. С. 12–17.
97. Кузнецов Ю. Детектив: занепад чи розквіт. *Всесвіт*. 1990. № 10. С. 156–161.
98. Кушнірова Т. Мотив як літературознавча категорія: ознаки і типологія. *Вісник Полтавського державного педагогічного університету імені В. Г. Короленка*. Полтава, 2004. Випуск 1 (34). С. 3–11.
99. Кущук Т. Жіночі голоси у сучасній жіночій літературі. URL : http://www.spokusa-book.in.ua/2011/03/blog-post_09.html (дата звернення : 18.04.2017).

100. Куява Ж. Кожному – по заслугі у романі Ірен Роздобудько «Я знаю, що ти знаєш, що я знаю». URL : <http://sumno.com/article/kozhnomu-po-zasluzi-u-romani-iren-rozdobudko-ya-zn/> (дата звернення : 30.03.2018).
101. Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
102. Лещенко А. Поэтика детективного повествования в творчестве Дэшила Хэммета : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.04. Черкасы, 2003. 172 с.
103. Лещенко Г. Трансформація образу літературного героя в контексті розвитку детективного жанру. *Гуманітарний вісник. Серія: іноземна філологія*. Черкаси, 2000. Число 4. С. 58–62.
104. Лихачев Д. Поэтика древнерусской литературы. Ленинград : Худож. Лит., 1987. 624 с.
105. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академвидав, 2007. Т. 1. 608 с.
106. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : Академвидав, 2007. Т. 2. 624 с.
107. Літературознавчий словник-довідник / редкол.: Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та інші. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
108. Лобановська А. Роздобудько І. «Я неправильний письменник». *Літературна Україна*. 2007. 21 черв. С. 6.
109. Логвиненко О. Дама у сідлі, або жіночий феномен в українській прозі на зламі століть. *Журнал письменників України*. Київ, 2006. № 2. С. 178–182.
110. Логвиненко Б. Ірен Роздобудько ніколи не задумується над своїм авторитетом і за лайку може дати по пиці! URL : <http://sumno.com/article/iren-rozdobudko-nikoly-ne-zadumujetsya-nad-svojim-/> (дата звернення : 27.02.2018).
111. Лотман Ю. Структура художественного текста. Москва : «Искусство – СПб», 1998. С. 14–285.
112. Луков В. Жанры и жанровые генерализации. *Проблемы филологии и культурологии*. 2006. №1. С. 141–148.

113. Маріно А. Компаративістська «поетика». URL : http://www.slovoichas.in.ua/index.php?option=com_content&task=view&id=105&Itemid=34&limit=1&limitstart=2 (дата звернення : 21.01.2016).

114. Маркулан Я. Зарубежный кинодетектив. Ленинград : Искусство, 1975. 168 с.

115. Мафтин Н. Жанрово-стильові особливості експатріантської прози Володимира Винниченка. *Наукові записки Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка. Сер.: Філологічні науки*. Кіровоград, 2010. Вип. 92. С. 168–192.

116. Мацевко-Бекерська Л. Наратив як засіб організації просторово-часової організації літературного твору. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vlnu_in_mov_2011_-18_8 (дата звернення : 10.07.2017).

117. Менцель Б. Что такое популярная литература? Западные концепции высокого и низкого в советском и постсоветском контексте. *Новое литературное обозрение*. 1999. № 40. С. 391–407.

118. Моэм У. Упадок и разрушение детектива. URL : <http://detective.gumer.info/> (дата звернення : 05.02.2016).

119. Можейко М. «Философия детектива»: классика – неклассика – постнеклассика. *Топос*. Литва : Европейский гуманитарный университет, 2007. № 1 (15). С. 145–151.

120. Моклиця М. Вступ до літературознавства : посіб. для студ. філол. факультетів. Луцьк, 2011. 467 с.

121. Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури : навч. посіб. Київ : Наукове видавництво АКТА, 2007. 424 с.

122. Наливайко Д. Національні варіанти літературної компаривістики : колективна монографія. Київ : Стилос, 2009. 750 с.

