

Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара
Міністерство освіти і науки України
Бердянський державний педагогічний університет
Міністерство освіти і науки України

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

ГОЛУБ ДАРИНА ОЛЕКСАНДРІВНА

УДК 82.091:821.111/821.161.1:82-343"20"

ДИСЕРТАЦІЯ

**ГЕРОЙ-МІФ У ШПИГУНСЬКОМУ РОМАНІ:
ДЖЕЙМС БОНД І ЄНА ФЛЕМІНГА ТА ШТІРЛІЦ ЮЛІАНА СЕМЕНОВА**

10.01.05 – порівняльне літературознавство

Подається на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук

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

_____ Д.О. Голуб

Науковий керівник:

Нарівська Валентина Данилівна,
доктор філологічних наук, професор

Дніпро – 2018

АНОТАЦІЯ

Голуб Д. О. Герой-міф у шпигунському романі: Джеймс Бонд Ієна Флемінга та Штірліц Юліана Семенова. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.05 «Порівняльне літературознавство». – Дніпровський національний університет імені Олеся Гончара, Дніпро. Бердянський державний педагогічний університет, Бердянськ, 2018.

Дисертація є першим в українському літературознавстві дослідженням культурно-історичного та літературно-мистецького утворення «герой-міф», оприявленого в образах Джеймса Бонда та Штірліца як культових героїв високого патріотично-шпигунського жанру романів І. Флемінга та Ю. Семенова.

Об'єктом дослідження стали шпигунські романи І. Флемінга з акцентом на першовитоках бондіани – «Casino Royale» («Казино “Руаяль”», 1953), а також романи, які набули найбільшої популярності «Moonraker» («Проект “Мунрекер”», 1955), «From Russia, with Love» («Із Росії, з любов'ю», 1957), «Thunderball» («Кульова блискавка», 1961) та твори із яскраво вираженою міфологізацією героя-шпигуна «Diamonds Are Forever» («Діаманти назавжди», 1956), «Dr. No» («Доктор Но», 1958), «Goldfinger» («Голдфінгер», 1959).

Серед творів Ю. Семенова аналізуються романи «Семнадцять мгновений весни» (1969), «Отчаяние» (1990), а також долучені за певними конспірологічними та міфопоетичними аспектами інші романи зі штірліціани, а саме: «Пароль не нужен» (1966), «Майор “Вихрь”» (1967), «Испанский вариант» (1973), «Альтернатива» (1974).

У дисертації залучені до аналізу твори Дж. Байрона «The Corsair» («Корсар», 1814), Дж. Голсуорсі «The Forsyte Saga» («Сага о Форсайтах», 1906),

роман Ю. Дольд-Михайлика «І один у полі воїн» (1956) як явища «фонові культури».

Об'єктом дослідження є екранізації серії романів: «Dr. No» («Доктор Но», 1962), «Casino Royale» («Казино “Руаяль”», 1954, 1967, 2006), «Семнадцять мгновений весни» (1973).

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві здійснено аналіз шпигунських романів І. Флемінга та Ю. Семенова на засадах соціокультурної міфологізованої єдності героїв-шпигунів. Дисертація є першим компаративним дослідженням цих романів та їх героїв на основі наукових пошуків англо-американської, французької критики, українського та російського літературознавства, що сприяли міфологізації Бонда і Штірліца. Домінантою наукової новизни є осмислення проблеми «герой-міф» як культового героя нового типу шпигунського роману сучасної масової літератури.

Практичне значення дослідження. Результати аналізу заявленої проблеми забезпечують поглиблену інтерпретацію міфологізованого героя шпигунських романів І. Флемінга та Ю. Семенова, їх взаємодію зі шпигунською класикою ХІХ і першої половини ХХ століття та її героями, а також сприяють уточненню уявлень про буттєву специфіку шпигунського роману і його героїв у контексті кіно- і телемистецтва як найважливішого аспекту їх міфологізації. Матеріали дослідження можуть бути використані для розробки відповідних спецкурсів і спецсеминарів з історії становлення масової літератури, аналізу тексту в аспекті соціокультурної міфологізації героя. Типологія шпигунських романів І. Флемінга та Ю. Семенова може використовуватися в практиці перекладу.

Час дещо стишив інтерес до самодостатньої образної значущості Бонда і Штірліца, проте акцентував спрямованість англо-американської та французької критики до пошуків їх генези. Таким виявилось поняття «холодна війна і культура», яке щільно обживалось науковцями-гуманітаріями, з актуалізацією питання про розвиток високої масової літератури, шпигунського роману та його героя шпигуна. Саме ця думка обумовила концептуальну організацію матеріалу, міждисциплінарний характер дослідницьких установок. Дисертація виконана як

компаративне (порівняльно-типологічне) дослідження, що відповідає ідеологічно-естетичним запитам часу, відкриваючи можливість до обґрунтування і легітимізації заявленої проблеми.

У дослідженні наголошується на особливій ролі критики, зарубіжної і вітчизняної, як першоджерела міфологізації героїв-шпигунів. Це була та історична мить, коли масова думка про героїв літератури співпала з критичною, увиразнюючи творчі набутки щодо нового героя літератури як нового ідеалу. Якщо в англійській літературі такий герой-шпигун був сприйнятий як класична традиція, то у вітчизняній – лише як герой «з другої полиці».

Заявлена проблема, погляд на неї з позиції взаємодії культури і «холодної війни», компаративно-окресленої єдності героїв-шпигунів передбачала необхідність глибокого теоретико-естетичного обґрунтування на засадах філософських, культурологічних, літературознавчих концепцій, до цього часу в такому контексті не актуалізованих. Акцентуючи особливості культурно-історичного та літературно-мистецького утворення «герой-міф», вибудованого на взаємодії логіки міфу та масової свідомості, осмислюється цей новий міфологічний зміст, тобто соціокультурний вимір сучасного мислення, в якому перетинаються думки Барта-міфолога про «штучні міфології» з «повсякденного життя» Франції, роздуми про «масовий соціальний міф» А. Гулиги і обґрунтування «спільного міфу Європи» Г. Кнабе. Спалах «повернення міфу» поєднує класичне теоретизування О. Лосева, бартовські факти повсякденності і міфологічну здатність людини ХХ століття до творчості і формування нових культурних норм, за концепцією Л. Насонової.

