

трансформується, зокрема спостерігається часткова відмова від римованого вірша, використання верлібру, зближення між поетичним та прозовим словом. У деяких випадках («концептуалістський варіант») мініатюра зберігає лише формальні, «контурні» ознаки малого обсягу і стає ґрунтом для формування збірок і книг реплік, цитат, фрагментів мовного потоку, набуває замість самостійної завершеності контекстуального значення. Певною мірою, сучасна мініатюра віддзеркалює загальні процеси, характерні для поезії, – жанрова конвергенція, розширення сфери ліричного суб'єкта, посилення інтертекстуальності та інтермедіальності.

1. *Азарова Н.* На границе философского и поэтического текста (из опыта работы с архивом Г.Айги) // Новое лит. обозрение. – 2008. – № 93. Ел. ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2008/93/az19.html>; 2. *Айги Г.* Тетрадь Вероники. – М.: ГИЛЕЯ, 1997. – 112 с.; 3. *Алешка Т.* «Многих счастливей, многих печальней...» // Новый мир. – 2014. – № 7. Ел. ресурс: [http://magazines.russ.ru/novy\\_mi/2004/7/al12.html](http://magazines.russ.ru/novy_mi/2004/7/al12.html); 4. *Валиева Ю.* «Что видится прекрасным? Звездный свод?..» // Новое лит. обозрение. – 2013. – № 124. Ел. ресурс: <http://magazines.russ.ru/nlo/2013/124/26v.html>; 5. *Верницкий А.* Мы научили русских поэтов считать слоги // Волга. – 2008. – № 3 (416). Ел. ресурс: [http://magazines.russ.ru/volga/2008/3/ve19.html#\\_ftnref4](http://magazines.russ.ru/volga/2008/3/ve19.html#_ftnref4); 6. *Еремин М.* Стихотворения: Кн.5. – СПб.: Пушкинский фонд, 2013. – 48 с. Ел. ресурс: [http://newkamera.de/eremin/eremin\\_05.html](http://newkamera.de/eremin/eremin_05.html); 7. *Ермакова И.* Белая бабочка Йокко: Стихотворения Йокко Иринати в переводе Ирины Ермаковой и Натальи Богатовой // Арион. – 1996. – № 4. – С.115-126; 8. *Есин А.Б.* Похвальное слово миниатюре // Русская стихотворная миниатюра. Хрестоматия – М.: Флинта, 2005. – С. 3 – 19; 9. *Жданов И.* Избранное. – К.: Издательский Дом Дмитрия Бурого, 2004. – 156 с.; 10. *Зырянов О.В.* Жанровая авторефлексия в поэзии Нового времени // Автор как проблема теоретической и исторической поэтики. Сб. науч. ст. в 2 ч. – ч. 1. – Минск: РИВШ, 2007. – С. 82 – 88; 11. *Кулаков В.* Поэзия как факт. – М.: Новое лит. обозрение, 1999. – 400 с.; 12. *Орлицкий Ю.* Цветы чужого сада // Арион. – 1998. – № 2. Ел. ресурс: <http://magazines.russ.ru/arion/1998/2/orl.html>; 13. *Ракуза И.* Лирический супрематизм Геннадия Айги // Литературное обозрение. – 1998. – № 5-6.; 14. *Рубинштейн Л.* Регулярное письмо. Стихи. СПб.: Издательство Ивана Лимбаха, 1996. Ел. ресурс: <http://www.vavilon.ru/texts/rubinstein>; 15. *Сангур Г.* Складень – М.: Время, 208. – 928 с.; 16. *Янчек Дж.* Геннадий Айги // Литературное обозрение. – 1998. – № 5-6.

**Валентина Нарівська,  
д. філол. наук, проф.**

## **ДЕТЕКТИВНИЙ ЖАНР І «ЕСТЕТИКА АКТУАЛЬНОСТІ» (РОМАН ЮРІЯ ДОЛЬД-МИХАЙЛИКА «І ОДИН У ПОЛІ ВОЇН»)**

Прочитання підпорядковане осягненню особливостей створення українського патріотично-шпигунського роману як феномену масової літератури. Осмислюється художня реалізація інтерактивної співвіднесеності документалістики і вимислу, взаємодії кіно, літератури і журналістики, фільму, кіногероя як прототипів роману і романного героя, трансформація ігрових кіноприйомів у літературній творчості .

*Ключові слова:* масова література, патріотично-шпигунський роман, «естетика актуальності», взаємодія, кіно, література, журналістика, фільм, кіногерой, прототип, гра, кіноприйом.

Прочтение подчинено постижению особенностей создания украинского патриотически-шпионского романа как феномена массовой литературы. Осмысливается художественная реализация интерактивной соотнесенности документалистики и вымысла, взаимодействие кино, литературы и журналистики, фильма, киногероя как прототипов романа и романного героя, трансформация игровых киноприемов в литературном творчестве.

*Ключевые слова:* массовая литература, патриотически-шпионский роман, «эстетика актуальности», взаимодействие, кино, литература, журналистика, фильм, киногерой, прототип, игра, киноприем.

The reading is subordinated to the comprehension of peculiarities of the Ukrainian patriotic and spy fiction creation as mass literature phenomenon. Artistic interactivity realization of the relatedness between documentary and fiction, cinema, literature, journalism, film and cinema actor as novel and novel hero prototypes interaction, transformation of play (acting) cinematic devices in the literary activity are interpreted.

*Keywords:* mass literature, patriotic and spy fiction, «aesthetic of actuality», interaction, cinema, literature, journalism, film, cinema hero, prototype, play (acting), cinematic device.

За останні два десятиліття серед загублених у часі і повернутих в лоно культури постатей українських митців ім'я Юрія Дольд-Михайлика не значиться. А відтак, навряд чи воно відоме не лише сучасному читачеві, а й більшості науковців, навіть тим, хто досліджує пригодницьку, детективну прозу (маємо лише поодинокі, принагідні згадки про письменника без щонайменших намірів оцінки його напрацювань). Сучасні перевидання романів Дольд-Михайлика «І один у полі воїн» (1956), «У чорних лицарів» (1964), як і незавершеного «Гроза на Шпрее» (1966) в популярних серіях «Українська література», «Український детектив» ситуацію не поліпшили, оскільки подаються без будь-яких коментарів до творів і такого бажаного сьогодні вагомого слова про письменника, принаймні, у жанрі передмови чи післямови. До того ж, сучасний читач (далеко не такий уже масовий, як радянський чи зарубіжний 50–80-х рр.) зневажливо, а то й роздратовано реагує на будь-які згадки про літературу часів «радянської цивілізації». *Надто суворою, науково не виправданою видається думка, що звучить як вирок: «детективний жанр за радянських часів в українському письменстві практично не репрезентований: його частково заміняли шпигунські, воєнно-історичні та виробничі міліцейські романи» [22, 204–205]. Яким би цікавим не було дослідження молодого науковця, але цей висновок зроблено без осмислення питання, без його історії, без залучення художнього досвіду й авторитету у масового читача, без аналізу творів А.Адамова, Л.Шейніна, Л.Овалова, А. і Г.Вайнерів, Ю.Семенова (ряд можна продовжувати), які не можна звести лише до жанру, що зображував «міліцейські будні» у протистоянні кримінальному світові як однієї із соціально-побутових радянських сфер. Безсумнівно, в цьому була певна ідеологічна настанова на висвітлення конфлікту соціального й антисоціального. Але в який спосіб це*

долалося? Чим викликане було те, що масовий читач віддав перевагу саме белетристиці? Нагадаємо, роман А. і Г.Вайнерів «Ера милосердя» з його домінуючою філософсько-етичною проблематикою змінив усталене розуміння всіх читачів як про міліцейсько-кримінальну прозу, так і про повоєнний час. Навіть «криміналізована» назва екранізації – «Место встречи изменить нельзя» (з Володимиром Висоцьким в одній із кращих своїх ролей), була підпорядкована залученню масового глядача, але філософський зміст фільму не стишила. Цій же меті, тобто збереженню глибоко філософсько-етичного змісту роману «В августе сорок четвертого», була підпорядкована заборона першої екранізації твору Володимиром Богомолвим, який скористався для цього своїм авторським правом. Тож такий висновок має сенс не лише нігілістичного вивиху з тим же прагненням – «до основанья, а затем ...», але й викликає ряд запитань, передусім про роль масової літератури, про «антропологию “писемної людини”, “людини книги”» [11, 6] в бутті культури «радянської цивілізації», майже втрачених для сьогодення.

Напевно, Мераб Мамардашвілі мав рацію, коли говорив так: наші наміри уявити те, що було, наше прагнення зрозуміти його «представленим-образом» насправді ж повинно вмирати, щоб «нисходил духовный смысл» [16, 103]. Можливо, на цій хвилі зможемо доторкнутись до найбільш проігнорованого, але такого «очевидного неймовірного», відкриємо не лише те, що відбулось чи не відбулось, але й те, що залишилось втраченою сторінкою як для української літератури другої половини ХХ ст., так і для науки про неї. Адже якою б відчутною не була еволюція в часі історико-літературного образу післясталінської епохи з її «відлигою», шістдесятництвом, що набуває повноти, об'ємності, оскільки дедалі менше залишається дискредитованих владою імен, чия творчість і оцінюється тепер значно вище, то менш чіткою постає вона за внутрішнім змістом. Причини того вбачаються в міцній укоріненості думки, що будь-яка літературна епоха мусить бути репрезентована лише «високою» літературою, навідріз відкидаючи роль масової літератури, мистецтва, масового читача і глядача у формуванні її естетичної своєрідності, тоді як «кровозмішування» «високого» і «низького» в літературі (та мистецтві загалом) з кінця 50-х і в 60-ті було не лише своєрідною модою, але й закономірністю. Наш намір уважного, не без ностальгійності, прочитання роману Дольд-Михайлика підпорядкований думці окреслити літературознавчу його компетенцію як феномену масової української літератури і тим самим наблизитись до замислу письменника – створити патріотично-шпигунський роман, торкаючись важливих супутніх проблем, ним акцентованих. (Ми поділяємо думку Н.Пахсарьян і К.Чекалова, що серед численних термінологічних визначень («другорядна література», «популярна література», «паралітература» та ін.), адекватно співвідносним з культурою ХХ ст. є термін «масова література», тісно пов'язаний з розвитком масових комунікацій та інтенсивним розвитком масової свідомості. Див.:

*Французская литература 30-40-х годов XIX века: «Вторая проза» / отв. ред. А.Д.Михайлов, К.А.Чекалов. – М.: Наука, 2006. – С. 399–400.)*

Вихід у світ роману «І один у полі воїн» мільйонними тиражами, з попередньою його публікацією в газетах, часописах українською та російською, а з часом і кількома європейськими мовами, відверто засвідчив появу в радянській літературі бестселера. За спостереженнями А.В.Недзвідського, відомого представника Одеської філологічної школи, озвучених у 1973 році під час нашої зустрічі, на той час в українській літературі були два романи – «Роман міжгір'я» Івана Ле та «І один у полі воїн» Юрія Дольд-Михайлика, які мали небувалий ні до, ні після успіх у союзного і зарубіжного читача. Якщо «Роман міжгір'я» все ж співвідносили з прозою «социалистического создания» в одному ряду з творами Ю.Кримова, Л.Леонова, О.Малишкіна, В.Катаєва, М.Шагінян та ін., то для роману Ю.Дольд-Михайлика необхідно було ще знайти відповідну йому нішу, як виявилось, успішної белетристики. Радянська критика дещо сором'язливо змушена була у цьому зізнатись, намагаючись усе ж обережно змістити увагу читача з патріотично-шпигунського змісту роману (фразами-кліше про «героїчні події», «героїчний образ») до традиційної героїчної соцреалістичної оповіді і тим обмежитись, оскільки вказівок на те, щоб миттєво ввести Дольд-Михайлика в зірковий письменницький істеблішмент не було, як, між іншим, і пропозицій до його знецінення. Навіть з часом зазначалось, що «нерівний у своїх творчих досягненнях» Ю.Дольд-Михайлик належав до тих письменників, «яких критика не балує своєю увагою і часто-густо втрачає з поля свого зору, вдаючись до його творчої роботи лише принагідно з рецензією у зв'язку з появою нового твору» [6, 207]. Суголосною була також думка, що письменник на той час, «здавалося б, уже відшукав себе, визначив своє творче “я”», як тут, неочікувано для всіх, «пробує сили в несподіваній для нього царині – пригодницькому жанрі» [6, 207]. Поява роману справді змінила ситуацію, бо набув неабиякої популярності твір з «другої полиці», що зумовило різкі зміни в письменницькій ієрархії: творча авторитетність Дольд-Михайлика зростала, внаслідок чого «чтимое имя прикрепляется к чтимому тексту как ритуальный знак его чтимости» [2, 222]. Повторюємо ці слова С.Аверінцева з метою наголосити, що на той час в українській літературі відбулося справді «революційне діяння», знаменуючи вихід із радянського туману масової літератури у культурний простір з «високими» повноваженнями. Продовжувати недооцінювати творче досягнення Ю.Дольд-Михайлика – означає потурати спробам вилучення з історії літератури її *кращих* сторінок, тим, завдяки яким про нас дізнався світ. А втім, українська критика, навіть заради національного престижу, не спромоглася напружити свої наукові зусилля у напрямку осмислення роману Дольд-Михайлика як результату закономірностей літературного розвитку, акцентуючи випадковість творчого успіху. Як справедливо зазначив С. Аверінцев щодо таких подій, «те, що можна було б назвати професійною *буденною свідомістю літературознавця*, непримітно долучається до думки,

що *генії* завжди «ламали канони» [1, 102] (підкреслено нами. – *В.Н.*), тоді як історія світової літератури знає чимало прикладів того, що «друга проза», для прикладу – французька, не з меншими зусиллями формувала новий жанровий канон. Проте далеко не завжди такі «поворотні моменти» в житті жанру осмислювались адекватно. Ми не схильні пояснювати цю ситуацію лише тим, що погляди і читачів, і дослідників були більшою мірою спрямовані до високої класики чи цілеспрямованої підтримки соцреалістичної продукції (хоча і те, й інше мало місце). Справа була в упередженому ставленні до пригодницької літератури, розумінні її лише як явища «другої прози» чи прози «з другої полиці», відомого ще з часів античності [Протопопова], загостреного у ХІХ ст. [13, 9], а у ХХ ст. актуалізованого вже у зв'язку з порівняно активним розвитком масової літератури. Радянська література з 20-х років почасти долучилася до цих процесів, оскільки завіса ще не мала такої залізної міцності, як пізніше, а тому творче спілкування з Заходом було можливим. Згодом суто радянська ситуація набувала дещо інших виглядів: спрямованості до створення літератури з яскраво вираженою соціалістичною доктриною, з ідеєю про вічну боротьбу «за світле майбутнє» могли втілитись у життя за умови, якщо масовий читач буде мати високу класову свідомість, бо той, наявний, був «зіпсований» орієнтацією або на «високу» зарубіжну і вітчизняну класику, або на бульварні романи, детективи, фантастику, що вимагало неодмінної класової перебудови його читацьких уподобань. Наум Берковський у своєму відгуку 1927 року на роман О.Толстого «Гиперболоид інженера Гарина» оприявнив думку, котра в культурному просторі вже витала: «Детектив необхідний нам для залучення читацької маси. Хочемо, щоб «масовик», «середняк» із грамотних запася нарешті таки перонним квитком і вийшов на «літературну платформу» [4, 116]. Плідну результативність такої «справи» Н.Берковський вбачав у зверненні до досвіду «високої» класики: «...Приклад Достоевського, Діккенса може навчити. Діккенс експлуатував «низькі жанри» – роман таємниць та інші – Достоевський філософію підвішував [...] до розвитку кримінального роману. Від популярних форм і жанрів відштовхувались майстри, які працювали на маси» [4, 116]. Проте наміри ці щодо перспектив утілення були далеко не втішні, оскільки письменники більшою мірою схильні були до сприйняття масової, зокрема пригодницької літератури як чогось другорядного, не лише не вартого серйозної уваги, але й неприйнятної в контексті заявлених «високих» нових завдань.

Відомий дослідник соціології літератури і культури Борис Дубін щодо масової її специфіки радянських часів зазначав: «...Радянська масова бібліотека, як це не парадоксально за первісним відчуттям звучить, ніколи і не була розрахована на власне *масовий* запит, на обслуговування *масовою* літературою: асортимент книг був підданий надзвичайно строгому цензуруванню, а книги, що користувалися найбільшим попитом (про війну, любовний роман, детектив, фантастика, історичні), були найменш доступні» [12, 182]. На тлі цієї усталеної і, здавалось, непорушної норми буття як

масової літератури, так і її читача, роман «І один у полі воїн» був тим феноменом, що відповідав означенню Б.Дубіним таких явищ – «книга-яку-читають-всі» [10, 130]. Але про це в другій половині 1950-х років (та й пізніше) ніхто не наважився говорити, хоча і верхи (ті, хто дозував і цензурував), і низи (для кого створювались ці межі і бар'єри) об'єднались у єдиному енергетичному пориві визнання шпигунського роману з очевидним високопатріотичним змістом як успішної речі вітчизняної літератури. Це був твір, що на певну історичну мить став зразком успіху і популярності, задовольняючи *всіх*. Тим цікавішою в цьому контексті є історія Дольд-Михайлика, з раптовою «смертю в ньому соцреалістичного автора» (означимо це у такий спосіб), але не як опонування владі і навіть не виклику літературному чиновництву, а передусім стрімкою активізацією у собі задатків письменника, здатного творити справжню масову (а не колгоспно-індустріальну) прозу, з надією сколихнути «пам'ять культури» масового читача. Це йому вдалося. Він був і залишився майстром патріотично-шпигунської прози, вісником багатьох її реалізованих тенденцій, а ще більше – нереалізованих. Сліди значущості Дольд-Михайлика і його роману відчутні були і в 1970-ті (серед його спадкоємців ще й дотепер називають Юліана Семенова), вказуючи на необхідність повернутися до творчого надбання письменника, щоб осягнути «важливість і цікавість того, *що саме* в різних суспільствах і культурних середовищах за умови різниці їх традицій, у різні епохи і в різних ситуаціях пробується на таку роль «книга-яку-читають-всі», а іноді – на якийсь час! – навіть утверджується в цій ролі» [10, 131]. Що зумовило як появу такої книги в українській літературі, так і її забуття, спробуємо з'ясувати.

Тому, що відбулося в 1950-ті з Дольд-Михайликом, можна дати пояснення з позиції разючих змін у соціокультурній ситуації часу, який уможливив інтерв'ю письменника, в якому він щиро і зважно зізнався: «Особисто я змалку закоханий у пригодницьку літературу. Пригодницький жанр, хоч і не генеральний в літературі, але він конче потрібний і корисний» [Цит. за: 6, 207]. Прикметно, що «ініціативна випадковість», «раптовість» (за термінологією М.Бахтіна) слова і творчого вчинку Дольд-Михайлика на тлі неоднозначності суджень про белетристику – чи то відверто зневажливих (як, наприклад, у 20-х роках Г.Косинки, В.Підмогильного), чи то явної (О.Білецький) або прихованої до неї пристрасті (М.Бажан, П.Панч, Ю.Яновський, Л.Леонов), одкровення письменника було не лише сміливо відвертим, а й навіть загрозливим для репутації радянського письменника, що власноруч перемістив себе на «другу полицю». Це «набуття голосу» Дольд-Михайлика-белетриста відбувалося в культурі, яка переживала глибокі загальнометодологічні зрушення щодо масової літератури. Здавалось би, буденне інтерв'ю, буденні фрази, але для сьогодення – це важливі естетичні свідчення минулого, що розкривають вихідні передумови формування нової української художньої свідомості післясталінського часу, з усвідомленням письменником необхідності заповнити лакуни перерваності в

літературному розвитку, вже тоді наблизившись до її розуміння в майбутньому тлумаченні Мішеля Фуко: «Перерваність – тобто те, що іноді всього лише за декілька літ якась культура перестає мислити на колишній лад і починає мислити інакше і про інше, – вказує, безсумнівно, на зовнішню ерозію, на той простір, який знаходиться з іншого боку думки, але в якому (тим не менш) культура безперервно мислила з самого початку» [23, 85]. Відповідь на це запитання, що ним опікувався і Дольд-Михайлик, тобто у співвіднесеності «мислення і культури», дає актуалізація «пам'яті культури» (за термінологією Ю.Лотмана), спалах якої був неймовірно яскравим з другої половини 50-х років. Її активність у творчій долі Дольд-Михайлика була, ймовірно, тривалою в часі. Все засвідчує те, що письменник давно тримав у своїй творчій шафі скелет майбутнього патріотично-шпигунського роману і навіть те, в який спосіб його можна виконати, хоча на час написання роману «І один у полі воїн» в українській літературі не проглядалося навіть найменшої суто «шпигунської» традиції, а, отже, майбутній белетрист не міг мати відповідного досвіду. Дольд-Михайлик взяв на себе відповідальність його започаткувати. При цьому не із-за вередливості чи учнівської невдячності до світової пригодницької класики; Дольд-Михайлик лише дещо змістив її (для себе, і на якусь історичну мить!), а з бажання створити національну масово привабливу річ. Цілком імовірно, що в культурній пам'яті Дольд-Михайлика перетнулися питання, осягнення яких докорінно змінювало поняття української художньої літератури – обсяг і наявність у ній масового жанру. Передусім це побутувало в формі теоретичних запитань до себе, близьких за суттю до запитань-роздумів Мішеля Фуко: «Якщо вона (перерваність. – В.Н.) утримує в самій собі принцип своєї зв'язаності, звідки може з'явитися сторонній елемент, спроможний відкинути її? Як може думка відступити від чогось іншого, ніж того, чим вона є сама? І що загалом означає, що якусь думку не можна більше повторювати в розмислах і що необхідно сприйняти нову думку?» [23, 85].