123. Нокс Р. Десять заповедей детективного романа. *Как сделать детектив*. Москва : Радуга, 1990. С. 77–79.

124. Оксенчук А. Детектив глазами женщины: Александра Маринина, Татьяна Полякова, Полина Дашкова. URL : http://envila.iatp.by/info/courses/conference99/a6_3.html (дата звернення : 13.12.2016).
125. Основи теорії гендеру : навч. посіб. / відп. ред. М. М. Скорик. Київ : К.І.С., 2004. 536 с.
126. Павличко С. Фемінізм. Київ : Основи, 2002. 322 с.
127. Павличко С. Чи можливий в Україні фемінізм? *Art line*. 1998. № 3. С. 62–64.
128. Павличко С. Чи потрібна українському літературознавству феміністична школа? *Слово і час*. 1991. № 6. С. 10–15.
129. Піхманець Р. Психологія художньої творчості. (Теоретичні та методологічні аспекти). Київ : Наукова думка, 1991. 162 с.
130. Проблема ідентичностей у сучасній українській літературі: виміри «Коронації слова» : монографія / наук. ред. Н. І. Богданець-Білокаленко, О. О. Бровко. Чернівці : Видавничий дім «Бук рек», 2018. 224 с.
131. Про Донцову, Маринину и тому подобное. URL : <http://www.lovehate.ru/opinions/29106> (дата звернення : 06.10.2013).
132. Пропп В. Исторические корни волшебной сказки. Москва : Лабиринт, 2000. 336 с.
133. Путилов Б. Мотив как сюжетобразующий элемент. *Типологические исследования по фольклору. Сборник статей в память В. Я. Проппа*. Москва : Наука, 1975. С. 141–155.
134. Разин В. В лабиринтах детектива: очерки истории совет. и рос. детектив. лит. XXв. Саратов, 2000. 621 с.
135. Райнов Б. Черный роман. Москва : «Прогресс», 1975. 345 с.
136. Рижкова Г.-П. Українська «жіноча» проза 90 х років XX-го – початку XXI ст.: жанрові й наративні моделі та лінгвопоетика : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Кіровоград, 2008. 20 с.
137. Роздобудько І. Амулет Паскаля : роман. Харків : Фоліо, 2007. 189 с.
138. Роздобудько І. Гудзик : роман. Харків, 2008. 222 с.

139. Роздобудько І. Ескорт у смерть : роман. Львів : Кальварія, 2002. 142 с.
140. Роздобудько І. Зворотного шляху в деспотію не буде : інтерв'ю з укр. письменницею. *День*. 2012. 9 лист. (№ 28–29). С. 17.
141. Роздобудько І. ЛСД (Ліцей слухняних дружин). Харків : Клуб Сімейн. Дозвілля, 2013. 320 с.
142. Роздобудько І. «Масовість» сприймаю, як ознаку попиту» : інтерв'ю з Ж. Куявою. URL : <http://litakcent.com/2012/11/05/iren-rozdobudko-masovist-sprujmaju-jak-oznaku-popytu/> (дата звернення : 10.07.2018).
143. Роздобудько І. «Мені цікаво грати у власну гру» : інтерв'ю з укр. письменницею. *Друг читача*. 2010. № 13. С. 4.
144. Роздобудько І. Мерці. Львів : Кальварія, 2005. 212 с.
145. Роздобудько І. Мій теперішній стан – щасливе божевілля. URL : <http://vsiknygy.net.ua/interview/155/> (дата звернення : 03.05.2017).
146. Роздобудько І. Останній діамант міледі : авантюр. роман. Харків : Фоліо, 2006. 222 с.
147. Роздобудько І. Перейти темряву. Харків : Фоліо, 2010. 155 с.
148. Роздобудько І. Подвійна гра в чотири руки : роман. Харків : Клуб Сімейн. Дозвілля, 2014. 224 с.
149. Роздобудько Ірен: Своїх читачів я потроху привчаю до української мови. URL : <http://h.ua/story/39958/> (дата звернення : 20.08.2018).
150. Роздобудько Ірен: «Увесь час улаштовую для себе маленькі революції» : інтерв'ю з укр. письменницею. *Дзеркало тижня*. 2006. 18 листоп. (№. 44). С. 16.
151. Романенко О. Семіосфера української масової літератури: Текст. Читач. Київ : Якубець А. В., 2014. 364 с.
152. Рудецька Н. Художня деталь в українській реалістичній прозі 60–70-х років XIX сторіччя. *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди*. Харків, 2011. Вип. 1(2). С. 43–81.
153. Рюткэнен М. Гендер и литература: проблема «женского письма» и «женского чтения». *Филол. науки*. 2000. № 3. С. 5–17.