Із огляду на ту любов, якою були оповиті глядачем / читачем Штірліц та Бонд, лише емоційного пояснення було недостатньо. Доцільним було звернення до концепцій М. Бахтіна про «естетичну любов» як «чистоту буття», що давала естетичну продуктивність, особливо відчутну в соціокультурній міфологізації Штірліца. У цьому ж ряду неабиякої значущості набула концепція «симпатичного співпереживання» як явища спорідненого любові, тобто нового емоційного ставлення до духовно-душевного буття героя. Бахтінські концепції продуктивно

поєднуються із сучасним тлумаченням Супергероя (Бонда), здійсненим У. Еко, і «формульною» концепцією Дж. Кавелті в підході до аналізу шпигунського роману.

Безпосередній аналіз особливостей соціокультурної міфологізації героїв-шпигунів вибудований на певному відстороненні від думки про Штірліца як «анти-Бонда», що домінувала тривалий час. У дисертації акцентовано погляд на викладення літературних біографій Штірліца та Бонда як двійників-суперників, що володіють типологічними рисами утворень культури «холодної війни». Стишене їх ідеологічне протистояння обумовило необхідність розгляду професіоналізму, сакралізації служіння і виконання обов'язку, конспірологічного особистісного протистояння хаотичному стану світу. У зв'язку з цим виокремлюються різні з позиції національної ідентичності властивості героїв-шпигунів. Бонд розглядається в традиціях високої англійської культури із залученням класичних набутоків англійського шпигунського роману і водночас як виклик цим традиціям, а саме: шпигун-джентльмен, гламурний шпигун, невідворотний імораліст, тоді як міфологізація Штірліца відбувається на засадах героїзації буття інтелігенції з втіленням в образі шпигуна-інтелектуала, аскета. Його екзистенційне єство є свідченням драматичного завершення не лише професійного, а й життєвого шляху, обумовленого втратою ідеалів, що було властивим і пізньому англійському шпигунському романові, особливо творам Дж. Ле Карре. Саме це типологізує більш пізні (в хронологічному плані) романи Ю. Семенова з англійською шпигунською прозою, а не лише з бондіаною.

У дослідженні актуалізована думка про буття героїв у аспекті *non finito*, що розімкнув межі тексту до теле- і кіноекранізацій, продукуючи соціокультурну міфологізацію, явлену у бондіані інтермедіальними проєкціями, травестійним тиражуванням у комерційних проєктах, що певним чином торкнулися штірліціани, яка здебільшого була реалізована в фольклорній творчості, передусім, анекдотах і каламбурах.

Поняття «герой-міф» відкриває можливість осмислити образи шпигунів в романах І. Флемінга та Ю. Семенова як феноменів «холодної війни» і таких, що

зберігають цей статус в рецепціях читачів / глядачів і критиків чужої культури, водночас продукуючи новий етап розвитку соціокультурної міфотворчості.

Ключові слова: холодна війна, патріотично-шпигунський роман, соціокультурна міфологізація, герой-міф, конспірологія, формульність, шпигун-джентльмен, шпигун-інтелігент.

SUMMARY

Holub D. O. Hero-myth in a spy novel: James Bond by I. Fleming and Stierlitz by Yu. Semyonov. – Qualification Scientific Thesis Copyright.

A thesis is submitted for the degree of Candidate of Philological Sciences. Speciality 10.01.05 «Comparative Literary Studies». – Dnipro National University named after Oles Honchar, Dnipro. Berdyansk State Pedagogical University, Berdyansk, 2018.

The thesis is the first research in Ukrainian literary studies that examines a cultural and historical, literary and artistic construct “hero-myth” presented in the images of James Bond and Stierlitz as cult heroes of the high patriotic and spy genre of novels by Ian Fleming (1908–1967) and Yulian Semyonov (1931–1993).

The object of research is spy novels by I. Fleming with the emphasis on “Casino Royale” (1953) signifying the beginning of bondiana, and those novels that became the most popular: “Moonraker” (1955), “From Russia, with Love” (1957), “Thunderball” (1961), and those literary works that embody mythologization of a hero-spy : “Diamonds Are Forever” (1956), “Dr. No” (1958), “Goldfinger” (1959).

Among the literary works by Yu. Semyonov the novels “Seventeen Moments of Spring” (1969), “Despair” (1990), and other novels of stierlitziana due to their conspiratorial and myth-making aspects as “The Password is not Needed” (1966), “Major ‘Vikhr’” (1967), “Spanish Variant” (1973), “Alternative” (1974) are being analyzed.

Literary works by G. Byron “The Corsair” (1814), J. Galsworthy “The Forsyte Saga” (1906), and a novel by Yu. Dold-Mykhailyk “One Soldier Can Make a Battle” (1956) as phenomena of “background culture” are under consideration.

The object of research is also screen versions of the series of novels such as “Dr. No” (1962), “Casino Royale” (1954, 1967, 2006), «Seventeen Moments of Spring» (1973).

The scientific novelty of the thesis is manifested in the analysis of spy novels by I. Fleming and Yu. Semyonov based on the social and cultural mythologized unity of spy-heroes undertaken in Ukrainian literary studies for the first time. The thesis is the first comparative research of the given novels that studies their heroes on the basis of scientific searchings of English, American and French criticism, Ukrainian and Russian literary studies that contributed to the mythologization of Bond and Stierlitz. The dominant feature of the scientific novelty is the reflexion on the problem of a “hero-myth” as a cult hero of a new type in a spy novel of mass literature.

The practical importance of research. Analysis findings of the stated problem ensure the profound interpretation of the mythologized hero of the spy novels by I. Fleming and Yu. Semyonov, their interrelation with classics of 19 century and the first half of 20th and its heroes. They contribute to the adjustment of the view to the existence specifics of a spy novel and its heroes in the context of cinematographic art as the most important aspect of their mythologization. The materials of the research may be used for the development of the corresponding special courses of study and special seminars in history of mass literature formation, text analysis in the aspect of social and cultural mythologization of a hero. The typology of spy novels by I. Fleming and Yu. Semyonov may be used in the translation practice.

Time has slowed down the interest to the sustainable image-bearing significance of Bond and Stierlitz although it stressed the focus of English, American and French criticism on the tracing of their genesis. It came to the notion of “Cold War and culture” that adapted itself to the practice of humanities scholars with the foregrounding of the issue of the development of high mass literature, a spy novel and its hero spy. This very thought stipulated the conceptual arrangement of the material, interdisciplinary

character of heuristic. The thesis is executed as a comparative research that corresponds to the time demands and offers the potential for the demonstrating of legitimization of the stated issue.

