

Упоряд., авт. передм. Д. Наливайка – К.: Дніпро, 1969. – 339 с.; *Башляр 2004*: Башляр Г. Фрагменти Поетики Вогню / Гастон Башляр. – Х: ФОЛІО, 2004. – 141 с.; *Моклиця 1999*: Моклиця М. Модернізм у творчості письменників ХХ століття Частина 2 Зарубіжна література Навчальний посібник для студентів вищих закладів освіти / Марія Моклиця. – Луцьк: Вежа, 1999. – 180 с.; *Модернізм*: Модернізм як специфічний культурний феномен [Електронний ресурс]: www.readbookz.com/book/210/7949.html; *Новий 2001*: Новий французько-руський словарь [уклад. В.Г. Гак, К.А. Ганшина]. – М.:Рус.яз., 2001. – 1195 с.; *Українська*: Українська та зарубіжна культура. Художні форми модернізму, їх особливості [Електронний ресурс]: revolution.allbest.ru/culture/00027154_0.; *Barbusse 1953*: Barbusse H. Le feu / Henri Barbusse. – М.: Editions en langues étrangères, 1953. – р. 427.

Радавская О.М. Роман Анри Барбюса «Огонь» в аспекте «Поэтики Огня» Гастона Башляра.

Статья посвящена анализу стилистических особенностей романа Анри Барбюса «Огонь». Произведение рассматривается в контексте модернизма, с использованием концепции Гастона Башляра «Поэтика Огня». Доказывается, что стиль романа имеет яркие приметы экспрессионизма.

Ключевые слова: «Поэтика Огня», образ Феникса, модернизм, прийом деформації, експрессионизм.

Сергій Передерій, асп.(Ялта)

ББК 82.091

УДК 821.111 (73) 09

Американський детективний роман 20-30-х років ХХ століття: традиції і новаторство

У статті розкривається ідейно-образна спорідненість американського детективу 20-30-х років ХХ століття, а також новаторські спрямування, що визначають національну своєрідність жанру.

Ключові слова: американська література, детектив, жанр, традиції, новаторство.

The article focuses on the unity of ideas and images in the American detective genre in the 1920-1930's as well as the innovative trends defining the genre's national peculiarities.

Однією із потужних сил розвитку літературного процесу, у тому числі і жанру детективу, є взаємодія традицій і новаторства, канонів і деканонізації як взаємопов'язаних явищ, методологічна роль яких полягає у виявленні усталених, трансформованих і нових творчих форм, які визначають художню своєрідність, багатогранність творчості письменника. У цих поняттях концентрується велика енергія, що народжується внаслідок взаємовпливу творчих, рецепційних та функціональних чинників літературного процесу, які утверджують і високий статус жанру. Адже останній, за визначенням Ц. Тодорова, – це «місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури; з цієї точки зору він є предметом привілейованим, і завдяки цьому він може стати головним персонажем літературних досліджень» [Тодоров 2006: 30].

Варто згадати сьогодні працю французького літературознавця П. Ван-Тігема «La litterature comparee» (1931), у якій автор вперше підсумовує досвід порівняльного літературознавства, яке у 20-ті роки отримало загальне визнання в Європі та Америці. Першочерговим завданням для порівняльної історії літератури цього періоду було вивчення літературних впливів, міжнародних літературних обмінів та контактів, порівняльної історії тем, образів, літературних напрямів і т. д. Автор описує, як, спираючись на історичний досвід національних літератур, проектувався шлях до створення всесвітньої історії літератури – «litterature generale». П. Ван-Тігема, І.Тена, Ф.Брюнетьєра та інших визначних представників порівняльного літературознавства – Г.Познетта (Англія), Г.-С. Зюпфле, М. Коха (Німеччина), Ж. Текста (Франція) – згадував ще О.Білецький у відомій статті «Проблема синтезу в літературознавстві» [Белецький 1964: 330 – 332]. Отже, 20 – 30-ті роки ХХ століття – особливий період і у розвитку світової компаративістики, а не лише в історії національних літератур чи в межах еволюції обраного для дослідження детективного жанру.