154. Савкина И. История Аси Каменской, которая хотела, да не смогла... (национальные особенности русского феминизма в детективах А. Марининой). *Гендерные исследования*. 2005. № 13. С. 138–156.
155. Саєнко В. Сучасна українська література: компендіум. Одеса : Астропринт, 2014. 352 с.
156. Саєнко В. Українська література ХХ ст.: діапазони творчих голосів і мистецьких відкриттів. Вибрані літературознавчі праці. Львів : Піраміда, 2016. 868 с.
157. Сейерс Д. Предисловие к детективной антологии. Как сделать детектив. 2007. 190 с.
158. Сиксу Э. Хохот Медузы. *Введение в гендерные исследования*. Харьков-СПб. : Алетейя, 2001. С. 799–821.
159. Слабошпицький М. Чи напише детектив письменник, який не може вигадати анекдот? *Книжковий огляд*. 2004. № 3. С. 86–94.
160. Соколовська Ю. Творчість Ірен Роздобудько в контексті української масової літератури: дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Івано-Франківськ, 2017. 196 с.
161. Смирнова Н. Женский детектив. *Гендерный конфликт и его репрезентация в культуре: Мужчина глазами женщины*. Екатеринбург : Изд-во УрГУ, 2001. С. 134–140.
162. Старовойт Л. Жанрові модифікації детективу у творчості Ірен Роздобудько. URL : http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nvmdu/Fil/2011_4_7/23.htm (дата звернення : 28.06.2018).
163. Сучасна українська белетристика: координати «Коронації слова» : монографія / за ред. С. В. Підпригори. Миколаїв : Іліон, 2014. 306 с.
164. Таран Л. Жіночий простір: витворення цілісності («Інопланетянка» Оксани Забужко). *Березіль*. 2005. № 12. С. 165–176.
165. Таран Л. Коли б я володіла мистецтвом жити... *Сучасність*. 1994. № 7–8. С. 215–218.

166. Таран Л. Нитка Аріадни. URL : www.review.kiev.ua/arcr.shtm?id=186 (дата звернення : 10.08.2018)
167. Таранова А. «Велике нечитоме» і академічний канон: проникнення масової літератури до парадигми літературознавства. *Слово і час*. 2008. № 11. С. 50–56.
168. Таранова А. Детектив очима жінки. *Актуальні проблеми слов'янської філології : міжвуз. зб. наук. статей*. Ніжин : ТОВ «Видавництво «Аспект-Поліграф», 2007. Вип. XIV: Лінгвістика і літературознавство. С. 231–239.
169. Тебешевська-Качак Т. Художні особливості жіночої прози 80–90-х років ХХ ст. : монографія. Київ, 2009. 192 с.
170. Ткаченко Т. Особливості жіночої прози в українській літературі II пол. ХХ – початку ХХІ століття : посібник. Київ, 2010. 307 с.
171. Ткаченко Т. Фемінний дискурс другої половини ХХ–початку ХХІ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01. Київ, 2007. 21 с.
172. Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. Москва : Аспект-Пресс, 1996. 334 с.
173. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
174. Топоров В. Пространство и текст. *Текст: семантика и структура*. Москва, 1983. С. 227–284.
175. Трауберг Н. Несколько слов о Дороти Ли Сэйерс. URL : <http://pharisai.at.ua/publ/16-1-0-13> (дата звернення : 11.09.2016).
176. Треппер Ф. Филипп Марлоу в шелковых чулках или женоненавистничество в русском детективе? *НЛО*. 1999. № 40. С. 408–420.
177. Трофимова Е. Феномен детективных романов Александры Марининой в культуре современной России. *Общественные науки и современность*. 2001. № 4. С. 168–177.
178. Тюпа В. Анализ художественного текста : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений. Москва : Издательский центр «Академия», 2009. 336 с.