The special role of criticism, both foreign and native, as the primary source of mythologization of spy-heroes is underlined in the research. It was that historical moment when mass opinion about literary heroes coincided with critical one emphasizing the creative property of a new literary hero as a new ideal. When English literature took such hero-spy as a classic tradition, the native one perceived it as a hero from the “second bookshelf”.

The declared problem and focus on it through the perception of interrelation between culture and Cold War, comparative unity of heroes-spies needed thorough investigation of theoretic and aesthetic background based on the philosophical, cultural and literary constructs that were not mainstreamed within this context. The peculiarities of the concept “hero-myth” grounded on the interaction between the logics of myth and everyday consciousness have been comprehended through the thoughts of “artificial mythologies” from the “everyday life” of France by R. Barthes, reflection of “mass social myth” by A. Gulyga and underpinning of “common myth of Europe” by G. Knabe. The outbreak of “return of a myth” has combined classic theorization of O. Losev, Barthes’ facts of daily life and mythological ability of a twentieth-century person to produce and form new cultural practices according to the concept by L. Nasonova.

M. Bakhtin’s conceptions of “aesthetic love” and “sympathetic compassion” have been involved in the study of aesthetic productivity of social and cultural mythologization as well as the attitude of a reader / viewer to the spiritual and mental existence of Stierlitz. Conceptual foundations of a famous scholar are combined with the modern explanation of a Superhero (Bond) by U. Eco and literary formulas by J. Cawelty when analyzing a spy novel.

The direct analysis of the peculiarities of social and cultural mythologization of spy-heroes is built on the certain foregoing thought about Stierlitz as “anti-Bond” that dominated for some period of time. Attention is brought to the presentation of literary

biographies of Stierlitz and Bond as twins-rivals that possess typological traits of cultural formation of Cold War. Their faded typological resistance stipulated the necessity to consider their professionalism, sacral meaning of fulfilling a duty, personal conspirological superpower to resist chaos. Considering these facts, individual characteristics that may vary due to the differences in national identity of heroes-spies are being distinguished. Bond is examined under the traditions of high English culture taking into consideration classic gains of English spy novel and challenging them at the same time, such as spy-gentleman, glamorous spy, irresistible immoralist. Though the mythologization of Stierlitz is held on the basis of heroic existence of the intellectuals manifested in the image of spy-intellectual, ascetic whose existential nature is the evidence of dramatic end of both professional life and lifetime that was stipulated by the loss of ideals distinguishing principle of late English spy novel, especially of the literary works by J. Le Carre. It was the typological traits of late novels (in chronological aspect) by Yu. Semyonov that correlate them to an English spy fiction and not only to *bondiana*.

The special emphasis is given to the understanding of non-textual existence of heroes, namely their presence in non finito aspect that has broken texts' border lines anticipating TV / screen versions of the spy novels. This situation has produced social and cultural mythologization resulted in intermedial projections, branding, distribution in business projects of *bondiana*, and to some extent of *stierlitziana* that was mostly manifested in folkloric works, above all, in anecdotes and puns.

The concept of "hero-myth" has enabled the comprehension of the spy images in the novels by I. Fleming and Yu. Semyonov as phenomena of Cold War and that still keep this status in the receptions of readers / viewers and critics of foreign culture, and at the same time produce new stage in the development of social and cultural myth-making.

Key words: Cold War, patriotic and spy novel, social and cultural mythologization, hero-myth, conspiracy, formula literature, spy-gentleman, spy-intelligent.

Список публікацій

Наукові праці, у яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Голубь Д. Роман Флеминга «Казино “Руаяль”» и его экранизации: эстетические пересечения / противостояния. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Філологічні науки*. Харків, 2013. № 1080. С. 78–85.
2. Голубь Д. Отчаяние одно на двоих (о последнем романе Ю. Семенова). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Філологічні науки*. Харків, 2014. № 1107. С. 170–176.
3. Голубь Д. «Штирлицяна» Ю. Семенова: поэтология конспирологических смыслов мотива «от войны до войны». *Література в контексті культури*. Київ, 2015. Вип. 26. С. 54–65.
4. Голуб Д. «Формули» Джона Кавелті і детективний жанр. *Філологічні семінари. Постмодерні жанри: фікція чи полілог із традицією?* Київ, 2015. Вип. 18. С. 43–58.
5. Голубь Д. Джеймс Бонд: расставание и возвращение к джентльменству. *Уральский филологический вестник*. Екатеринбург, 2015. Вып. 2. С. 100–114.
6. Голубь Д. Конспирологический сюжетный мотив в романе Ю. Семенова «Семнадцать мгновений весны». *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса, 2015. Вип. 20. С. 269–285.
7. Holub D. Researchers about literary project “James Bond”. *Від бароко до постмодернізму*. Дніпропетровськ, 2015. Вип. XIX. С. 239–247.
8. Голубь Д. «Шпион, появившийся из холода» (критическая рефлексия генезиса шпионского романа). *Філологічні семінари. Театр літературного процесу: теорія і дійові особи*. Київ, 2017. Вип. 20. С. 108–117.
9. Holub D. Culture and Cold War as a Problem of Spy Novel. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Філологічні науки*. Дніпро, 2017. № 2 (14). С. 44–49.

Додаткові публікації:

10. Голубь Д. От войны до войны: лейтмотив первой мировой войны в «штирлицане» Ю. Семенова. *Вопросы германской истории*. Днепропетровск, 2015. С. 207–227.
11. Голубь Д. А. Штирлиц как герой-миф и его творец Ю. Семенов в контексте социокультурного мифотворчества. *«Я должен вспомнить – это было...»*. К 70-летию Великой Победы : монография / отв. ред. А. А. Степанова. Днепропетровск, 2015. С. 183–193.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	14
РОЗДІЛ 1. КУЛЬТУРА, ХОЛОДНА ВІЙНА І ШПИГУНСЬКИЙ РОМАН: СТРАТЕГІЯ ВЗАЄМОДІЇ.....	22
1.1. Генеза політико-літературної метафори «холодна війна».....	22
1.1.1. Шпигунський роман – феномен субкультури.....	28
1.1.2. «Шпигун, який з’явився з холоду...».....	40
1.2. Критика як джерело міфологізації культових героїв-шпигунів.....	49
1.2.1. Джеймс Бонд І. Флемінга: міфологізація «формули 007».....	49
1.2.2. Штірліц Ю. Семенова: критична інтерпретація «народної міфології».....	66
Висновки до розділу 1.....	76
РОЗДІЛ 2. ГЕРОЙ-МІФ: ДОСВІД ТЕОРЕТИКО-ЕСТЕТИЧНОГО ОБҐРУНТУВАННЯ.....	78
2.1. Міф у сучасних соціокультурних вимірах.....	78
2.1.1. Міфологічний зміст буденної свідомості	86
2.1.2. «Естетичне почуття любові»: розвиток думки від Г. Когена до М. Бахтіна ..	92
2.1.3. «Симпатичне співпереживання» як чинник міфологізації.....	101
2.2. Міф про Супермена: «справа Бонда» в концепції Умберто Еко.....	106
2.3. «Формули» Джона Кавелті і детективно-шпигунський жанр.....	110
Висновки до розділу 2.....	124
РОЗДІЛ 3. ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА СПЕЦИФІКА МІФОЛОГІЗАЦІЇ ГЕРОЯ- ШПИГУНА.....	126
3.1. Джеймс Бонд як зразок західної міфологізації шпигуна.....	126
3.1.1. Бонд – шпигун-джентльмен.....	128
3.1.2. Бонд – гламурний шпигун.....	145
3.1.3. Номінація обличчя Бонда-шпигуна.....	154
3.2. Екранізація бондіани як основа сучасних брендів.....	158
3.3. Штірліц як об’єкт міфологізації в ідеологічній площині і поза нею.....	171
3.3.1. Штірліц – шпигун-інтелігент, інтелектуал, герой-міф.....	171

3.3.2. Міфопоетика вчинку героя-шпигуна	179
3.3.3. Штірліц «симпатичний» шпигун кіноанекдотів.....	196
3.3.4. Штірліц – шпигун, розвідник, екзистенціал.....	200
3.4. Бонд і Штірліц: особливості типології на тлі холодної війни.....	209
Висновки до розділу 3.....	217
ВИСНОВКИ.....	219
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....	224
ДОДАТКИ.....	241

ВСТУП

Дана дисертація присвячена осягненню понятійного феномена «герой-міф», реалізованого у шпигунському романі як явищі масової літератури другої половини ХХ століття. До такої належить творчість культових письменників часу, представницьких постатей англійської та російської літератур – Ієна Флемінга (1908–1967) та Юліана Семенова (1931–1993). Саме ці письменники в межах традиційного шпигунського жанру відповідно до свого художнього світогляду сформували образи, які поєднували в собі міфічну і буденну компетентність культових героїв. При цьому акцентувалась не лише їх «серійність», чи «ouvrage collectif» («колективна утворюваність») (Н. Саада) [192, с. 46], але з часом і дуже привабливе, не без виклику, буття в стані *non finito*¹ як художнього прийому, що розімкнув межі текстів, тим самим надаючи своїм героям свободу вибору, а, отже, самодостатності в «високій» масовій культурі, вже без надлишньої прив'язаності до своїх романів.

Є науковий сенс у тому, щоб зупинити мить цієї дії з тим, щоб осмислити упущений нами зміст єднання героїв, підміченого французькою критикою, яка вбачає в образах Бонда і Штірліца «*l'espion qui venait du froid*» («шпигунів, що з'явилися з холоду»), тобто витворів холодної війни (Г. Веральді, С. Дулан, А. Піноль, С. Мрожковські, Ф. Аш-Біссетт, Ф. Буллі, В. Шенілл, до яких приєднався і М. Ліповецький) [199; 154; 189; 169; 63]. Щоб розв'язати цей «холодний» вузол проблем, необхідний був особливий підхід, осучаснений новаторськими літературознавчими технологіями. Саме тому дисертація задумана і виконана як компаративне дослідження, що вибудоване на розумінні компарації, порівняння як «способу існування критичності, властивого людському мисленню

¹Прим. *Non finito* (від італ. *non finito* незавершене) – концепція західноєвропейської естетики 50 – 60-х років ХХ століття. Активно обговорювалась на міжнародних симпозиумах і конгресах з естетики (Незавершене як художня форма, м. Саарбрюкене, 1956, Конгрес з проблем нон фініто, м. Амстердам, 1964 та ін.). Сенс концепції нон фініто (за І. Гантер, П. Міхеліс, О. Абрамовських та ін.) полягає в тому, що митець далеко не завжди доводить свій твір до повної завершеності, залишаючи його не стільки в недомовленості, скільки у відкритості для суб'єкту сприйняття, активізуючи тим самим його уяву і сприяючи його завершеності лише в процесі сприйняття. На наш погляд, найбільш привабливою є фіктивна незавершеність тексту, що провокує його спрямованість на розімкнення і взаємодію з іншими формами, особливо з кіно- і телемистецтвом, що, власне, і відбулося з текстами І. Флемінга і Ю. Семенова.

як такому» [85, с. 960]. Формування проблеми «герой-міф у шпигунському романі» хронотопічно збігається з радикальними змінами в методології компаративістики, що виразилось у переході від домінуючої у 40 – 60-і роки ХХ століття проблеми людини до більш широкого кола онтологічно-аксіологічних, гносеологічних, міфопоетичних, етико-естетичних проблем. У такий спосіб відбулось оновлення традиційної порівняльної методики, що поступово наповнювалась зіставленнями, діалогами, аналогіями, паралелізмами, порівняльними інтерпретаціями, «формулами», відкриваючи можливість до виявлення подібностей і відмінностей навіть на рівні *ментальної діяльності людей різних регіонів*, а тому розумінням літературознавчої компаративістики і як *науки про «дух»*, за концепцією Поля Массон-Урсея [181].

Актуальність теми визначається кількома факторами:

- по-перше, компаративною активізацією проблеми «Бонд і Штірліц» на новому етапі наукових досліджень кінця ХХ – ХХІ століть, зумовленою поверненням до впливів і наслідків «холодної війни»;
- по-друге, зростанням інтересу до проблеми соціокультурного новоутворення «герой-міф», що виникло на засадах логіки міфу і масової свідомості, репрезентуючи новий тип культового героя патріотично-шпигунського роману;
- по-третє, літературознавчою проблематизацією буття культових героїв в аспекті *non finito*, що розімкнув тексти творів до кінотелеекранізації як явищ масової культури, певним чином нею формованих, тим самим надаючи їм логічної завершеності.