Безумовно, «жанри існують як інститут, вони функціонують як «горизонти очікування» для читача, як «моделі писання» для авторів» [Тодоров 2006: 29]. Глибоко відчуваючи вимоги своєї доби і жанрові очікування читача, американський майстер «крутого» детективу Керолл Джон Дейлі створив літературного героя, якого ще не було у детективному жанрі, а саме: він демонстрував риси *ідеального* борця за справедливість, відомого ще з часів Фенімора Купера. Герой «крутого детективу» К. Дейлі успадкував природжені здібності ковбоя із Дикого Заходу та водночас збагатив арсенал можливостей героя-супермена на новому етапі розвитку американського суспільства. Справедливість для такого героя була найбільшою цінністю. Навіть закон поступався перед нею. Звали цього героя-лицаря Рейс Уільямс. Безперечно, правий був класик детективного жанру Е. С. Гарднер, називаючи його «предтечею всіх героїв «крутих» детективів» [Гарднер 1990: 146]. Зберігав герой популярність до п'ятдесятих років ХХ століття, а вперше з'явився у 1923 році на сторінках журналу «Black Mask», за кілька місяців до появи першого оповідання не менш відомого майстра детективного жанру Дешилла Хеммета, з не менш відомим літературним героєм – безіменним оперативником із детективного агентства «Континенталь».

До сьогоденного дня ставлення до творчості К. Дейлі з боку американських літературних критиків неоднозначне. Так, наприклад, Рон Гуларт, Дейвід Медден, Уільям Нолан та інші дослідники вважають, що за сучасними стандартами твори К. Дейлі є нечитабельні, а основний його вклад у розвиток жанру «крутого» детективу – першість за часом публікації творів цього жанрового різновиду. Перевагу названі критики надають Д.Хеммету і Р.Чандлеру. Проте ці автори забувають, що К.Дейлі і Д.Хеммет довгий час йшли «нога в ногу» у напрямі стилістичного впливу на своїх послідовників.

Безумовно, автор «Червоних жнив», «Прокляття Дейнів», «Мальгійського сокола», «Скляного ключа» та інших відомих детективних романів зіграв значну роль у створенні морального кодексу американського приватного детектива, проте творчість його послідовників – Рауля Уїтфілда, Фредеріка Небея, Пола Кейна, Роджері Торрі, стала забуватись уже в 40-і роки, коли набрав силу «суб'єктивний» стиль Реймонда

Чандлера, а його літературний герой – Філіп Марлоу – самотній, чесний лицар з поетичним ореолом – більше нагадував героя К.Дейлі Реймса Уільямса, ніж безіменного оперативника Д.Хеммета. Варто акцентувати увагу і на тому, що подібні до героя К.Дейлі персонажі можна віднайти і у творчості Росса Макдональда, Роберта Паркера, Білла Пронцині. А Міккі Спіллейн завжди визнавав себе послідовником К.Дейлі. Другий роман письменника про Майка Хаммера «My Gun is Quick» побудований за художньою моделлю роману К.Дейлі «The Hidden Hand» (1929). Наведені приклади свідчать про зміцнення генетичних зв'язків, усвідомлену ідейно-образну спорідненість у межах американської жанрової традиції.

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

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

Ще однією новаторською рисою Р.Чандлера було його ставлення до естетичних ресурсів мови, стилю. Саме тому він часто підкреслював, що вважає себе письменником, а не

автором детективних романів, у яких значення стилю було недооцінене. Його авторський стиль з роками, безумовно, удосконалюється. Р.Чандлер поступово звільняється від «об'єктивності» оповідань 30-х років. Його стиль стає у романних версіях більш барвистим, яскравим, «суб'єктивним», виразним. Динамічними виглядають сюжетні лінії, значно змістовнішими є діалоги.