179. Удалов В. Теорія літератури: цілісно-системний рівень: посібник для аспірантів, студентів університету, учителів. Луцьк : Волинський ун-т ім. Лесі Українки, 1995. 110 с.

180. Улюра Г. Коронована сила жіночої руки, або Про тих, хто «пише іншу прозу». *Слово і час*. 2005. № 3. С. 65–71.

181. Улюра Г. Проблема феміністського тексту і письменницького іміджу жінки-авторки в сучасних українській та російській літературах. *Сучасність*. 2005. № 7-8. С. 115–127.

182. Улюра Г. Теоретико-методологічні засади гендерних студій з літературознавства. *Гендерні студії в літературознавстві* : навч. посібник / за ред. В. Л. Погребної. Запоріжжя, 2008. С. 6–20.

183. Філоненко С. Детектив зі смаком лимонаду. URL : <http://bukvoid.com.ua/reviews/books/2015/07/-10/072939.html> (дата звернення : 13.09.2017).

184. Філоненко С. «Небезпечна, розумна і надзвичайно живуча»: жінка-супергерой у романі Алли Серової «Правила гри». *Актуальні проблеми української літератури і фольклору*. 2010. Вип. 14. С. 199–211.

185. Філоненко С. Концепція особистості жінки в українській жіночій прозі 90-х років ХХ століття : монографія. Київ; Ніжин : Аспект-Поліграф, 2006. 156 с.

186. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр : монографія. Донецьк : ЛАНДОН-ХХІ, 2011. 432 с.

187. Флоренский П. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. Москва : Издательская группа «Прогресс», 1993. 324 с.

188. Хализев В. Теория литературы. Москва : Высшая школа, 1999. 397 с.

189. Харлан О. Розвиток жанру ретродетективу в сучасній європейській літературі. *Актуальні проблеми іноземної філології : міжвуз. зб. наук. статей*. Донецьк, 2009. Вип. 4: Лінгвістика та літературознавство. С. 79–87.

190. Харчук Р. Сучасна українська проза: Постмодерний період : навч. посібник. Київ : ВЦ «Академія», 2008. 248 с.
191. Хороб М. Грані художнього буття: нариси з української літератури ХХ століття : дослідж., ст., крит. етюди. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. 428 с.
192. Хороб С. На літературних теренах: дослідження, статті рецензії. Івано-Франківськ, 2006. 410 с.
193. Чернецький В. Протистоячи травмам: гендерно та національна маркована тілесність як наратив та видовище у сучасному українському письменстві. *Гендерна перспектива* / упоряд. В. Агеєва. Київ, 2004. С. 218–233.
194. Черняк М. Феномен массовой литературы XX века. СПб: Изд-во РГПУ им. А.И. Горького, 2005. 308 с.
195. Честертон Г. В защиту «дешевого читателя». *Писатель в газете* : художественная публицистика. Москва : Прогресс, 1984. С. 35–39.
196. Честертон Г. Как пишется детективный рассказ. *Писатель в газете* : художественная публицистика. Москва : Прогресс, 1984. С. 301–306.
197. Чижевський Д. Історія української літератури. Київ : Академія, 2003. 567 с.
198. Чик Д. Longo sed proximus intervallo: жанрові системи української та англійської прози кінця XVIII–середини XIX ст. : монографія. Хмельницький : Цюпак, 2017. 355 с.
199. Шарова Т. Жіноча проза: теоретичні засади визначення та класифікація. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Карабіна. Серія «Філологія»*. Харків, 2006. Вип. 49. 214 с.
200. Шахова К. Дивні манери найпопулярнішого жанру. *Зарубіжна література*. 1998. № 21. С. 1–5.
201. Юстес Р. Двадцять правил для пишущих детективы. В современной редакции (фактические, написанные заново). URL : <http://detectiv.gumer.info/txt/eustace.doc> (дата звернення : 10.11.2013).
202. Adey R. Locked Room Murders and Other Impossible Crimes: A Comprehensive Bibliography. San Francisco : Crossover Press, 1992. 385 p.