На цьому тлі наукової значущості набуває палітра прийомів, поки що майже недосліджених, що *ви-рису-вували* (за терміном Памви Беринди) образи міфологізованих героїв – шпигунів у найбільш затребуваних, відібраних часом романах І. Флемінга та Ю. Семенова, з якими пов'язана поява нових культових героїв, єдність яких теж поки що мало акцентована але таких, що змістовно збагатили масову літературу, продукуючи її розвиток. Якщо Бонд пройшов за минулі десятиліття шлях в «*dans le spectre géopolitique*» («геополітичному

спектрі») «de la guerre froide à la cyberguerre» (від «холодної війни до кібервійни») (Ж. Дюпрат) [155], то Штірліц за той же час здійснив перехід від тої ж «холодної війни» до міцно укоріненого героя «кінозалежних анекдотів», а то й «каламбурів» [9]. Це є свідченням того, що масова література і культура в цілому збагатилась новими культовим героями, живучість, цінність і значущість яких сформувала нагальну потребу їх осмислити на новому міфологізованому етапі їх буття вже як культової єдності.

Зв'язок дослідження з науковими програмами, планами і темами. Робота виконана на кафедрі зарубіжної літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара в рамках науково-держбюджетної дослідної теми «Культурологічний аспект дослідження класичної та сучасної літератури» (0113U003161). Тему дисертації затверджено Вченою радою Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара (протокол № 9 від 21 лютого 2013 року).

Мета дослідження полягає у компаративному осмисленні творчих пошуків і відкриттів І. Флемінга та Ю. Семенова щодо становлення та розвитку поняття «герой-міф» у шпигунському романі другої половини ХХ століття з урахуванням впливу на формування такого складного явища імпульсів ідеології «холодної війни», міфологем соціокультурного міфу, а також наявних в сучасній науці естетичних концепцій культового героя масової літератури.

Метапередбачає розв'язання таких конкретних **завдань**:

- висвітлити історію створення шпигунських романів І. Флемінга та Ю. Семенова і хронологію їх екранізацій як феноменів масової культури;
- систематизувати висновки критичних рефлексій як таких, що започаткували міфологізацію шпигуна і проблему «герой-міф» в шпигунській романістиці І. Флемінга та Ю. Семенова;
- акцентувати роль ідеології і культури «холодної війни» у становленні, бутті і взаємодії героїв-шпигунів І. Флемінга та Ю. Семенова;
- осягнути генезу та жанрову специфіку шпигунського роману другої половини ХХ століття, його «формульну» особливість;

- осмислити концептуальний зміст та естетичні чинники поняття «герой-міф» (взаємодія буденної соціокультурної міфології і логіки міфу, «естетичного почуття любові», «симпатичного співпереживання», рис супермена, формульності);
- конкретизувати паралелі, типології біографічної, культурологічної та літературної традиції – англійські та російські – в образах Джеймса Бонда (шпигун-лицар-джентльмен, шпигун гламурний в контексті субкультури елітарності) і Штірліца (шпигун-інтелігент, шпигун симпатичний, герой кіноанекдотів у контексті аскетизму і служіння ідеї);
- проаналізувати буття міфологізованих героїв-шпигунів в аспекті *non finito* в спрямованості до кіно- і телеекранізації;
- здійснити порівняльний аналіз художньо-естетичних та біографічних чинників міфологізації герої-шпигунів І. Флемінга та Ю. Семенова;
- здійснити порівняльно-типологічний аналіз художньо-естетичних та біографічних чинників міфологізації героїв-шпигунів-двійників І. Флемінга та Ю. Семенова.

Об’єкт дослідження – шпигунські романи І. Флемінга з акцентом на першовитоках бондіани – «Casino Royale» («Казино “Руаяль”», 1953), а також романи, які набули найбільшої популярності «Moonraker», 1955 («Проект “Мунрекер”»), «From Russia, with Love», 1957 («Із Росії, з любов’ю»), «Thunderball», 1961 («Кульова блискавка»), а також твори, з яскраво вираженою міфологізацією героя-шпигуна «Diamonds Are Forever», 1956 («Діаманти назавжди»), «Dr. No», 1958 («Доктор Но»), «Goldfinger», 1959 («Голдфінгер»).

Серед творів Ю. Семенова аналізуються романи «Семнадцать мгновений весны» 1969, «Отчаяние», 1990, а також долучені за певними конспірологічними та міфопоетичними аспектами інші романи із штірліціани, а саме: «Пароль не нужен», 1966, «Майор “Вихрь”», 1967, «Бомба для председателя», 1970, «Бриллианты для диктатуры пролетариата», 1971, «Испанский вариант», 1973, «Альтернатива» 1974, «Нежность», 1975, «Третья карта» 1977, «Приказано

выжить», 1982, «Экспансия – I», 1984, «Экспансия – II», 1984, «Экспансия – III», 1984.

У дисертації залучені до аналізу твори Дж. Байрона «The Corsair» («Корсар», 1814), Дж. Голсуорсі «The Forsyte Saga» («Сага о Форсайтах», 1906), роман Ю. Дольд-Михайлика «І один у полі воїн» (1956) як явища «фонові культури».

Об'єктом дослідження є екранізації серії романів: «Dr. No» («Доктор Но», 1962), «Casino Royale» («Казино “Руаяль”», 1954, 1967, 2006), «Семнадцять мгновений весни» (1973).

Предметом дослідження є проблема «герой-міф» у шпигунському романі І. Флемінга та Ю. Семенова через осмислення соціокультурних, біографічних, художньо-естетичних, кінопоетологічних, формульних чинників міфологізації героя в компаративному (порівняльно-типологічному) аспекті.

Теоретико-методологічну основу роботи склали відповідно до мети, завдань і фактичного матеріалу принципи цілісного аналізу творів, що передбачають поєднання історико-культурного, формульного, соціокультурного, міфопоетичного порівняльно-типологічного, біографічного, кінопоетологічного, підходів.