Безперечною заслугою Р.Чандлера є також його вміння змінювати рівень сприйняття детективного тексту читачем. Його твори – це вже не «особлива казка про злочин», а певний відбиток морального рівня суспільства, однак без нав'язливої дидактичності та моралізаторства. Письменник відтворює особливу атмосферу, наповнену відчуттям моральної, духовної, соціальної катастрофи, що хвилює та інтригує водночас, змушує читача задуматись і поступово розгадувати причини стихійних і спланованих подій, спонтанної і усвідомленої волі літературних героїв. У творах Р.Чандлера протистояння особистості і суспільства максимально загострене, а тому у читача і виникає бажання відчувати, нарешті, очікувану гармонію, якої так не вистачає в оточуючому і недосконалому світі. Професійна етика, моральний кодекс популярного літературного героя романів Р.Чандлера Філіпа Марлоу незмінні і постійні, вселяли віру у торжество справедливості і в часи Р.Чандлера, утверджують її і на початку ХХІ століття.

Американські і англійські літературні критики не одразу оцінили перші кроки Р.Чандлера у жанрі детективного роману. Можливо, правий був англійський письменник Р. Остін Фрімен, коли акцентував увагу на тому, що значення детективних творів, любовних історій та історичних романів визначається кращими зразками, однак детектив оцінюють виключно орієнтуючись на невдачі [Фрімен 1990: 28]. Можна погодитись і з тим, що, «детектив, здатний повністю відтворити всі характерні риси жанру, залишаючись при цьому твором, написаним досконалою мовою, з уміло змальованим фоном і цікавими характеристиками, що відповідають найсуворішим літературним канонам, залишається, можливо, надзвичайно рідкісним явищем у художній прозі» [Фрімен 1990: 29]. Таке сприйняття жанру характерне і у наші дні. Авторитетна енциклопедія «Британіка» визначає детектив не як самостійний жанр, а як вид популярної

літератури. На думку авторів енциклопедії традиційними елементами детективної історії є: 1) досконалий, на перший погляд, злочин, тобто такий, що заслуговує на увагу читача чи глядача; 2) навмисне невірно визначений підозрюваний, на якого вказують свідчення, що, безперечно, є інтригуючим сюжетним елементом; 3) помилки недалекоглядних, обмежених співробітників поліції, що підкреслюють досконалі особистісні риси детектива, 4) неординарні здібності детектива, що виявляються у процесі спостереження, та його високий інтелектуальний рівень; 5) непередбачувана розв'язка, у якій детектив розкриває спосіб встановлення особистості злочинця [Encyclopaedia 2002: 39].

Варто зазначити, що еволюційний шлях американської детективної традиції був досить складним, на чому, на жаль, не зосереджують увагу сучасні дослідники. Однак один із найпопулярніших авторів детективів Еллері Квін, а, точніше, Фредерік Денней і Манфред Лі, відомі редактори журналу «Ellery Queen Mystery Magazine» і укладачі збірників детективних творів, які обрали псевдонім Еллері Квін, вказували у своїх роздумах-спогадах під назвою «Сторінки із записної книжки редакторів», що протягом сімнадцяти років після першого видання 1845 року «Новел» Е.По у Сполучених Штатах Америки не було надруковано книги, у яку б увійшов хоч один детективний твір [Куин 1990: 158]. Лише у 1863 році побачили світ дві книги: «Незвичайні оповідання детектива, або цікаві випадки злочинів», що була надрукована нью-йоркським видавництвом «Dick and Fitzgerald», та збірник «Янтарні боги та інші оповідання» Гарріет Прескотт, у якому було одне детективне оповідання «У погребі». У 1865 році видавництво «Dick and Fitzgerald» видало книжку «Сторінки із записної книжки нью-йоркського детектива. Особисті нотатки Дж.Б.», написану Джоном Б. Уільямсом, що містила 22 оповідання про подвиги детектива Джеймса Брамптона, однак не стала літературною подією та не залишила сліду у пам'яті нащадків.

Еллері Квін приходять до висновку, що «детективне оповідання, надруковане генієм По, ледве не зійшло разом з ним у могилу» [Куин 1990: 159], а також вважає, що в англійській літературі цей жанр одразу отримав більш світлі перспективи. Можна стверджувати, що саме в ній з'явилась досить помітна

«зустрічна течія» (термін О.Веселовського). Адже, починаючи з 1850 року, після опублікування чотирьох статей про поліцію у журналі «Домашнє читання», який видавав Чарльз Діккенс протягом 1850 – 1890 років, автори детективних «спогадів» наповнювали книжковий ринок лавиною детективних «спогадів». Е. Квін згадує твори Ендрю Форрестера-молодшого, Чарльза Мартела (Томаса Делфа), Альфреда Хьюза та ін.