203. Bailey F. Blanche on the Lam, or the Invisible Woman Speaks. *Diversity and Detective Fiction* / ed. by Klein K. G. Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, 1999. P. 186–204.

204. Bergmann H. Between Obedience and Freedom, Woman's Role in the Mid-Nineteenth Century Industrial Novel. University of Goteborg. 1979. 169 p.

205. Berger A. Popular Culture Genres. Theories and Texts. Newbury Park : Sage Publications, Inc., 1992. 171 p.

206. Bergmann H. Between Obedience and Freedom, Woman's Role in the Mid-Nineteenth Century Industrial Novel. University of Goteborg, 1979. 169 p.

207. Brabazon J. Dorothy L. Sayers: a Biography. New York : Avon, 1982. 146 p.

208. Brown J. The Seven Deadly Sins in the Work of Dorothy L. Sayers : Doctoral (PhD) thesis. Kent, OH, & London : Kent State University Press, 1998. 374 p.

209. Cawelti J. Adventure, Mystery, and Romance. Formula Stories as Art and Popular Culture. University of Chicago Press, 1976. 344 p.

210. Cawelti J. Masculine Myths and Feminist Revisions: Some Thoughts on the Future of Popular Genres. *Eye on the Future: Popular Culture Scholarship into the Twenty-First Century in Honor of Ray B. Browne* / edited by Marilyn F. Motz, John Nachbar, Michael Marsden, and Ronald Ambrosetti. Bowling Green State University Popular Press, 1994. P. 121–132.

211. Cawelti J. Mystery, Violence and Popular Culture. A Ray and Pat Browne Book, Popular Press, 2004. 432 p.

212. Cohen M. The Detective as Other: The Detective *versus* the Other. *Diversity and Detective Fiction* / ed. by Klein K. G. Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, 1999. P. 144–157.

213. Conley A. Role of minor characters in Dorothy L. Sayers' fiction between the world wars : thesis. Iowa State University. 1996. 63 p. URL : <https://lib.dr.iastate.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=15421&context=rtd> (дата звернення : 10.04.2014).

214. Della Cava F., Engel M. Racism, Sexism, and Anti-Semitism in Mysteries Featuring Woman Sleuth. *Diversity and Detective Fiction* / ed. by Klein K. G. Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, 1999. P. 38–59.

215. Donawerth J. *Frankenstein's daughters: women writing science fiction*. Syracuse : Syracuse UP, 1997. 213 p.

216. Fenton N. Feminism and Popular Culture. *The Routledge Companion to Feminism and Postfeminism* / ed. by Sarah Gamble. London; New-York : Routledge, 2001. P. 84–93.

217. Ferriss S., Young M. Introduction. *Chick lit : The new woman's fiction* / ed. Susanne Ferriss, Mallory Young. New York : Routledge, 2006. P. 1–16.

218. Formula fiction. URL : http://en.wikipedia.org/wiki/Formula_fiction (дата звернення : 19.09.2015).

219. Gail C. *The New Woman and Victorian Novel*. London, 1978. 156 p.

220. Gates Ph. Detectives. *Men and Masculinities: a Social, Cultural and Historical Encyclopedia* / ed. by Michael Kimmel and Amy Aronson. USA, Santa Barbara, CA : ABC-CLIO, 2003. P. 216–218.

221. Glasburgh M. Chick lit: the new face of postfeminist fiction? A Master's Paper for the M.S. in L.S degree. URL : <http://etd.ils.unc.edu:8080/dspace/bitstream/1901/349/1/micheleglasburgh.pdf> (дата звернення : 11.05.2018).