Які ж саме «повтори думки» шукав Дольд-Михайлик і де саме?

Усе ж не на ґрунті успадкування літературного досвіду, а саме з причин відсутності такого в українській модифікації. А тому повернення до нього можна розглядати як глибоко аналітичний прийом реабілітації природного розвитку української літератури, розгортання її прихованих потенцій, але з новими акцентами, що спонукало до пошуків у напрямі взаємодії літератури з іншими видами мистецтв, особливо характерної для 20-х років. Саме до неї (взаємодії) розвернувся погляд митців середини 50-х у пошуках естетичної підтримки, у зв'язку з чим осмислення закономірностей змін загального стану культури, а, отже, і створення нових її контекстів, актуалізувало «пам'ять культури» (за Ю.Лотманом). Як відчув цю історико-літературну мить Дольд-Михайлик, сказати важко, оскільки динаміка його творчої внутрішньої еволюції прихована поки що за лаштунками. Але те переживання, що помітне навіть літературознавчо, вражає читачів збереженими в глибинах пам'яті проявами взаємодії українського

літературно-мистецького розвитку 1920-х, з часом штучно призупиненого, поки що малодослідженого, особливо щодо єдності літератури, кіно, журналістики як одного з найбільш цікавих і плідних явищ культури ХХ ст. Взаємодія цих гілок формувала нову естетику 1920-х років, коли Дольд-Михайлик тільки розпочинав свою літературну діяльність, а з часом був не тільки письменником, але й журналістом, публіцистом, кіно- і театральним драматургом, сценаристом. *За роки творчої діяльності Дольд-Михайлик з 1934 року був кінодраматургом, автором сценаріїв хронікальних, науково-популярних і художніх фільмів; у 1937 році призначений головним редактором Київської кіностудії. У 1940 році завершив роботу над сценарієм «Борислав сміється» (за повістю І. Франка), проте екранізацію обірвала війна. Кінодраматургічною діяльністю Дольд-Михайлик займався і в післявоєнні роки. За його участю вийшло 38 фільмів (20 із них – науково-популярні). Одним із найбільш відомих був фільм «Кривавий світанок» за повістю «Fata morgana», а науково-популярні фільми «Вони бачать знову» і «Слідами невидимих ворогів» були відзначені преміями на міжнародних кінофестивалях у Карлових Варах і Монтевідео. Паралельно Дольд-Михайлик писав і прозу.*

Помилкою було розмежовувати письменницький, кінематографічний, журналістський досвід Дольд-Михайлика по-радянськи (на «хорошу» «колгоспно-індустріальну» прозу і випадково успішний пригодницький ряд творів) як показово-зразковий творчий синтез, що вибухнув у потрібний час (на хвилі оновлення суспільної свідомості) і доленосним перстом визначеному місці – в українській літературі новим масовим жанром.

Однією з вагомих причин неспроможності адекватної критичної реакції була відсутність відповідних літературознавчих технологій, розроблених методик дослідження масової літератури, що спричинило спрощений, а подекуди й деформований погляд на твір. Але справедливості ради зазначимо, що навіть за умови ігнорування масової літератури, без теоретичної обґрунтованості і критичної інтерпретації такої позиції це не спричинило стагнацію критичного мислення в цьому напрямі. Масова література притягувала не лише читачів, а й науковців, з прагненням розпізнати одвічну її загадкову привабливість. Це була ситуація, подібна до тієї, на яку, як на закономірність, вказав С.Аверінцев, а саме: «...Література, що живе у взаємодії з літературно-теоретичною і літературно-критичною рефлексією, «на очах» у цієї рефлексії, істотно відрізняється за своєю внутрішньою організацією від літератури, що розвивається за відсутності рефлексії. Оскільки рефлексія не просто додається як нове явище до вже наявного явища літературної практики, не просто підлаштовується під нього – вона його перебудовує» [2, 222]. За останні декілька десятиліть історико-критична рефлексія щодо масової літератури була не менш цікавою за саму цю прозу; більше того, саме рефлексія продукувала її розвиток, а нині дозволяє повернутись до досягнень української масової прози. Серед іншого виокремлюємо для формування власних підходів до роману Дольд-

Михайлика те, як представниця французької критики Марі-Ів Теренті, описуючи злиття літератури і преси, їх значущість у революції форм, ввела в науковий обіг термін «естетика актуальності», до якої входить інтерактивна співвіднесеність вимислу і документалістики, її ігрова специфіка, упізнаваність обставин, фактів, подробиць – історичних, соціальних, навіть фінансово-економічних, а також гри уяви, домислу з інтересом до повсякденної “низової” події» [34]. *Заломлення «естетики актуальності» до аналізу «другої прози» в Росії продемонструвала відома дослідниця французької літератури і культури Наталія Пахсарьян, зокрема до роману-фейлетону, з’ява якого, на думку науковця, зумовлена зіткненням журналістики і літератури, фейлетонності з її перерваністю і романом як «подовженої історії» [8, 128].*

На наш погляд, роман Дольд-Михайлика вибудований саме на засадах «естетики актуальності», суттєво ним доповненої, що так відверто проглядається в літературно-екранно-журналістському синтезі художніх прийомів: у розвороті свого літературного погляду до кіногероя, облюбованого масовим глядачем за свою інакшість поведінки як мовної (що вихлюпнула в побут цитуванням, створенням ігрових діалогів), так і пластики, що не співвідносилась із радянською – чи то спортизацією, чи стриманістю, що нівелювала індивідуальність. А звідси – особлива увага до кіноприймів, що акцентують міміку, жести, особливі вирази обличчя, тембр голосу, ледь не монтажні прийоми в композиції. Герой Дольд-Михайлика мав бути облюбованим масовим читачем як глядачем зі спалахом зорової пам’яті, до того ж розтиражованого пресою зі змістом акторського міфу, що для масової свідомості було актуальним у своїй повсякденності.

У другій половині 50-х років, коли література робила перші кроки до оновлення втраченого естетичного ресурсу, кіно вже сприймалося як «сфера актуалізації випереджувального варіанту художнього розвитку і його нова стратегія» [24, 518], як «посередник між елітарними і масовими сферами культури» [24, 521]. Саме в цей час «культура, як виявилось, була готова до того, щоб повернутись до випереджального розвитку кіно, для цього створювалась сприятлива соціально-психологічна ситуація» [24, 525]. На такому ґрунті відбувся розвиток нових форм взаємодії літератури і кіно, але через повернення до проблем, заявлених і багато в чому нереалізованих у 1920-ті роки, а саме: «недостатньо осмисленої функції [...] стимулятора різних варіантів і рівнів літературного розвитку і їх актуалізації в культурі» [25, 187]. Передусім це торкалося питань пригодницького, авантюрного роману, щодо якого актуальною є думка Б.Ейхенбаума про те, що «відродження авантюрного роману відбулось не в літературі, а саме в кіно» [28, 10], озвучена у відповідності до обґрунтованої відомим «формалістом» закономірності, за якою «значущість кіно набуває сили в ту мить, коли традиційні літературні форми мертвіють, перестаючи здійснювати естетичну функцію» [29, 307]. Ці думки науковця не загубилися в часі, а спонукали до нових письменницьких пошуків. Очевидно, роль кіно як масового мистецтва,

особливості взаємодії літератури і кіно з їх оновленням специфіки літературності через поетику показу, увиразнена кінематографом роль пригодницького жанру, в якусь історичну мить перетнулись на хвилі «пам'яті культури» в творчій свідомості письменника, щоб реалізуватися в задумі роману «І один у полі воїн». У романі йдеться про діяльність розвідника радянської армії Григорія Гончаренка, який, перевтілившись в офіцера вермахту барона Генріха фон Гольдрінга діяв у дуже складних умовах на окупованих фашистами територіях Білорусії, Франції, Італії, маючи завдання не лише добути свідчення про «нову зброю» фашистів, але й знищити підземний завод, на якому вона вироблялася. Крім того, розвідник мав знешкодити будь-які спроби сховати важливі документи про можливі таємні перемовини представників рейху з союзниками. Сюжет ускладнений прагненням молодого розвідника діяти активно, рятуючи французьких і італійських учасників Опору, більш дієво контактувати з ними. Виразний у ньому і любовний мотив – закоханість у Моніку, французьку підпільницю, та протистояння наполегливості доньки генерала Бертгольда стати його нареченою, а її подруги, наглядачки жіночого концтабору – коханкою. Всі ці події супроводжуються в романі підступністю, вбивствами (Моніки), стеженнями та всілякими доносами, що надає творові особливої сюжетної гостроти.