Особливу увагу заслуговує «листок четвертий» із записної книжки редакторів. Саме у ньому Еллері Квін розмірковує про цілісність детективних творів, яка визначається спільною ідейно-тематичною спрямованістю. На його думку, одну третину відомої на той час тисячі збірників детективних оповідань складають збірники змішаної і загальної тематики, у яких більшість творів присвячені розкриттю злочинів, але мають різних центральних персонажів. Більше половини цієї тисячі – твори, не пов'язані між собою сюжетом, але об'єднані головним героєм. Приблизно шосту частину від загальної кількості складають записки агентів секретних служб, збірники пародій і стилізацій, антологій і т. п. Отже, ступінь літературної єдності названих груп неоднакова. Об'єднуючим фактором для першої групи збірників є те, що вони написані одним автором і тому мають відбиток його стилю. У збірниках другої групи ступінь єдності значно вища.

Прагнучи теоретично осмислити принципи жанру, визначити перспективи його майбутнього розвитку Р.Остін Фрімен як досить тонкий цінитель жанру у «Мистецтві детективу» (1924) вказує на відмінність детективу від кримінального роману. В основі сюжету останнього – події трагічні, жахливі. Основне завдання автора кримінального роману – створення атмосфери жаху з досить помітним відтінком грубої сенсаційності [Фрімен 1990: 30]. Безперечно, специфічною рисою детективу, яка відрізняє його від інших прозаїчних жанрів, є те, що задоволення, яке він приносить, має, передусім, інтелектуальний характер. Звичайно, автор детективу, як і творці інших прозаїчних жанрів, теж звертає увагу на красу стилю, мовного вираження, гумору, цікаві характери, емоційну сюжетну напругу. Однак, на відміну від інших прозаїчних жанрів, всі ці властивості у детективі підпорядковані інтелектуальному аспекту [Фрімен 1990: 31].

Визначальною рисою детективу, безперечно, є і те, що його структура підпорядкована чіткій логічній схемі розслідування [Годоров 2006: 33]. Враховуючи ці специфічні риси, дослідник визначає чотири основних компоненти сюжету: 1) детективна проблема висвітлюється з урахуванням того, що злочин проти особистості інтригує читача більше, аніж злочин проти власності, а вбивство як злочин надає сюжету особливого драматизму; 2) автор детективного твору повідомляє про факти злочину за умови, що вони виникають в оповіді без їхнього істинного взаємозв'язку; 3) розкриття таємниці злочину зазвичай є кульмінаційним моментом оповіді, однак драматизм повинен поєднуватись із аргументованістю висновків; 4) аргументованість висновків – одна із найважливіших властивостей детективу, адже сама вона приносить читачеві очікуване інтелектуальне задоволення [Фримерн 1990: 34 – 36].

Відомий американський письменник, мистецтвознавець і критик С.С.Ван Дайн (псевдонім Уілларда Хантінгтона Райта), розвиваючи принципи Р.Остіна Фрімена, визначив своєрідне кредо детектива, що базується на практичному досвіді визнаних майстрів детективного жанру, а також на своєму власному. Створення детективного роману, на його переконання, передбачало дотримання певних правил, що були зафіксовані у його «Двадцяти правилах для написання детективних романів» (1928) [Ван Дайн 1990: 38 – 41]. Дотримання цих правил певною мірою визначало достатньо високий рівень сприйняття читачем детективних творів, адже, наприклад, перші два правила, запропоновані С.С.Ван Дайном, забезпечували, насамперед, шанобливе ставлення письменника до особистості читача: 1) читач повинен мати рівні з детективом можливості для розкриття таємниці злочину: всі способи розкриття злочину повинні бути ясно визначені та описані; 2) забороняється вводити в оману читача, окрім тих випадків, коли його разом з детективом за всіма правилами чесної гри обманює злочинець. Досить важливим для сприйняття є і правило 20 (у детективному творі забороняється використання занадто відомих та стереотипних засобів розкриття таємниці).