У вивченні специфічних особливостей героїв шпигунських романів, їх ідеологічних, художньо-естетичних, міфо- і кінопоетичних чинників ми спиралися на ґрунтовні дослідження зарубіжних і вітчизняних науковців, а також тих радянських учених, чиї праці набули статусу наукової класики. Так, ідеологеми «холодної війни», як історико-культурного підґрунтя формування «героя-шпигуна», осмислюються через напрацювання Ф. Аш-Біссетт, Дж. Боффа, Ф. Буллі, С. Дулан, Ж.-А. Дюпрат, Ж.Ф. Сірінеллі, Г. А. Суту, В. Шенілл. Орієнтиром для засвоєння специфічних ознак шпигунського роману в контексті масової літератури є роботи Н. Литвиненко, Ю. Лотмана, Х. Ортеги-і-Гассета, Н. Полмара. Компаративний підхід до теми ґрунтується на напрацюваннях В. Зінченка, М. Калініченка, П. Массон-Урсея, Д. Наливайка, Н. Пахсар'ян, Н. Петякшевої. Соціокультурна міфологізація героя-шпигуна досягнута завдяки

роботам Р. Барта, Т. Беннета, Дж. Блека, Л. Болтон, П. Бордье, С. Веллмена, С. Ветт, Дж. Вуллакотт, Б. Дубіна, В. Дьоміна, У. Еко, Е. Комментейла, А. Косарева, К. Лінднера, О. Лосєва, С. Міллера, Г. Сиріци, С. Філоненко, Дж. Чепмена. Патріотично-шпигунський роман осмислений завдячуючи напрацюванням Т. Аміряна, Г. Веральді, А. Вуліса, В. Нарівської, Б. Райнова, А. Саруханян, а також робіт із кінопоетики – С. Ейзенштейна, Ю. Лотмана, С. Мрожковськи, Н. де Мурґес, А. Піноль, Г. Степанової, М. Хренова, Ю. Цив'яна, В. Шкловського, М. Ямпольського. Біографічний підхід вибудований на дослідженнях С. Аверінцева, М. Бахтіна, О. Кривцуна, В. Подороги, В. Силантьєвої. Методика *non finito* ґрунтується на узагальненнях О. Абрамовських, І. Гантера, Б. Ейхенбаума, Н. Тамарченка, В. Шміда, Й. Шмоля. У дослідженні взяті до уваги розробки критичної бондіани Р. Бенсона, К. Берберіч, Л. Болтон, Дж. Гарднера, Л. Драммонда, Р. Кросса, Ц. Лідера, К. Лінднера, С. Міллера, а також літературознавчі студії щодо романів про Штірліца – Л. Аннінського, М. Ліповецького, Ю. Попова, О. Прохорова, О. Семенової, Е. Хруцького.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше в українському літературознавстві здійснено аналіз шпигунських романів І. Флемінґа та Ю. Семенова на засадах соціокультурної міфологізованої єдності героїв-шпигунів. Дисертація є першим компаративним дослідженням цих романів та їх героїв на основі наукових пошуків англо-американської, французької критики, українського та російського літературознавства, що сприяли міфологізації Бонда і Штірліца. Домінантою наукової новизни є осмислення проблеми «герой-міф» як культового героя нового типу шпигунського роману сучасної масової літератури.

Теоретичне значення дисертації полягає в тому, що здійснений аналіз героїв-шпигунів Бонда і Штірліца в патріотично-шпигунських романах І. Флемінґа та Ю. Семенова уточнює розуміння їх як утворень «холодної війни» і на цьому ґрунті відбувається осмислення їх як культових героїв масової літератури, а також особливостей їх соціокультурної міфологізації.

Практичне значення дослідження. Результати аналізу заявленої проблеми забезпечують поглиблену інтерпретацію міфологізованого героя шпигунських романів І. Флемінга та Ю. Семенова, їх взаємодію зі шпигунською класикою XIX і першої половини XX століття та її героями, а також сприяють уточненню уявлень про буттєву специфіку шпигунського роману і його героїв у контексті кіно- і телемистецтва як найважливішого аспекту їх міфологізації. Матеріали дослідження можуть бути використані для розробки відповідних спецкурсів і спецсеминарів з історії становлення масової літератури, аналізу тексту в аспекті соціокультурної міфологізації героя. Типологія шпигунських романів І. Флемінга та Ю. Семенова може використовуватися в практиці перекладу.

Особистий внесок здобувача полягає в аналізі й інтерпретації шпигунських романів І. Флемінга та Ю. Семенова, створених ними образів героїв-шпигунів Бонда і Штірліца як культових героїв сучасної масової літератури. Бонд і Штірліц розглядаються як феномени «холодної війни»; на цьому ґрунті відбувається їх міфологізація. Робота виконана автором самостійно, процес розробки матеріалу відображений у відповідних публікаціях. Одержані висновки, теоретичні положення сформульовані безпосередньо автором.

Апробація результатів дисертації. Робота в повному обсязі обговорювалась на засіданні кафедри зарубіжної літератури Дніпровського національного університету імені Олеся Гончара. Основні положення дисертації було викладено в доповідях на таких міжнародних, міжрегіональних, міжвузівських конференціях, семінарах: «Література в контексті культури» (міжвузівська, Дніпропетровськ, 2013, 2015); «Філологічні читання пам'яті Н.С. Шрейдер» (всеукраїнська, Дніпропетровськ, 2013, 2015); «Поетика інтермедіальності в літературі XIX –XXI століть» (міжнародна, Харків, 2013); «Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства. Філологічний семінар» (Київ, 2015, 2016); «Жанрологія, поетика і сучасні системи аналізу літератури» (міжнародна, Одеса, 2017); «Література XX – XXI століть: результати і перспективи дослідження» (міжнародна, Москва, 2013); «Схід-Захід у міжкультурному діалозі» (міжнародна, Слупськ, Польща, 2017).

Публікації. Основні положення дисертації викладено у 11 публікаціях, 8 з яких надруковано у фахових виданнях України, 1 – у закордонному періодичному виданні.

Структура роботи зумовлена її основною метою та завданнями. Дисертація складається із вступу, трьох розділів з підрозділами, висновків, списку використаних джерел, додатків. Загальний обсяг роботи складає 245 сторінок, із них 210 – основного тексту. Список використаних джерел містить 200 позицій.