Безперечно, значний інтерес у читачів викликало питання про прототип роману. В одному із своїх листів Дольд-Михайлик писав: «Центральний образ твору – Григорій Гончаренко написаний мною на матеріалі біографій кількох людей, які в роки війни діяли і працювали у ворожому тилу. Ясна річ, що лише цих матеріалів було б замало. Довелося використовувати архіви, щоденники, факти й документи з найрізноманітніших джерел. Можу сказати лише одне – в основі роману лежать справжні, а не вигадані події, більшість персонажів жили і діяли, як описано в книзі» [Цит. за: 6, 208]. Імен письменник не назвав. На той час діяльність учасників «Червоної капели», Ріхарда Зорге, Миколи Кузнецова, Ольги Чехової, Миколи Глуценка, подружжя Вартанян чи когось іншого із героїчної когорти розвідників ще не була оприямнена. А втім, серед викладацького складу і студентів Київського університету ходили чутки, що одним із прототипів героя роману Дольд-Михайлика був викладач німецької філології Віктор Лазня. За спогадами професора М.К.Наєнка, який у першій половині 60-х років навчався в університеті, постать Віктора Лазні була огорнута якоюсь таємницею воєнних років. Це підтверджують і деякі сучасні германісти з Київського університету. Відомо, що й сам Віктор Лазня не заперечував своєї участі в якихось «секретах» воєнної пори, а повоєнного часу його нерідко залучали до перекладацької діяльності в урядових організаціях відповідного профілю. Дольд-Михайлик у приватних розмовах називав навіть дуже прозоре, але «закодоване» ім'я Лазні як одного з прототипів свого роману. Проте до абсолютної конкретизації імені справа в нього не доходила; обходився виразом на зразок «один із університетських викладачів».

У зв'язку з цим доцільно спинитися на питанні про специфіку прототиповості Дольд-Михайлика за умови осмислення і залучення письменником декількох постатей розвідників без виокремлення (принаймні в інтерв'ю чи під час зустрічі з читачами) чиєїсь розвідницької долі як типово зразкової, але не із-за наявності грифу секретності навколо цих імен. Тут доцільно вказати на те, що власні творчі пошуки Дольд-Михайлик наділяв усвідомленою спрямованістю до художньо-естетичних новацій, що несли в собі легкий наліт постмодерності. Дольд-Михайлик не перший із когорти письменників 50–60-х років, у кого це проглядається як вияв художньої інтуїції письменника. Передусім це виявлялося в тому, **як саме** Дольд-Михайлик підбирав прототипів для свого роману. Ймовірно, знайомство з документами формувало орієнтацію не так на конкретну постать, як на інтуїтивне розуміння сегментів майбутньої *прототипової теорії* як певної «ментальної схеми», за якою «не всі ознаки прототипу рівною мірою значущі для виявлення схожості з ним» [14, 337], а тому акцент зміщується до впорядкованості «мотивованих ланцюгів, що йдуть від прототипу до периферійних елементів, коли прототипи постають у якості “референційних точок” (reference points) для своєї категорії: [...] швидше упізнаються, краще запам'ятовуються і т. п. Ці явища були названі прототипічними ефектами (prototypical effects)» [14, 337], з виокремленням різноманітних видів прототипів, серед яких особливо виділяються типові і значущі приклади, ідеали, зразки, генератори. Проте Дольд-Михайлик серед цього розмаїття видів, інтуїтивно ним диференційованих (можливо, навіть, з іншими визначеннями), не зміг зосередитись ні на типових прикладах, ні на видатних поставах (розвідувальна діяльність із цим не співвідносилась). Йому потрібен був тип-«генератор», який би можна було трансформувати. Це була ситуація, близька до тієї, на яку вказав кінорежисер А.Тарковський: «Режисер часто віддає перевагу конструюванню образу, а не видивляється його в житті» [20, 83]. Саме цей шлях відповідав естетичній спрямованості Дольд-Михайлика в пошуках «базисної моделі» і не лише героя, але й роману.

Критика 90-х років, як відомо, порушила питання про доцільність заломлення прототипової теорії до жанрового аналізу на основі наявності «основного ядра», «зразкового» прототипового твору як *джерела культурного знання*, а М.Сіндінг обґрунтував навіть наявність в англійських романах і фільмах двох моделей сюжету – «скрипт» і «сценарій» [33, 189–192].

Усвідомлюючи долю і стан пригодницького жанру в радянській літературі як явища «другої прози», особливо на тлі вагомих кроків кінематографу, скептичні судження критики, письменник звертається до досвіду кінематографу в пошуках «шпигунського ядра» майбутнього роману, до фільму, що вже мав масовий успіх, репутацію актуального твору і у глядача, і у критики. Це був фільм Бориса Барнета «Подвиг розвідника», що мав шалений успіх у глядацькій масі (тільки в 1947 році його подивились 22 мільйони глядачів в усьому СРСР). Фільм знімався у 1946 році на Київській

кіностудії художніх фільмів із зірковим складом українських акторів – один з найбільш яскравих фільмів кіностудії за всю її історію, роль якого в розвитку пригодницького кіно як феномену масової культури поки що залишається недооціненою. В основу сценарію була покладена щойно написана п'єса «Подвиг залишається невідомим» Борисом Маклярським, на ту мить полковником держбезпеки (у відставку вийшов у 1947 році). За сюжетом фільму радянський розвідник Олексій Федотов, який щойно повернувся після виконання завдання, знову одержав нове і відбув на окуповану німцями територію. Розвіднику необхідно було роздобути і доправити до Москви листування високопоставленого нацистського генерала фон Кюна (у фільмі його роль виконав сам режисер Борис Барнет) зі ставкою Гітлера. Під виглядом комерсанта із Цюріха Генріха Еккерта розвідник познайомився з Віллі Поммером (неочікувана роль комедійного актора Сергія Мартінсона), ад'ютантом керівника охорони ставки групенфюрера СС Еріха фон Руммельсбурга (одна з кращих ролей Михайла Романова, хоча і другого плану). «Вигідний» бізнес – виготовлення виробів із щетини – надавав можливість розвідникові виїхати до Вінниці, де була ставка Гітлера і перебував фон Кюн. Сюжет фільму побудований у такий спосіб, що на перший план виходить контрінтрига (за П.Паві), що йде паралельно з основною (пошуками Кюна): заочний двобій Федотова з Руммельсбургом – ворогом підступним і жорстоким, який знищив зв'язкових Федотова, заслав зрадника Бережного (блискуче зіграним Дмитром Мілютенком) у вінницьке підпілля, на допомогу якого розвідник розраховував, через що всі підпільники загинули (роль одного з них виконав Амвросій Бучма). Та все ж Федотову вдалося дуже успішно виконати завдання. Він не лише роздобув секретні документи, але й викрав і доставив до Москви самого генерала фон Кюна. Майстерно у фільмі «закручена» динамічна інтрига фільму, в якій поєднано і драматичні події, й екстремальні епізоди, і психологічні деталі і нюанси, і раптово озвучені роздуми, здогади й імена.

В основу сюжету фільму покладено одну зі сторінок діяльності легендарного розвідника Миколи Кузнецова, на той час відомого лише органам розвідки та його соратникам. У листопаді 1943 року Кузнецов викрав генерал-майора Макса Ільгена, переправив його до партизанів, а звідти – в Москву. Сам же він залишився продовжувати свою розвідувальну діяльність. Без сумніву, історія Миколи Кузнецова могла бути відома лише Б.Маклярському, (можливо, їх долі під час війни десь і перетиналися). Те, що Б.Маклярський знав набагато більше про діяльність легендарного розвідника, порівняно з тим, що показано у фільмі, і ймовірно поділився з Дольд-Михайликом, свідчать певні аспекти роману, пов'язані з тонкощами поведінки розвідника. Так, одним з найбільш напружених епізодів роману є допит Гончаренка/фон Гольдрінга в гестапо як свідка вибуху в ресторані: «Генріх зробив рух, щоб засунути руку в кишеню брюк (за сигарами. – В.Н.), але відразу пролунало грізне майорове: Назад! Лемке стояв за столом і пильно вдивлявся в глиб кабінету. Генріх озирнувся: великий дог,

вишкіривши зуби, уставився на нього сторожким поглядом» [8, 223]. Як з роками стало відомо, саме Микола Кузнєцов пережив таку ситуацію, коли одержав завдання знищити ката українського народу Еріха Коха. З цією метою йому вдалося потрапити в кабінет нібито з проханням про свою наречену. Проте здійснити свій намір Кузнєцов не зміг; по-перше, тому що Кох озвучив інформацію про підготовку наступальної операції німецької армії в районі Курська-Воронежа і це вкрай необхідно було передати в Москву, по-друге, в кабінеті Коха, крім охоронця, який не зводив очей з Кузнєцова, були дві вівчарки, що реагували на найменший його рух. Це унеможливило здійснити акт помсти. Кузнєцов миттєво усвідомив ситуацію, до того ж почута інформація про наступ дорогого коштувала. Цей епізод розвідницької історії Кузнєцова став унікальним прикладом блискавичної професійної реакції, підпорядкованої елімінації вибору з тим, щоб стрімко вгамувати готовність сили і духу на виконання вироку (в результаті чого він би загинув), і активізувати холодну чуттєвість розуму, уміння чути і водночас аналізувати і тут же надати надзвичайної важливості інформації. Кузнєцов перебував у кабінеті Коха декілька хвилин, але вони продемонстрували його психологічний стан, близький до типу «надлюдини», особливо з огляду на документальні свідчення про те, як він готував себе до розвідницької місії. Недарма цей випадок увійшов у сюжети подальших фільмів «Сильные духом» (з Гунаром Цилінським) і «Отряд специального назначения» (з Олександром Михайловим у головних ролях), внаслідок чого випадок закарбувався в пам'яті мільйонів глядачів як знаковий і пов'язаний саме з діяльністю Кузнєцова. А втім, уперше його художньо «обжив» Дольд-Михайлик як прийом репрезентації діяльності розвідника. Герой Дольд-Михайлика вперше продемонстрував це як модель поведінки, що увійшло в екранізацію роману (фільм «Вдали от Родины» (1961)). Кінострічка мала значний успіх, але романові, звичайно, поступалась. Нині (в кінематографічному контексті) вона сприймається як *reference points* щодо образу розвідника, тобто таке, що «швидше впізнається і запам'ятовується» [14, 337]. Опанування цього прийому Дольд-Михайликом безпосередньо співвідноситься з поетикою та естетикою зримості (на якій акцентував увагу М.Бахтін ще в 20-і роки) і кінематографічності. «Літературна кінематографічність» Дольд-Михайлика – похідний феномен його авторського «глядацького досвіду», розрахованого на розуміння і на суголосність із майбутнім читачем-глядачем його рефлексивних можливостей. Така взаємодія продукувала авторський намір розширити межі читацьких повноважень щодо розуміння міри реальних фактів і художнього вимислу, як успадкованого досвіду від перегляду фільму «Подвиг разведчика», коли глядач зосередився не тільки на героїчному змісті дій і вчинків Федотова/Еккерта, а й на візуальній змістовності героя, вираженою зосередженістю на його пластичних властивостях, його «голосі» (в бахтінському розумінні, тобто як втіленої в особливостях мови, мовної поведінки героя, його позиції цілісної особистості). Як відомо, знаменита