222. Gledhill Ch. Genre and Gender: The Case of Soap Opera. *Representation : Cultural Representations and Signifying Practices* / edited by Stuart Hall. London : Sage/Open University, 1997. P. 337–386.

223. Goodman D. What is chick-lit? URL : www.electronicbookreview.com/thread/writingpostfeminism/gutsy (дата звернення : 11.05.2018).

224. Green M. *Seven types of adventure tale: an etiology of a major genre*. University Park, PA : Penn State Press, 1991. 244 p.

225. Grost M. Anna Katherine Green. URL : <http://mikegrost.com/green.htm> (дата звернення : 28.07.2015).

226. Haycraft H. *Murder for Pleasure. The Life and Times of the Detective Story*. New York : Appleton-Century, 1941. 409 p.
227. Hawthorn J. *Studying the Novel*. Oxford University Press Inc., New York, 2001. 184 p.
228. Healy J. The Rules and How to Bend Them. *Writing Mysteries : A Handbook by the Mystery Writers of America*. Writers Digest Books, 2002. P. 6–12.
229. Hilfen A. *The Crime Novel: A Deviant Genre*. Austin : University of Texas Press, 1990. 180 p.
230. Hollows J. *Feminism, Femininity and Popular Culture*. Manchester : Manchester University Press, 2000. 240 p.
231. Holmes D. *Romance and Readership in Twentieth-Century France*. Oxford : Oxford University Press, 2006. 154 p.
232. James H. Literary Criticism. *Essays on Literature. American Writers. English Writers. The Library of America*, 1984. P. 741–746.
233. Kenney C. *The Remarkable Case of Dorothy L. Sayers*. Kent, OH, & London : Kent State University Press, 1992. 327 p.
234. Kestner J. *Masculinities in British adventure fiction, 1880-1915*. Farnham, Surrey : Ashgate Publishing, 2010. 213 p.
235. Kestner J. *Sherlock's Sisters: The British Female Detective, 1864-1913*. Burlington, VT : Ashgate Publishing, 2003. 268 p.
236. Klein K. *The Woman Detective. Gender and Genre*. Urbana : University of Illinois Press, 1988. 282 p.
237. Kinsman M. «Different and Yet the Same» : Women's Worlds. *Diversity and Detective Fiction* / ed. by Klein K. G. Bowling Green : Bowling Green State University Popular Press, 1999. P. 5
238. Knight S. *Crime Fiction 1800-2000: Detection, Death, Diversity*. New York : Palgrave Macmillan, 2004. 240 p.
239. Kungl C. *Creating the Fictional Female Detective: The Sleuth heroines of British Women Writers, 1890-1940*. Jefferson, N.C. : McFarland&Co., 2006. 207 p.

240. Laurence J. Writing crime fiction: making crime pay. Studymates Ltd, 2007. 160 p.

241. MacCracken S. The field of popular fiction. URL : http://findarticles.com/p/articles/mi_m0403/is_2_53/ai_n24383390 (дата звернення : 01.03.2013).

242. Maida P. Mother of Detective Fiction. The Life and Works of Anna Katherine Green. Bowling Green (Ohio) : Bowling Green State Univ. Popular Press, 1989. 113 p.

243. Mallory M. The Mother of American Mystery: Anna Katharine Green. URL : http://mysteryscenemag.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1867:the-motherof-american-mystery-anna-katharine (дата звернення : 23.03.2013).

244. Maugham W. Mystery and Detective Fiction Analysis. URL : <https://www.enotes.com/topics/w-somerset-maugham/critical-essays/analysis-3> (дата звернення : 05.09.2014).

245. Mott F. Golden Multitudes: The Story of Bestsellers in the United States. New York : McMillan, 1947. 358 p.

246. Murch A. The Development of the Detective Novel. London : Peter Owner Ltd, 1958. 272 p.

247. Murphy B. The Encyclopedia of Murder and Mystery. Basingstoke : Palgrave Macmillan, 2002. 560 p.

248. Mystery Writers of America. URL : <http://www.mysterywriters.org> (дата звернення : 19.02.2013).

249. Neuburg V. Popular literature: a history and guide, from the beginning of printing to the year 1897. London : Woburn, 1977. 301 p.