РОЗДІЛ 1

КУЛЬТУРА, ХОЛОДНА ВІЙНА І ШПИГУНСЬКИЙ РОМАН: СТРАТЕГІЯ ВЗАЄМОДІЇ

1.1. Генеза політико-літературної метафори «холодна війна»

Холодна війна – ідеологічне протистояння другої половини 1940-х років недавніх союзників-переможців, причиною появи якого було загострення політичної ситуації повоєнного часу. Мається на увазі стратегія промови Черчилля, уже не прем'єр-міністра, а приватної особи, можливо, ще й тому надто метафоричної, (Фултон, США, штат Міссурі 5 березня 1946 року) з намірами зміцнити англо-американський союз і тим самим вибудувати мур між Заходом і Радянським Союзом: «Не можна ні упередити війну, ані об'єднати нації без того, що я називаю братерським союзом англомовних народів. А це передбачає особливі стосунки між Британською Співдружністю Націй, Британською імперією і Сполученими Штатами Америки» [120]. Майбутнє (близьке) йому бачилось як таке, коли «в англомовних країнах буде єдине громадянство». Лише після цього Черчилль пішов у наступ на політику Сталіна: «*Сутінки опустилися* на міжнародну політичну арену, колись *осяяну променями* спільної перемоги. Ніхто не знає ні намірів радянської Росії, ні загарбницьких планів міжнародних комуністичних організацій ... Від Щецина на Балтійському морі до Трієста на Адріатичному «залізна завіса» розділила Європейський континент. По той бік цього бар'єру опинились давні столиці Центральної і Південної Європи – Варшава, Берлін, Прага, Відень, Будапешт, Белград, Бухарест, Софія. Населення всіх цих знаменитих міст перейшло в радянський табір і знаходиться не лише під потужним впливом Москви, але й під її жорстким контролем» [120] (підкреслено нами – Д.Г.). Як наголосив Франсуа Бедаріда, вираз «залізна завіса» був не новим». Вперше він був озвучений лейбористами у двадцяті роки; сам Черчилль вживав його у телеграмах 1945 року на ім'я Трумена, але промова у Фултоні надала виразу світової резонансності [19, с. 330 – 331]. Усе, що відбувалося далі, було початком холодної війни. Джузеппе Боффа, італійський історик, наголосив:

«Промова Черчилля була для Сталіна сигналом, що політичний наступ проти СРСР розпочався» [22, с. 269]. За десятиліття потому заявлена проблема пережила бурхливу активізацію, що змінилась її стишенням, як і необхідністю сучасного повернення до неї, особливо політехнологами і істориками. Саме в їх дослідженнях «холодна війна» розглядалась як «історія непорозумінь» з розширенням «холодних» меж від 1917 до 1990 років [20]; або ж з особливою зацікавленістю щодо «закулісної історії завершення «холодної війни»» [21] чи позначена як «епоха» з «дійовими особами» історії ХХ століття [125, с. 124 – 204]. І все ж сьогоденне повернення до цих подій пов'язане з оновленою їх актуалізацією, коли особливої значущості набуває питання метафоризації виразу «холодна війна» (як і «залізна завіса»), що відбувалось майже у відповідності до тих закономірностей, на які вказував американський критик Філіпп Уілрайт у своїй відомій роботі «Метафора та реальність»: «що дійсно є важливим у метафорі, так це духовна глибина, на яку об'єкти зовнішнього світу, реального чи вигаданого, переміщуються за допомогою *холодного жару уяви*» [108, с. 83] (підкреслено нами – Д.Г.). Важливими є розмірковування науковця щодо тлумачення наявного «процесу переміщення», що, як він вважав, «може бути описаний як с е м а н т и ч н и й р у х; уява про такий рух прихована в самому слові «метафора», оскільки рух (phora), долучене в значенні цього слова, є саме семантичним рухом – тим, що відбувається в уяві подвійного акту розповсюдження і поєднання, який означає сутність метафоричного процесу» [108, с. 83].

Проте навіть з огляду на власне політичний зміст події, не менш очевидним був її вплив на культуру, передусім, на масову специфіку. Розкол між двома країнами Сходу і Заходу як в політичному, так і в культурному аспектах проглядався всередині кожного суспільства, а іноді навіть на прикладі окремої особистості. Безсумнівно, міжособна ворожнеча накладала свій відбиток на західноєвропейську культуру: 1947–1953 роки знаменували битву за культуру, що знаходилася під впливом загостреної пропаганди. І першими, на кому позначився вплив холодної війни, були письменники, художники і мислителі, явлений через

метафоризацію. Взаємодія між «холодною війною» і культурою, їх метафоризацією, була цілком природнім явищем. Ф. Уілрайт влучно зазначив: «Мислення не може в щонайменшому значному ступені обійтись без мови, а мова без метафоричної діяльності, явної чи прихованої, перетворювати ті чи інші метафори у створювані напругою символи – природна фаза описуваного процесу ... Людина не обирає між символічним і несимволічним мисленням, вона може або звести свої думки і почуття до похідних смислів, що позначаються за допомогою конвенціональних символів, або навчитися мислити так, щоб створювати більш живу напругу» [108, с. 108]. За десятиліття свого буття метафора «холодна війна» не «закам'яніла», а, скоріше, перейшла як в «буденний стереотип повсякденного життя», так і у взаємодію з високою культурою, особливо з літературою і кінематографом [108, с. 108]. Серед видань за такою проблемою, що привернули особливу увагу, є збірник з матеріалами колоквиуму, проведеного інститутом політології у Франції, (Сорбона, 20 – 21 жовтня 2005 року) і виданого під назвою «Culture et Guerre Froide» («Культура і холодна війна») укладачами Ж.-Ф. Сірінеллі і Ж.-А. Суту. Як наголошується у передмові, ідеєю колоквиуму був новий погляд на дослідницьке поле, що поєднувало «deux domaines historiographiques» («дві сфери історіографічних знань»), а саме «l'histoire culturelle et l'histoire des relations internationales» («історію культури та історію міжнародних відносин») [193, с. 7]. Чи не ключовою є думка про те, що усталений вираз «culture et guerre froide» («культура і холодна війна») «sémantiquement, déjà, se localise» («вже семантично локалізувався») [193, с. 7], містко поєднуючись з історіографічністю. Колоквиум запропонував переглянути і запропонувати підходи до аналізу «des corrélations possible entre un affrontement ... géostratégique et idéologique» («можливих кореляцій щодо геостратегічного і ідеологічного зіткнення») і того, як це позначилось на долі інтелектуальної еліти та її творчості. При цьому особливо зазначалось, що культура явила себе «un élément constitutif du métabolisme historique» («чинником історичних змін») [193, с. 8], тобто тих разючих перетворень, які були обґрунтовані єдністю культури і холодної війни. Слушною є думка про те, що все ж культурі належить вирішальна