фраза Федотова: «Вы болван, Штюбинг!» – стала улюбленою в дитячих іграх «у війну», в яких, за численними спогадами, намагались імітувати тембр, висоту, діапазон, драматизм напруги, голосу актора. Відчутно це все і в «мисленні голосом». Інтуїтивно глядач різних вікових категорій відчув те, що сформулював М.Бахтін в 1961 році, а саме: розуміння «людини як цілісного голосу», яка «вступає в діалог... бере участь не лише своїми думками, але й своєю долею, всією своєю індивідуальністю» [3, 351]. Це був діалог з глядачем, формування нового масового глядацького досвіду, що віддавав перевагу візуальній репрезентації подій війни, особливо її таємним сторінкам, що зумовило появу нового героя в кінематографі з яскраво вираженою «візуальною компетенцією» розвідника. Роль Федотова-Еккерта майстерно була зіграна талановитим і на той час уже популярним актором Павлом Кадочниковим. Якщо до цього фільму Борис Барнет уже вважався майстром у роботі з акторами, в розробці їх тілесної поведінки чи (за термінологією французького антрополога Марселя Мосса) «техніки тіла», зокрема американізації «російського тіла» [5, 194–199], то в «Подвиге разведчика» актора треба було «онімечити». Як відомо, на цю роль претендував не менш відомий актор Микола Крючков, але режисер обрав Павла Кадочникова. Ймовірно, тут неабияке значення мав епізод із дуже популярного фільму «Парень из нашего города» (за сценарієм К.Симонова), в якій герой М.Крючкова, що воював в Іспанії, потрапивши в полон до німців, які підтримували диктатора Франко, на допиті не зізнається в тому, що є офіцером Червоної Армії, бо не має такого права. Він прагне видати себе за француза, проте його французька мова з російською вимовою, тілесний портрет росіянина, погляд і «голос», що свідчили про силу духу, відому німцями з часів Першої світової. Сцена була зіграна актором так, що дуже запам'яталася глядачам, а тому будь-які наміри «онімечити» його після підкреслено показово невдалого «офранцуження» спричинили б провал фільму. В роботі з П.Кадочниковим режисер продемонстрував майстерність метаморфоз фізіономіки, вираженої в тілесній поведінці майора Федотова, який щойно повернувся із завдання – жести, міміка, що передають нестримну радість від зустрічі з дружиною, манери радянського офіцера у спілкуванні з керівником розвідки (український актор Віктор Добровольський, який, як і кожний великий актор, запам'ятовувався навіть у ролях другого плану) і різке перетворення в Еккерта з новими кінорухами – формалізованою манерою поведінки, стриманістю жестів, новим тембром «голосу», з картавинкою («німці» в фільмах того часу говорили не німецькою, а російською мовою, але з особливою інтонацією), а над усе грим, зачіска, з чітко означеним проділом, що створило ефект російського тіла як іноземного (німецького). Глядачі в обміні між собою емоційними враженнями від фільму говорили саме про Еккерта, фіксуючи саме Кадочникова як еталон кінематографічного розвідника/шпигуна, з чим погоджувалася і критика. Це була особлива ситуація, коли відомий кінематографічний образ, створений в одному фільмі, став не лише еталоном образу розвідника на десятиліття, але

й об'єктом різноманітних кінематографічних і літературних інтерпретацій. На відміну від Шерлока Холмса як літературного персонажа, історія якого була «не повторенням чи варіацією, навіть не продовженням старої історії, а створенням нової, що виростала водночас із характеру відомого персонажа» [17, 265], історія Еккерта-Кадочникова-Кузнецова сприймалась надалі теж не як повторення, навіть у фільмах про Миколу Кузнецова («Сильные духом», «Отряд специального назначения»). На першому плані там була ситуація, яку означив французький критик В.Жув у назві монографії «Ефект-персонаж в романі» («L'effet-personnage dans le roman») з тією лише різницею, що спочатку таким він був у фільмі «Подвиг разведчика», чим привернув увагу масового глядача, і Дольд-Михайлика як автора роману. В.Жув розрізняє три типи прочитання створюваного персонажа: «персональний ефект», «ефект-персони» і «ефект-претекст», що, на думку критика, відповідають поняттям «читане», «прочитуване» і «прочитане», що й використовує масова література [31]. А якщо заломити наявні «ефекти» до аналізу роману Дольд-Михайлика, то тут зіштовхуються не менш ефектно глядацька/читацька позиція письменника, де для нього важливим був процес перенесення фільму в статусі «ефект-претексту» з його героєм як «ефект персони» у цьому ж статусі в роман.

Але доцільно, на наш погляд, звернути увагу на ще одну цікаву річ, зокрема на те, що в своїх естетизуваннях Дольд-Михайлик ішов на випередження щодо залучення постмодерністських кінематографічних засад до літературної поетики. Це виглядало загалом природно, з відвертим апелюванням до естетики 1920-х років, але водночас безпрецедентним для естетики кінця 1950-х років. Ідеться про те, що з часом набуде визначення «потрійного кінематографічного коду» у роботі Умберто Еко «Відсутня структура» (1968). Не торкаючись всього обсягу і глибини питання, підкреслимо лише те, до чого так близько підійшов Дольд-Михайлик – до питання про здатність камери фіксувати безпосередню реальність: яку ж «реальність» ми маємо в кіно – «зроблену» чи «природну». Кінокритики, за підтримки концепції Е.Базена, суголосні були в тому, що кіно відображає реальність не «якою вона є», а опосередкованою рядом інтерпретацій. Кіно в такому осмисленні набувало змісту «особливого типу мови», більш складнішого за вербальний, що «дозволяло трактувати її як особливу конвенційну систему репрезентації неміметичного характеру» [21, 43].

Сприймаючи концепцію потрійної артикуляції в цілому, Умберто Еко артикулював її як феномен, вибудований на культурі й умовності, внаслідок чого кіно відбиває не природну стихійність дії, а окультурюючи її, використовуючи уже окультурену систему [30]. Яскравим прикладом того Умберто Еко вважав «німе кіно», а тому й пропонував дослідити в його контексті специфіку експресивності кіномови, стилізовану міміку, жести, що формувало «подвійну штучну кінесіку». Зміст потрійного членування в кіно Умберто Еко вбачав у посиленні комбінаторних можливостей. З позицій семіотики кіно науковець пропонував шукати умовність, конвенцію в тому,

що вважалось природним, відмовитись від трактування реальності кіно як первісної, а виявляти конвенції кіномови. Образ шпигуна/розвідника Дольд-Михайлика вибудований в аспекті такої потрібної конвенційності долі розвідника Кузнецова, відтвореної актором Кадочниковим з міфом про нього, який став «ефект-персоною» для образу Гончаренка/Гольдрінга з можливим напластуванням інших історій розвідників (можливо, і Лазні), але, однозначно, не реальні долі були в цій ситуації для письменника значущими. Його естетичний посыл утримувався на небувалій актуальності кіно, найбільш масового мистецтва, акторському міфі і вже інтерпретованій реальності. Але для того, щоб «бути в образі», необхідно було «вийти з образу», як писав Ю.Лотман, а для цього Дольд-Михайлику слід було, щоб на якомусь етапі упізнаваність Кадочникова/Еккерта зупинилась, і Гончаренко/Гольдрінг зажив своїм життям. Тут і знадобився прийом конвенції, що розвів усіх на прототипів близьких, віддалених і героїв роману.

Ю.Дольд-Михайлик з його особливою культурою «ока-медіума» (за термінологією С.Лавлінського) провів візуально-парадигматичну лінію від фільму «Подвиг разведчика» до задуму роману як «ефектного» прототипового феномену в жанровому аспекті, тобто зразкового серед пригодницьких творів, визнаних масовим глядачем, з наміром сформувавши читача/глядача для свого твору. Пригадаємо у зв'язку з цим висновок В.Шкловського, на який, можливо, звернув увагу й Дольд-Михайлик, а саме: «Чистий рух, рух як такий, ніколи не буде відтворений кінематографом. Кінематограф може мати справу лише з рухом-знаком. Рухом смисловим. Не просто рух, а рух вчинок – ось сфера кіно. Смисловий рух-знак сприймається нашою упізнаваністю, домальовується нами, на ньому відсутня установка. Звідси в кіно ця умовна міміка, підняті брови, велика сльоза, рухи-знаки» [26]. І це йому вдалось, хоча критика не спромоглась на той час оцінити роль взаємодії кіно і літератури в еволюції пригодницького жанру, підготовленою всім розвитком українсько-російського кінематографу від початку століття з переходами час від часу впливів літератури на кіно і навпаки, в залежності від естетичних запитів часу, охарактеризованих В.Шкловським: «Зживаючи старі форми, “високе” мистецтво потрапляє в безвихідь. Всі розпочинають писати добре, але нікому це не потрібно. Форми мистецтва кам'яніють і перестають відчуватися... Тоді падає напруга художньої атмосфери і розпочинається проникнення в неї елементів неканонізованого мистецтва (в даному випадку йдеться про кіно. – В.Н.), як такого, що зазвичай на той час уже встигло напрацювати нові художні прийоми» [26].