250. Nickerson C. The Web of Iniquity: Early Detective Fiction by American Women. Duke University Press, 1999. 296 p.

251. O'Neil Ph. Wilkie Collins; Women, Property and Propriety. Basingstoke (hants.). London : Macmillan pres, 1988. 259 p.

252. Priestman M. Crime Fiction from Poe to the Present. Plymouth : Northcote House, 1998. 84 p.

253. Pykett L. «The Sensational Novel»: From the Woman in White to the Moonstone. Writers and Their Work (Unnumbered)». Missisipi, 1996. 542 p.

254. Pyrhonen H. Mayhem and Murder: Narrative and Moral Problems in the Detective Story. Toronto : University of Toronto Press, 1999. 338 p.

255. Reddy M. Sisters in Crime: Feminism and the Crime Novel. New York : Continuum, 1988. 172 p.

256. Rowland S. From Agatha Christie to Ruth Rendell. Palgrave Macmillan, 2001. 236 p.

257. Sayers D. Wilkie Collins: A Critical and Biographical Study (unfinished) / ed. E.R. Gregory. Toledo, Ohio : Friends of the University of Toledo Library, 1977. 153 p.

258. Sayers D. An Account of Lord Mortimer Wimsey, the Hermit of the Wash. London : Oxford University Press, 1937. 15 p.

259. Sayers D. Busman's Honeymoon. New York : Harper Paperbacks, 2010. 363 p. URL : <https://www.fadedpage.com/showbook.php?pid=20140452> (дата звернення : 24.04.2013).

260. Sayers D. Gaudy Night. New York : Harper Paperbacks, 1995. 501 p.

261. Sayers D. Have His Carcase. New York : Harper Paperbacks, 2003. 547 p. URL : <https://www.fadedpage.com/showbook.php?pid=20140452> (дата звернення : 30.07.2013).

262. Sayers D. Strong Poison. New York : Harper Paperbacks, 2003. 240 p. URL : <https://www.fadedpage.com/showbook.php?pid=20140452> (дата звернення : 03.11.2014).

263. Sayers D. The Detection Club Oath. URL : <http://www.sfu.ca/english/Gillies/Eng1383/Oath.html> (дата звернення : 28.05.2014).

264. Sayers D. The Letters: 1899–1936: The Making of a Detective Novelist. URL : <https://trove.nla.gov.au/work/34791856?q&versionId=46670518> (дата звернення : 29.05.2014).

265. Slung M. *Crime on Her Mind: Fifteen Stories of Female Sleuths from the Victorian Era to the Forties*. New York : Pantheon Books, 1975. 380 p.
266. Sørdsdal R. *From Mystery to Manners: A Study of Five Detective Novels by Dorothy L. Sayers*, Masters thesis, University of Bergen, 2006. 80 p.
267. Stewart R. *And Always a Detective: Chapters on the History of Detective Fiction*. North Pomfret, VT : David, 1980. 326 p.
268. Strongman K. Detective. *The Encyclopedia of Twentieth-Century Fiction* / Ed. by Shaffer B. W. Hoboken : Blackwell Publishing Ltd, 2011. P. 1046–1048.
269. Symons J. *The Detective Story in Britain*. London : Published for the British Council and the National Book League by Longmans, Green, 1962. 48 p.
270. The Letters of Dorothy L. Sayers 1937–1943 : From Novelist to Playwright. URL : <http://movies2.nytimes.com/books/first/s/sayers-letters.html> (дата звернення : 18.06.2018).
271. The Ten Commandments of Detective Fiction. Howard Haycraft's Rules. URL : <http://www.mysterylist.com/declog.htm> (дата звернення : 10.06.2013).
272. Todorov T. *The Poetics of Prose*. Ithaca (N.Y.) : Cornell University Press, 1977. P. 42–52.
273. Van Dine S. Twenty rules for writing detective stories. URL : <http://gaslight.mtroyal.ca/vandine.htm> (дата звернення : 11.12.2012).
274. Varma D. *The Gothic Flame: Being a History of the Gothic Novel in England*. London, 1957. 264 p.
275. Young L. Dorothy L. Sayers and the New Woman Detective Novel. *CLUES : A Journal of Detection*. London, 2005. № 23. P. 39–53.