Автор намагався також забезпечити «чистоту» жанру, яку б підтримували такі правила: 3 (у романі не повинно бути любовної лінії), 8 (у детективному романі абсолютно

неприпустимі такі способи встановлення істини, як гадання, спиритичні сеанси, читання чужих думок і т.д.), 9 (у творі повинен бути лише один детектив, тобто лише один головний герой дедукції, лише один *deus ex machina*), 14 (спосіб вбивства і засоби розкриття злочину повинні відповідати критеріям раціональності і науковості; у детективному творі неприпустимі гіпотетичні та фантастичні елементи, адже вони – у межах пригодницького жанру), 16 (у детективному творі слід уникати літературних відступів, глибокого аналізу характерів, що однак не заперечує змалювання чітко окреслених рис особистості), 19 (всі злочини у детективному романі повинні здійснюватись за особистими мотивами; міжнародні протистояння та військова політика не є предметом детективного жанру. Одне із завдань детективу – звільнення від власних пригнічених бажань і емоцій).

Варто підкреслити, що 4 правило Ван Дайна (ні сам детектив, ні будь-хто з офіційних дізнавачів не повинен виявитись злочинцем) [Ван Дайн 1990: 38], як і 7 правило англійського письменника Рональда Нокса (з такою ж вимогою) із його «Десяти заповідей детективного роману» (1929) [Нокс 1990: 79] не завжди знаходили підтримку у авторів детективів, на відміну, скажімо від наступних правил: 5 (злочинець визначається дедуктивним шляхом за допомогою логічних висновків, а не завдяки випадковості чи немотивованому зізнанню), 6 (детектив вибудовує свої узагальнення на основі аналізу зібраних фактів), 10 (злочинець повинен бути досить помітним персонажем) чи 12 (скільки б не було у романі вбивств, злочинець повинен бути лише один; звісно він може мати помічника чи співучасника, але тягар вини повинен лежати на плечах однієї людини). Приклади – роман А. Крісті «The Murder of Rodger Ackroyd» («Вбивство Роджера Екройда», 1926), її ж роман «Hercule Poirot's Christmas» («Різдво Еркюля Пуаро», 1938), у яких формується новий «екстремальний досвід» жанру, роман Е. Квіна «Грїб з секретом». Прикметним є те, що, порушуючи 4 правило Ван Дайна та 7 правило Рональда Нокса, А. Крісті порушує свою ж традицію, а саме: уникаючи елементів натуралізму у більшості своїх творів, у романі «Різдво Еркюля Пуаро», вона зображує особливо кривавий характер вбивства, водночас дотримуючись 7 правила Ван Дайна (у

детективному творі використання натуралістичних елементів цілком виправдане).

Пропонує Ван Дайн і правила «меншого масштабу», можливо, дещо наївні з точки зору сучасного дослідника та читача: 11 (вбивцею не може бути хтось із прислуги), 13 (у детективному романі не повинні змальовуватись таємні мафіозні угруповання), 15 (у будь-який момент розкриття таємниці повинно бути очевидним), 17 (тягар вини за здійснений злочин повинен нести не злочинець-професіонал, а людина, що стала на хибний шлях), 18 (злочин у детективному романі не повинен бути нещасним випадком чи самогубством).

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

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

Групу правил «меншого масштабу» представляють: 1 (злочинцем повинен бути хтось, згаданий ще на початку роману, а не випадковий, таємничий незнайомиць), 3 (слід уникати використання більш, ніж одного таємного приміщення чи таємного ходу), 4 (неприпустимо використовувати невідомі отруйні речовини, а також засоби, що вимагають детального наукового пояснення у кінці твору), 5 (у детективному творі не повинен фігурувати китаєць (можливо для того, щоб змінити звичну для Заходу уяву про жителя Піднебесної імперії як про людину занадто розумну, але недостатньо моральну). Як бачимо, позиції обох письменників щодо формування жанрових принципів детективу споріднені.