Проте створюваний роман увібрав у себе не лише взаємодію кіно і літератури як можливості захопити масового читача. До цього залучався письменником і неабиякий журналістський досвід і глибоке розуміння тої ролі, яку відіграла преса в становленні і розвитку масової літератури – надзвичайно важливий аспект «естетики актуальності». На жаль, взаємини літератури і преси вже стали історією, оскільки «література вже відкланялась і покинула медіа-простір суспільної інформаційної преси» [32]. Аналізуючи

ситуацію, що склалась у ХІХ ст. у Франції, критики Марі-Жозе де Рів'єр та Дені Сен-Жак розкрили яскраву картину того, як «популярний роман» набрав силу, відвойовував простір у класики. Спочатку видавці використовували фікціональні твори, щоб розширити клієнтуру, примушуючи населення «вступати в контакт з новинами». Але ці нові читачі цікавились не комерційними чи політичними новинами, а «безпорядком», оцінюючи спочатку «розділ пригод: ніщо не може бути таким цікавим, як нещасний випадок, катастрофа, злочин, бунт!» [32]. Критики наголосили на тому, що «в фікції ніщо не користується таким попитом, як пригода, як герой, що протистоїть суспільному спонуканню, добродійний поборник справедливості, такий собі граф де Монте Крісто, чи демонічний злочинець, яким є Фантомас! Звичайно, такий публіці треба «догоджати» – це динаміка народу, що вийшов з революції [32]. Безперечно, далеко не в усій повноті історія становлення і розвитку європейської «другої прози» була відома радянським читачам, науковцям, письменникам хоч би з тої причини, що це питання набуло актуальності порівняно недавно. До того ж ми мали свою, не менш вражаючу історію взаємодії преси і літератури, з неймовірними тиражами періодики завдяки магічній силі слів «далі буде». Достатньо пригадати історії публікації творів і самого Дольд-Михайлика, і роману Л.Овалова «Букет алых роз», і особливо роману М.П'юзо «Хрещений батько». А тому безсумнівна обізнаність Дольд-Михайлика як з тенденціями літературного розвитку ХІХ ст., так і 1920-х років, примножена потужною художньою інтуїцією, іноді навіть на підсвідомому рівні, спрямували його зусилля до необхідності публікації розділів-фрагментів роману в періодичних виданнях, продукуючи тим самим зростання інтересу до них. До того ж у Дольд-Михайлика була своя «періодична» історія. Для того, щоб опублікувати роман у журналі «Дніпро», письменник змушений був скоротити його з 680 сторінок до 410; після допрацювань та перекладу російською мовою його було подано до московського журналу «Октябрь». Водночас без відома автора роман почали друкувати в газеті «Вечерний Ленинград» і зупинити це вже було неможливо, бо загрожувало партійними санкціями редакції, оскільки роман читали *всі*. Була в цьому й особлива читацька потреба загострити увагу до пригодницького твору. Внаслідок цього створювався ефект «тривалості історії», використаної Дольд-Михайликом у якості поетологічного прийому взаємодії літератури і кіно, вираженої не лише в журнальних публікаціях, що обривалися «на найцікавішому місці». Це письменник відчув ще під час публікації роману в періодиці, коли традиційна фраза «далі буде» набула значущості мас-комунікативного виразу із запитальним змістом («а що ж буде далі?»), що поєднував *усіх* читачів, а їхня реакція спонукала до переробки деяких частин роману. Це повторювалось і на численних зустрічах із читачами вже після публікації роману в повному обсязі, коли виникало питання з приводу подальшої долі головного героя твору. Ймовірно, це було важливою спонукою до написання нових творів про розвідника Гончаренка. Якими

були задуми письменника, скільки мало бути тих романів – сьогодні сказати важко, але ще важче повернутись до можливих передбачень про розвиток масової української літератури. Сучасні дослідження літературно-мистецького розвитку 1920-х років відкривають нові чи добре забыті старі аспекти їх естетичної взаємодії. Так, Микола Хренів, відомий дослідник історії культури, наголосив: «Варіант з випередженням розвитку кіно 20-х років багато в чому був пов'язаний не лише з художнім ренесансом початку ХХ ст., але з асиміляцією накопиченого ще впродовж ХІХ ст. в журналістиці досвіду. Власне, небувалий зліт у кіно режисури, котра сприяла йому в перетворенні на «восьме» мистецтво, був пов'язаний з асиміляцією в кіно досвіду редактора журналу і газети, який віртуозно оперував композиціями, упорядкуванням надходжень зі всіх кінців світу різноманітної інформації. Цей досвід журналістики ХІХ ст., успішно асимілюючись у 20-ті роки не лише в кіно, але й у власне літературі, формував ще один варіант літературного розвитку, який, на думку дослідника, «відповідав суспільній психології 20-х років», що за суттю своєю була «планетарною» психологією, психологією людини епохи модерну, яка не тільки перебудовує себе і своє суспільство, але і готова перебудувати світ ... » [24, 485]. Проте що потужнішою була ця «чергова хвиля», «то, на думку М.Хренова, гостріше відчувалась ностальгія масової публіки за «чорним хлібом» мистецтва, белетристикою» [24, 485]. Підстави для цього були вагомими, оскільки глядач/читач 20-х років переживав небувалу ейфорію з приводу численних екранізацій пригодницької класики, що спонукало до розвитку белетристики. Це питання потребує більш пильної дослідницької уваги. Зараз зауважимо, що цей досвід залишив потужний слід в українському літературному розвитку як у 30-40-і (О.Довженко, Ю.Яновський), так і в 50–60-і роки. Трилогія «І один у полі воїн», «У чорних лицарів», «Гроза над Шпрее» (навіть незавершена) свідчить, що «справжній» Дольд-Михайлик формувался саме на цих традиціях 20-х років. Як прийом, «подовжена історія» відчутна в проведеному письменником візуальному зв'язку від фільму «Подвиг разведчика» до свого роману «І один у полі воїн», але з дещо іншим змістом і смислом «продовження історії» – від розвідника/шпигуна фільму, вже міфологізованого масовим глядачем, до героя роману, вибудованого на сегментах міфологізації Федотова/Еккерта/Кадочникова, кіномови, тобто зорово-образного сприйняття. Як зазначав Ю.Лотман, «міфологізована особистість актора виявляється в фільмі не меншою реальністю за його роль [...]; актор у фільмі постає в двох сутностях: і як реалізатор *даної* ролі, і як певний кіноміф. Значення кінообразу складається із співвіднесеності (збігу, конфлікту, боротьби, зрушення) цих двох різних смислових організацій» [15, 360].

Ю.Дольд-Михайлик сприймав кіноміфологізацію актора як «факт культурного життя» (за Ю.Лотманом). П.Кадочников був відомим актором ще до війни, знімаючись у фільмах С.Ейзенштейна, С.Юткевича, О.Івановського. Ці ролі були успішними, але не більше, тоді як роль у фільмі

«Подвиг разведчика» вводила П.Кадочникова в коло кіноміфологізації з особливостями масового його формування і розуміння як мужнього, винахідливого героя, репрезентанта маловідомих сторінок війни. Його популярність серед масового глядача спонукала до відродження «Кадочникового міфу», міфу про фільм «Подвиг разведчика», усвідомлених письменником у якості засад українського патріотично-шпигунського роману.

Важлива роль у формуванні таких засад, за Дольд-Михайликом, належала назві роману. Фільм Б.Барнета мав відверто журналістську назву, що була більш сприйнятною для газетної публікації з розповіддю про унікальну операцію радянського розвідника, про його подвиг, тобто героїчний вчинок – викрадення німецького генерала (один із епізодів діяльності Миколи Кузнецова). У назві роману Дольд-Михайлика журналістський відтінок стишується фразою героїчного епосу – «і один у полі воїн», з такою очевидною пріоритетністю в організації оповіді, акцентуванні образних засад, опорі на художній вимисел, а, отже, це надавало можливість показати життя героїчної особистості з відтінком міфологізованої історичної цілісності, масштабності її діянь, розкрити маловідомі сторінки воєнної пори. У такий спосіб стикування кіно, літератури, журналістики, фольклору, що зумовило появу українських «формул» (за Дж.Кавелті) патріотично-шпигунського роману на основі «естетики актуальності» (за М.-Є. Теренті) [34], до якої входять особлива інтерактивна співвіднесеність документальності і вимислу. Йдеться передусім про вибір щодо прототиповості фільму, а не літературного твору, в основі сюжету якого лежала реальна подія часів війни. Не менш значущою для «естетики актуальності» є орієнтація на вибір прототипу героя роману, але, передусім, не з його розвідувальною діяльністю, а те, що пов'язане зі специфікою кіно, відзначене В.Шкловським: «В кіно все не оповідається, а показується» [26]. Дольд-Михайлику важливо було, щоб його герой був упізнаваним, навіть міфологізованим, щоб накопичені в кіно візуальні форми репрезентації героя, сприйняті масовою свідомістю як еталон образу шпигуна/розвідника, були зримі в його романі. Тому для упізнаваності він вдається до своєрідного образотворчого прийому – «повторення» в портретній характеристиці Гончаренка/Гольдрінга зачіски і гриму Кадочникова/Еккерта. В романі подаються «підмічені» оточенням Бертгольда і важливі для «перебіжчика» портретні деталі, які б переконували в тому, що перед ними «істинний арієць»: «А чи не здається вам, що обличчя цього перебіжчика не типове для росіянина» («голос Бертгольда») [8, 6]; «Так, гер оберст, обличчя європейця, я б навіть сказав – арійця. Зверніть увагу на цей високий лоб, прямий, з горбинкою ніс ...» (ад'ютант Кокенмюллер) [8, 7]. Визнаючи, що у «перебіжчика “цікаве обличчя”, Бертгольд намагається пригадати, «у кого це він бачив такий маленький, щільно стиснутий рот» [8, 7]. З одного боку, це можна розглядати як початок вміло закрученої шпигунської інтриги щодо розгадки того, ким насправді був Генріх фон Гольдрінг, але з іншого –

поетологічний прийом кіномови (зорово-образної), спрямований на ефект появи сталого, очікуваного типу. Сцена зустрічі Бертгольда з Гончаренком/Гольдрінгом найбільш показова, оскільки вибудована на специфіці кінематографічного кадру, коли його (за С.Ейзенштейном) «вістря уваги укорінюється, “в те, що рухається”, в те, що зіставляється» [27, 45]. В романі Дольд-Михайлика зміст кадру зростає миттєво: «Обер-лейтенант зник за дверима і за хвилину пропустив до кабінету середнього за зростом юнака, років двадцяти-двадцяти двох у формі лейтенанта Радянської Армії.