ДОДАТКИ

Список праць за темою дисертації:

1. Гуляк Т. Концепція детективного жанру в українській і російській літературі ХХ століття. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Серія: Філологічні науки*. Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2013. № 28. С. 35–39.
2. Гуляк Т. Англomовний жіночий детектив: історія виникнення і розвитку. *Spheres of Culture*. Lublin : Maria Curie-Sklodovska University, 2015. Volume XII. P. 138–147.
3. Гуляк Т. Художня модель часoprостору в детективних романах І. Роздобудько і Д. Л. Сейерс: порівняльний аспект. *Султанівські читання. Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах*. Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2016. Вип. IV. С. 182–189.
4. Гуляк Т. Образ чоловіка-детектива в інтерпретації Дороті Сейерс та Ірен Роздобудько. *Закарпатські філологічні студії*. Херсон : Гельветика, 2018. Вип. 3. Том 3. С. 90–95.
5. Гуляк Т. Жанрова своєрідність українського жіночого детективу. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія: Філологія*. Одеса : Міжнародний гуманітарний університет, 2018. Вип. 37. Том 1. С. 153–158.
6. Гуляк Т. Феміністичний компонент у жіночому детективному романі: компаративний аспект (на матеріалі творів Ірен Роздобудько «Подвійна гра в чотири руки» і «Випускний вечір» Дороті Сейерс). *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. Івано-Франківськ : Видавництво Івано-Франківського технічного університету нафти і газу, 2019. № 2(54). С. 470–476.
7. Гуляк Т. Любовна лінія у жіночому детективному сюжеті (на матеріалі прози І. Роздобудько і Д. Сейерс). *Літературознавчі студії: компаративний аспект* (пам'яті докторів наук, професорів В. Г. Матвіїшина та М. В. Теплінського присвячується). Збірник статей. Івано-Франківськ, 2013. Випуск 1. С. 25–31.

8. Гуляк Т. Жіночий детектив І. Роздобудько і Д. Сейерс: компаративний аспект // Султанівські читання. Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах: матеріали Всеукраїнської науково-практичної конференції (м. Івано-Франківськ, 24-26 жовтня 2013 р.). Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2014. Вип. III. С. 149–156.

9. Гуляк Т. Ключові мотиви жіночого детективу І. Роздобудько та Д. Л. Сейерс. *Літературознавчі студії: компаративний аспект* (пам'яті докторів наук, професорів В. Г. Матвіїшина та М. В. Теплінського присвячується). Збірник статей. Івано-Франківськ, 2014. Випуск 2. С. 15–21.

10. Гуляк Т. Архітектоніка жіночого детективного тексту: порівняльний аспект (на матеріалі романів І. Роздобудько та Д. Л. Сейерс) // Літературознавчі студії: компаративний аспект: Всеукраїнська науково-практична конференція (м. Івано-Франківськ, 8-10 жовтня 2015 р.). Івано-Франківськ : Симфонія форте, 2015. Випуск 3. С. 17–24.

Відомості про апробацію результатів дисертації:

1. Міжнародна наукова конференція «Польські, білоруські, російські та українські літературні зв'язки» (м. Луцьк, 26–27 березня 2013 р.).

2. Всеукраїнська науково-практична конференція «III Султанівські читання. Актуальні проблеми літературознавства в компаративних вимірах» (м. Івано-Франківськ, 24–26 жовтня 2013 р.).

3. Всеукраїнській науково-практичній конференції «Порівняльне літературознавство: проблеми методології, теорії, практики і методико-педагогічного застосування» (м. Івано-Франківськ, 8-10 жовтня 2015 р.).

4. Щорічні науково-практичні конференції професорсько-викладацького й аспірантського складу ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, 2011–2018 рр.).

5. Засідання кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства Факультету філології ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (22 лютого 2019 р.).