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

Рекс Стаут написав свій перший твір «How Like a God» («Подібний до Бога») теж у 1929 році, однак у жанрі психологічного роману. І лише у 1934 побачив світ детективний роман «Fer-de-Lance» (варіант перекладу російською мовою «Острие копья»), у якому вперше злочин розкриватимуть знамениті Ніро Вульф та Арчі Гудвін. Наступний роман «The League of Frightened Men» («Ліга наляканих чоловіків», 1935) закріпив успіх попереднього. Варто акцентувати увагу на тому, що обидва романи досить швидко були екранізовані, що служить підтвердженням активної взаємодії літератури та кіномистецтва та є характерною ознакою епохи 30-х років ХХ століття. Талановитий, ексцентричний Ніро Вульф одразу ж наблизився до типологічного ряду героїв «крутого» детективу, адже, на відміну від героїв класичного детективу, він розкривав злочини не заради інтелектуальної забави чи наукового інтересу, а, забезпечуючи необхідний рівень творчого існування, утверджуючи статус незалежної особистості, яка може творити свій неповторний, хоча й дещо утопічний світ.

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

Період 20 – 30 років ХХ століття підтверджує: розвиток детективного жанру визначався не лише орієнтацією на окремі класичні, взірцеві форми у дусі Е. По, У. Коллінза, А. Конан-Дойля, А. Крісті, Г. Честертона та ін., а й переосмисленням авторами детективів всієї сукупності здобутків жанру та набутого естетичного досвіду. В буремному ХХ столітті, та й не лише у ньому, і в прозі, і в поезії, і в драматургії усвідомлення необхідності постійного творчого переосмислення традицій і нетрадиційності є не лише бажаною, але й необхідною умовою для зростання художньої майстерності, нагальною потребою будь-якої національної літератури.

Поява нового типу ідеального героя К. Дейлі, який розширив діапазон персоніфікованого варіювання образу детектива (приватний детектив, офіційний слідчий, безіменний оперативник тощо), подібні принципи сюжетного моделювання, прагнення зберегти специфіку жанру у творах С.С. Ван Дайна засвідчили ідейно-образну єдність американського детективу вказаного періоду. Потужний «об'єктивний» стиль Д. Хеммета, відтворення моральних метаморфоз особистості та суспільства у детективних романах Р. Чандлера, намагання збагатити жанр новими різновидами у творчості Е.Квіна, Е. С. Гарднера, Р. Стаута – сліди постійних творчих пошуків, новаторських спрямувань авторів американського детективу 20-30-х років ХХ століття.

Література: Белецкий 1964: Белецкий А. И. Избранные труды по теории литературы. – М.: Просвещение, 1964. – 478 с.; *Вайн Дайн 1990:* Ван Дайн С. С. Двадцать правил для писания детективных романов // Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – С. 38 – 41.; *Гарднер 1990:* Гарднер Э. С. Дело о том, как это все начиналось // Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – С.146 – 150.; *Куин 1990:* Куин Э. Листки из записной книжки редакторов // Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – С.158 – 163.; *Нокс 1990:* Нокс Р. Десять заповедей детективного романа // Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – С.77 – 79.; Тодоров 2006: Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе.– К.: Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 162 с.; *Фримен 1990:* Фримен Р. Искусство детектива // Как сделать детектив. – М.: Радуга, 1990. – С.28 – 37.; *Encyclopaedia Britannica 2002:* The New Encyclopaedia Britannica. – V.4. – 15th ed., 2002. – 980 p.

Оксана Самолюк, аспірант (Тернопіль)

ББК 83.3 (0) 3

УДК 821.161.2

Екзистенція людського крізь образний світ поезій Еріха Вайнерта та Андрія Малишка

Стаття присвячена вивченню поетичної творчості Еріха Вайнерта та Андрія Малишка. Висвітлено ключові реалії літературно-історичного часу 40–х років ХХ століття. У статті на основі поезій Еріха Вайнерта та Андрія Малишка розглянуті літературні аналогії, які презентують екзистенцію людського на тлі художніх образів.

Ключові слова: поезія, образ, ліричний суб'єкт, екзистенція, художній світ.

Oksana Samolyuk. The existence of human through the imaginative world of poetry of Erich Weinert and Andriy Malyshko

The article is devoted to study of poetry of Erich Weinert and Andriy Malyshko. The key realities of literary-historical period of 40-es of the XX century are highlighted. The article depicts the literary analogies based on poems of Erich Weinert and Andriy Malyshko, which represent the existence of human on background of poetic images.