Бертгольд перевів швидкий погляд з обличчя прибулого на посвідчення, що лежало на столі. Так, безперечно, перед ним оригінал, з якого зроблено фотознімок. От тільки волосся зачесане не назад, як на фото. *Тепер його рівною ризкою розділяв проділ. Від цього риси худорлявого засмаглого обличчя здаються ще виразніше окресленими.* Особливо ніс і маленький рот, з вузькими, щільно стиснутими смужками вуст» [8, 8] (підкреслено нами. – В.Н.). Автор зосереджує читацьку увагу на тому, як рухається погляд Бертгольда, зіставляючи три іпостасі «перебіжчика»: від фото на посвідченні, «оригіналу» ще в радянській формі, до *того*, з проділом, що отриманий на мить пізніше. Але вона дорогого коштує, бо саме з *тим*, що з проділом, порівнюється *той, інший*, що «перебіг», його фотозображення й оригінал. Це мить, що демонструє, за Ейзенштейном, як «єдиний кадр» вибухає «ланцюгом кадрів», коли за умови «композиційно правильної побудови їх послідовності» в кадрі Дольд-Михайлика домінує «пластична безперервність» перетворення героя [27, 106]. Ключовим у цьому є «проділ», який увиразнює риси арійця, а, отже, є сподівання, що читач як глядач активізує в собі «почуття кіно», пригадає перші кадри фільму «Подвиг разведчика», щасливе виразно слов'янське обличчя Федотова/Кадочникова і його перетворення через вдалий грим, особливо через зачіску з проділом, яка загострила обличчя актора, надаючи йому арійських рис. Це був найбільш ефектний елемент маркованого ряду розвідника/шпигуна Павла Кадочникова/Еккерта, що запам'ятався як і його миттєве перетворення. Це була майстерність монтажу, прийому показу. Як зазначав С.Ейзенштейн, «я не дарма порівняв кадр – до окремого дому [чи] квартири [на «монтажній вулиці»]. Оскільки кадр є основним житлом, основна житлоплоща дії основного господаря квартири – живої людини в акторському образі» [27, 45]. Це й використав у своєму романі Дольд-Михайлик, як і майстерність пластичних перетворень актора. Сцену в романі можна вважати ще одним дублем фільму «Подвиг разведчика», зокрема героя як «переодягненого» (за Ю.Лотманом), йдучи від ефекту контрасту поведінки майора Федотова як такої, що поєднувала не лише вимоги статуту, а й підкорення йому природних тілесно-феноменологічних чинників, а тому рідна форма сприймається як особлива тілесність, «буття третього роду» (за Мерло-Понті) з чуттєво-сисловою цілісністю, що надавало йому особливої привабливості. «Переодягнений» Федотов/Кадочников в Еккарта постає перед глядачем з бездоганною демонстрацією норм поведінки німецького офіцера, неначе б

далекого від фронту, більше комерсанта, ніж вояки, а тому міг дозволити собі певну світську стриманість, елегантність. Глядач з не меншою напругою за події очікував, чи вдасться Федотову/Еккертту витримати на собі цей німецький тягар, і полегшено зітхав, коли розгортання подій у напрямку пошуків зрадника підпілля відкривало Федотову можливість на мить бути «своїм», переодягнувшись у цивільний, якомога непримітний одяг людини з натовпу, що змінював його і поведінку. І лише розмова без онімечення, без картавості (вдумлива і рішуча) свідчила про його важливу місію. Дольд-Михайлик як глядач це пам'ятав і, відновлюючи своє «чуття фільму», ввів у роман цю особливу співвіднесеність, «герой-костюм» [15], яка зумовила, як і в фільмі, читацьку напругу, пов'язану з очікуванням драматичних ситуацій.

У романі до однієї з таких належить та ж сцена зустрічі Гончаренка/Комарова/Гольдрінга з Бертгольдом, яку умовно можна розділити за специфікою двобою «поглядів». Спочатку Бертгольд здивований тим, що «перебіжчик» назвав його ім'я і наполягав на зустрічі з ним, не менше здивований і тим, що на фото в посвідченні він не був схожий на росіянина. Тут акцентується увага на зображувальних можливостях фото, через які могло закарбуватися *те*, що так ретельно приховувалось. Він пильно вдивляється в фотозображення на посвідченні, «не помічаючи» ані прізвища в ньому, ані форми на «оригіналі», «немов обмацував поглядом кожну його рису» [8, 8], шукаючи арійських. Після зізнання «перебіжчика» «очі юнака вп'ялися в широке обличчя оберста» [8, 11]; тепер він побачив розгубленість, на яку й очікував Комаров/Гольдрінг, спрямований «погляд» оберста на пошуки рис, жестів, психологічних нюансів, в яких міг вгадуватися лик «єдиного сина свого найближчого друга далекої молодості» [8, 11]. В патріотично-шпигунському романі Дольд-Михайлика саме ця сцена є моментом істини: Комаров визнаний Гольдрінгом і може приступити до виконання свого завдання, пов'язаного з пошуками підземного заводу з виготовлення нової німецької зброї. Попереду ще будуть підозри, перевірки на схожість, але ця мить демонструє своєрідну цілісність, вибудовану на несумісних типах поведінки однієї людини. Важлива роль у цьому відводиться прийому співвіднесеності «герой-костюм». Як і в кіногероя фільму «Подвиг разведчика», у Гольдрінга є декілька «переодягань»: у форму німецького офіцера, світський одяг з підкресленою демонстрацією лоску, пов'язаних щоразу із сюжетними загостреннями. Так, на вечірці офіцерського складу повідомлення Бертгольда, що Гольдрінг є сином його друга, до того ж дуже багатим, викликало заздрість, власне, спричинило їх протистояння, додаткову напругу сил, щоб забезпечити себе не лише від провалу, але й банальних чварів. То ж для Дольд-Михайлика «переодягання» є одним із важливих образних прийомів шпигунського роману, в основі якого ігрове начало як один із проявів «естетики актуальності», що врівноважує співвіднесеність взаємодії кіно, літератури, документалістики. Щодо значущості гри в реальній розвідувальній діяльності можемо робити висновки зі спогадів близького оточення Ріхарда Зорге, Льва Маневича,

Миколи Кузнєцова, свідчень Ольги Чехової, Кіма Філбі, Геворка Вартаняна та його дружини Гоар, яким вдалось запобігти замахам на «велику трійцю» в Тегерані 1943 року. Вартанян в одній із розмов про речі, пов'язані з прикриттям нелегальної діяльності, свідком і учасником яких був саме в Тегерані, сказав лаконічно, але виразно: «Прямо какой-то Голлівуд!» [7, 56]. Якщо не торкатись суто професійних питань, то фраза розвідника вкладається в зміст *ad oculos*, тобто пояснення настільки наглядного, що події, предмети подаються і сприймаються як такі, котрі ніби «стоять перед очима». І тут наче зривається завеса перед покладами зорової пам'яті про голлівудські пригодницькі фільми з їх вражаючими прийомами-трюками. Отже, це повернення погляду як спогаду про пережиті розвідником події до Голлівуду несе в собі естетичний складник, завдяки чому відкривається ніша пояснення реальних подій через кінематограф.

Ю.Дольд-Михайлик зі своєю кіно-мистецько-літературною поетикою суттєво ту нішу поповнив. Свідченням того є його естетичне відсилання у формі внутрішнього монологу героя роману: «зараз треба мовчати, ні на мить не забувати, хто він і для чого його заслано у лігво ворога. І все-таки, як йому важко, як йому нестерпно важко! Артисти в театрі можуть відпочивати під час антрактів, вони мають у своєму розпорядженні цілий день, щоб бути самим собою, а він має грати роль постійно, кожної миті, і грати якнайкраще, не маючи перепочинку навіть уночі, бо і вночі якимсь підсвідомим почуттям йому треба стежити за собою, пильнувати, щоб не прохопитися уві сні якимсь словом. І відпочинок ще так далеко. Та чи дочекається він закінчення війни? Ходити так довго краєм прірви і не зірватися?» [8, 83]. Тим самим письменник словами свого героя зробив йому естетичний припис у зв'язку з його переходом від реального до ігрового буття розвідника. Через внутрішні монологи героя, в яких відчутний голос автора (не письменника в статусі приватної особи) – посередника між власною творчою позицією і читацькою аудиторією, тобто його «позажиттєва активність» (за М.Бахтіним) щодо створеного, особливий до нього інтерес через вербалізацію його візуальних намірів: «Він зараз барон фон Гольдрінг. А про що може думати Гольдрінг, та ще й барон? Про партію у брідж, приємності, які на нього чекають у Франції, про оцей лист від Лори, якого він досі не прочитав і якого прочитати конче треба, бо оберст пильно стежить, щоб листування між Генріхом і Лорою не переривалося» [8, 83]. І це далеко не поодинокий випадок авторських естетичних зусиль щодо спрямованості акторсько-ігрової поведінки свого героя в різних ситуаціях (з Бертольдом, Лорою, Монікою, гестапівцями, партизанами, своїм зв'язковим), але не лише «ансамблевій чи сольній грі його зовнішніх проявів», де він очевидний, але й у тій галузі, де він ледь підозрюється, тобто всередині самої «святаї святих» його творчого акту», як писав С.Ейзенштейн про внутрішній зміст «однієї з найделікатніших галузей головної дійової особи кінематографії – актора» [27, 190]. Проте критика навіть не порушувала питання про естетику і поетику образу розвідника/шпигуна. Письменнику з іронією докоряли за

надмірну увагу до змалювання «блискучої зовнішності барона», зосередженості на тому, що він «тонкий гастроном», «опису [...] красивого життя» [27, 262], що «подвиги героя можливі в житті (ми не маємо намірів применшувати героїзм реально існуючого розвідника!), втрачають у книзі будь-яку правдоподібність через відсутність правдоподібних мотивувань» [27, 261] і т. ін., ігноруючи художню специфіку побудування героя пригодницького твору (на яку вказував М.Бахтін), а також немов забуваючи те, у 20–30-ті роки радянський кінематограф приділяв значну увагу тілесній поведінці людини, опановуючи високу англійську, німецьку, американську пластику, жести, тілесні контакти, що набуло значущості і в повсякденному житті. Поетика екранної тілесності з грою розвідника, переодяганням стала для Дольд-Михайлика засобом ідейно-композиційного втілення задуму. Авторська естетика від розділу до розділу складає враження рамок кадру, уява укладає в цілісний багаторівневий образ розвідника. Прийоми кіно для Дольд-Михайлика були більш сприйнятні за театральні, але, погодимося з думкою видатного майстра, що «справа тут, звичайно, не в специфіці кіно чи специфіці мистецтва в цілому і не в специфіці загалом, а в тому, що монтажне вихоплення окремих груп матеріалу і зіставлення їх у зумисних сполученнях наявне в основі будь-якого свідомого і вольового стосунку до дійсності» [27, 190]. Дольд-Михайлик вибудовує образ розвідника, балансуючи на межі гри «реальної», як і гри акторської, кінематографічної, доречність якої подана через зміну планів гри. Очевидною була спрямованість письменника на неї «вказати», привернути увагу до того кіноприйому, що формує в літературі нові художні виміри буття і сприйняття героя. Не маючи на ту мить теоретичної обґрунтованості цього питання, Ю.Дольд-Михайлик актуалізував у якості «актуального» передусім «тип соціальності», зримо відчутної в атмосфері часу й укоріненої в буденному: люди не боялись голосно говорити на вулиці і вдома, були більш розкутими в поведінці, жестах, виразнішими в міміці і т. ін., чому сприяло кіно, формуючи нові розмаїті моделі поведінки. Ще й тому Дольд-Михайлик завізуалізував своє бачення героя патріотично-шпигунського роману у порівнянні зі своїми «ефект-прототипами» – Еккертом-Кадочниковим і більш віддаленими – Кузнецовим, Лазнею, тобто – реальними постатями, але в статусі естетизованих феноменів.

Думається, що саме ця еклектичність, у якій перетнулася «естетика актуальності» з духом часу щодо новаторського відтворення подій війни, змістовності героїчної особистості, надали романові особливої популярності у читача, але – не місця в історії літератури. Те, чим був для свого часу роман Ю.Дольд-Михайлика (як і трилогія в цілому), може бути визначене словом «успіх», але – приречене на скороминучість. І тоді виникає запитання: а чи справді «один у полі воїн»?..

1. *Аверинцев С.С.* Историческая подвижность категории жанра: опыт периодизации / С.С. Аверинцев // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 101-115. 2. *Аверинцев С.С.* Проблема индивидуального стиля

в античной и византийской риторической теории / С.С. Аверинцев // Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М.: Языки русской культуры, 1996. – С. 220–229.

3. *Бахтин М.М.* 1961 год. Заметки / М.М. Бахтин // Собр. соч.: В 7 т. – М.: Русские словари, 1997. – Т. 5. Работы 1940-х – начала 1960-х годов. – С. 329–363.
4. *Берковский Н.* О советском детективе / Наум Берковский // Мир, создаваемый литературой. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 116–118.
5. *Булгакова О.* Фабрика жестов / Оксана Булгакова. – М.: Новое литературное обозрение, 2005. – 304 с.
6. *Гринько Д.* Весь у сучасності // Вітчизна. – 1963. – № 3. – С. 207–208.
7. *Долгополов Н.* Вартанян. ЖЗЛ / Николай Долгополов. – М.: Молодая гвардия, 2014. – 201 с.
8. *Дольд-Михайлик Ю.П.* І один в полі воїн / Ю.П. Дольд-Михайлик. – Тернопіль: Богдан, 2011. – 744 с.
9. *Драйтова Э.М.* Роман А. Дюма «Три мушкетера» как архетипическая модель для современной массовой литературы / Э.М. Драйтова // Вестник Университета Российской академии образования. – № 1 (27). – 2005. – С. 103–107.
10. *Дубин Б.* Детектив, который читают все / Борис Дубин // Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 129–134.
11. *Дубин Б.* Словописьмо-литература. Очерки по социологии современной культуры / Борис Дубин. – М.: Новое литературное обозрение, 2001. – 416 с.
12. *Дубин Б.* Читатель в обществе зрителей / Борис Дубин // Классика, после и рядом: Социологические очерки о литературе и культуре. – М.: Новое литературное обозрение, 2010. – С. 168–183.
13. *Литвиненко Н.А.* Тетралогия А. Дюма о Великой французской революции: поиски нового эпического синтеза / Н.А. Литвиненко. – М.: Изд-во УРАО, 2005. – 80 с.
14. *Лозинская Е.* Прототипов теория / Е. Лозинская // Западное литературоведение XX века: Энциклопедия. – М.: Intrada, 2004. – С. 337–338.
15. *Лотман Ю.М.* Проблема киноактера / Ю.М. Лотман // Об искусстве. – СПб.: Искусство, 1998. – С. 354–362.
16. *Мамардашвили М.* Картезианские размышления. Январь 1981 года / Мераб Мамардашвили. – М.: Прогресс, 1993. – 352 с.
17. *Пахсарьян Н.Т.* Литературный персонаж как сюжет (роман Ж.К. Болоня «Шерлок Холмс и тайна литературы») / Н.Т. Пахсарьян // Вестник Университета Российской академии образования. – № 1. – 2005. – С. 265–275.
18. *Пахсарьян Н.Т.* Фредерик Сулье и становление романа-фельетона в XIX в. / Н.Т. Пахсарьян // Французская литература 30–40 годов XIX века: «Вторая проза». – М.: Наука, 2006. – С. 124–145.
19. *Протопопова И.А.* Ксенофонт Эфесский и поэтика иносказания / И.А. Протопопова. – М.: РГГУ, 2001. – 470 с.
20. *Тарковский А.* Между двумя фильмами / Андрей Тарковский // Искусство кино. – № 11. – 1962. – С. 82–84.
21. *Усманова А.Р.* Артикуляция тройная кинематографического кода / А.Р. Усманова // Постмодернизм. Энциклопедия. – Минск: Интерпрессервис; Книжный дом, 2001. – С. 43–46.
22. *Філоненко С.* Масова література в Україні: дискурс/гендер/жанр / Софія Філоненко. – Донецьк: ЛАНДОН-XXI, 2011. – 432 с.
23. *Фуко М.* Слова и вещи / Мишель Фуко. – СПб.: А-сacд, 1994. – 406 с.
24. *Хренов Н.А.* Зрелища в эпоху восстания масс / Н.А. Хренов. – М.: Наука, 2006. – 646 с.
25. *Хренов Н.А.* Кино между системой показа и системой рассказа. Актуализация в кино архаических стадий литературного развития / Н.А. Хренов // Кино: реабилитация архетипической реальности. – М.: АГРАФ, 2006. – С. 134–145.
26. *Шкловский В.* Литература и кинематограф / В. Шкловский. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: [http://theatre-teorema.ucoz.com/kinoiskusstvo/shklovskij\\_v-literatura\\_i\\_kinematorgaf.html](http://theatre-teorema.ucoz.com/kinoiskusstvo/shklovskij_v-literatura_i_kinematorgaf.html).
27. *Эйзенштейн С.М.* Монтаж / С.М. Эйзенштейн. – М.: Музей кино, 2000. – 588 с.
28. *Эйхенбаум Б.* Литература и кино / Борис Эйхенбаум // Советский экран. – № 42. – 1926. – С. 9–14.
29. *Эйхенбаум Б.* О литературе / Борис Эйхенбаум. – М.: Советский писатель, 1987. – 543 с.
30. *Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию / Умберто Эко. – М.: ТОО ТК «Петрополис», 1998. – 432 с.
31. *Jouve V.* L'effet-personnage dans le roman / Vincent. – Paris: PUF, 1992. – 272 p.
32. *Rivières M.-J., Saint-Jacques D.* Révolution, conversion et disparition. La littérature de fiction dans la presse d'information générale / Marie-José des Rivières, Denis Saint-Jacques // Le littéraire en régime journalistique – N 11. – 2012. – [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://contextes.revues.org/5365>.
33. *Sinding M.*

After Definitions: Genre, categories and cognitive science / Michael Sinding // Genre. – Chicago, 2001. – V. 35. – N 2. – P. 181–220. 34. *Thérenty M.-È.* Mosaïques: être écrivain entre presse et roman (1829–1836) / Marie-Ève Thérenty. – Paris: Honoré Champion, 2003. – 735 p.

*Анна Степанова,  
д. филол. наук, проф.*

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ СВОЕОБРАЗИЕ ТРАГИКОМИЧЕСКОГО В ДРАМАТУРГИИ М. БУЛГАКОВА (К ВОПРОСУ О ГЕНЕЗИСЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ЭСТЕТИКИ)**

В статье рассматривается эстетическая категория трагикомического как основа постмодернистского мироощущения. Исследуются особенности трагикомедии как жанра драматургии. Определяется своеобразие трагикомического конфликта в пьесах М.Булгакова «Дни Турбиных» и «Бег».

*Ключевые слова:* трагикомическое, постмодернизм, трагикомедия, трагикомический конфликт, ирония.

У статті розглядається естетична категорія трагікомічного як основа постмодерністського світовідчуття. Досліджуються особливості трагікомедії як жанру драматургії. Визначається своєрідність трагікомічного конфлікту в п'єсах М.Булгакова «Дни Турбиных» та «Бег».

*Ключові слова:* трагікомічне, постмодернізм, трагікомедія, трагікомічний конфлікт, іронія.

The article focuses on tragicomic aesthetic category as a basis of postmodern attitude. Peculiarity of a tragicomedy as dramatic art genre are investigated. The originality of the tragicomic conflict in M.Bulgakov's plays «Epy Days of the Turbins» and «Flight» is defined.

*Keywords:* tragicomic, postmodernism, tragicomedy, the tragicomic conflict, irony.

Сущность постмодерна, как, собственно, и модерна во многом выкристаллизовывается из его отношений с художественной традицией. В определении этого течения исследователи акцентируют внимание на том, что «специфика постмодернистской эстетики связана с неклассической трактовкой классических традиций» [14, 235]. В связи с этим, думается, в размышлениях о проблеме жанров постмодернизма следует учитывать то, что предваряет их формирование, что предшествует постмодернистскому миропониманию, являясь в чем-то его предощущением, тем, что, как представляется, имеет отношение к рождению постмодернистской эстетики. В этой связи хотелось бы вернуться к, казалось бы, давно и многогранно изученному жанру трагикомедии, имеющему столь давнюю историю в литературном процессе, с тем, чтобы выявить потенциальные точки соприкосновения с художественным умонастроением новейшего времени.

Как известно, понятие «постмодернизм» подчеркивает кризисный характер художественного сознания. Исследователи небезосновательно полагают, что