позиція в ідеологічному протистоянні, спровокованого холодною війною, а отже, між Заходом і Сходом. У матеріалах збірника розглядається питання історії становлення «холодних» стосунків, їх формування у Радянському Союзі під покровительством Сталіна, Жданова та ін. У статті «*La Campagne Contre "l'Adulation de l'Occident"*» («Кампанія проти "підлещування до Заходу"») Франсуази Том наголошується на тому, що апогей «похолодання» настав у 1947 році після появи доктрини Трумена з приводу заборони радянським громадянам одружуватись з іноземцями та виїзду науковців за кордон, що прирівнювалось до шпигунської діяльності. При цьому в статті Ф. Том з посиланнями на «Декларацію Політбюро від 11 червня 1948 року» наголошується, що: «*l'idée de l'internationalisation de la science est un idée d'espion*» («ідея інтернаціоналізації науки – це ідея шпигуна») [197, с. 11 – 26]. У такий спосіб у взаємодію холодної війни і культури чи не вперше була введена фраза про шпигунство.

Безперечно, особливий інтерес викликає стаття Сабін Дулан «*L'image de l'Espion dans la Culture Populaire Soviétique des Années 1950: Entre Affirmation Patriotique et Valeurs de Guerre Froide*» («Образ шпигуна в радянській популярній культурі 1950-х років: між патріотичними твердженнями і цінностями холодної війни»), яка, з одного боку вказала на специфіку холодної війни у взаємодії з культурою, а з іншого – окреслила нового героя такої літератури – шпигуна, як феномена цієї «холодної» культури. З огляду на важливість цього наукового дослідження ми частково розглянемо його в цьому підрозділі, а частково – в наступному. Вкажемо на те, що дослідниця називає 1950-ті роки взаємопов'язаною миттю, що продукувала розвиток масової культури. Панівна ідеологія контролювала ідеологічні процеси в Радянському Союзі і все ж, на її думку, взаємний вплив холодної війни як «*les jeux de miroir de la guerre froide*» чи, додамо, «образ зеркально-шаровидного мира, насыщенного памятью симультанных состояний времен и пространств» (за К. Ісуповим) [51, с. 675] є своєрідним «*une circulation des modèles et des valeurs*» («колообігом моделей і цінностей») [154, с. 90]. Дулан акцентувала важливість шпигунської діяльності під час холодної війни, зокрема наголошуючи на тому, що «*la création de l'OTAN,*

on constante un regain des affaires d'espionnage» («створення НАТО оновило інтерес до шпигунства як діяльності» [154, с. 90], що набуло статусу теми в літературі і кінематографі. За умови, що дослідниця акцентувала багато цікавих аспектів, до яких ми ще повернемося у нашій роботі, все ж дещо іронічним, навіть певною мірою цинічним, є її висновок про радянський детективний кінематограф і літературу, який був, на її погляд, «didactique» («дидактичним»), залишаючись «un ferment culturel important dans la consolidation du patriotisme soviétique post-stalinien» («важливим культурним ферментом консолідації радянського патріотизму післясталінської епохи») [154, с. 102]. На жаль, дослідниця обійшла увагою те, що саме в цей час був створений патріотично-шпигунський роман, зокрема Ю. Дольд-Михайликом «І один у полі воїн», а за ним романи про Штірліца Ю. Семенова, що набули надзвичайної популярності (як і їх екранізації), як у вітчизняній, так і у зарубіжній масовій культурі.

На особливу увагу у збірнику заслуговують статті, присвячені ролі кінематографа в «холодній війні». Так, Франческо Гвіда у статті «Une Brèche dans le Rideau de Fer : Cinéma Italien dans les Pays du Bloc Soviétique au Début de la Guerre Froide» («Прогалина в залізній завісі: італійський кінематограф в країнах радянського блоку на початку холодної війни») наголосив, що «la guerre froide avait des consequences dans le monde du cinema» («холодна війна наклала свій відбиток на світ кінематографу»), що проявилось у різкому розмежуванні світових досягнень з певними пріоритетами і заборонами, що створювало навіть певні економічні складнощі [167, с. 201 – 216]. І все ж, попри «залізну завісу» за часів Л. І. Брежнєва, були спроби налагодити кінематографічні стосунки між Францією і Радянським Союзом, хоча і не зовсім вдалі, на що вказує Марі-П'єр Рей у статті «Le Cinéma dans les Relations Franco-Soviétiques Enjeux et Problèmes» («Кінематограф у франко-радянських відносинах: цілі і проблеми») [191, с. 159].

І все ж у загальній атмосфері збірника відчувається суголова думка дослідників, що питання вирішення «холодної війни», тобто її «розхолодження», передбачало необхідність реалізувати надвагомі питання. Вони заявлені у збірнику, наприклад у статті «La culture, avec ou contre la politique? L'exemple

franco-tchécoslovaque dans la guerre froide (1948 – 1968)» («Культура, за чи проти політики? Франко-чехословацький приклад у холодній війни (1948 – 1968)») з наголошеними у назві роботи причинами поразки «Празької весни», тобто «холодних» подій всередині «соціалістичного табору».

На цьому тлі цікавою є стаття М. Пінолт про роль науки «Experts et / ou engagés? Les scientifiques entre guerre et paix, de l'UNESCO à Pugwash» («Експерти та / або заангажовані? Науковці у період війни і примирення, від ЮНЕСКО до Пагвошу»), що акцентує факт поведінки наукової діяльності, позиції інтелектуалів щодо війни, а також неможливості обирати правильні рішення серед інформаційної завантаженості простору культури. Ці висновки суголосні з думками про діяльність європейських письменників, (стаття «La COMES (1958 – 1969), une association d'écrivains dans la guerre froide» («СЄП, асоціація письменників під час холодної війни»), де Н. Расін зокрема наголошує на важливості діалогу між письменниками.

Неабияку увагу привернула книга англійського колишнього дипломата Ф. Паркера «The Cold War Spy Pocket-Manual: the Official Field – Manuals for Spycraft, Espionage and Counter-Intelligence 1945 – 1968» («Карманний довідник шпигуна часів холодної війни: посібник для шпигунського ремесла та контррозвідки 1945 – 1968»), у якій були поєднані найбільш відомі розвідувальні операції спецслужб на фоні холодної війни. Книга написана в стилі своєрідних порад, директив до дій зі значною кількістю інформації, яка водночас є цікавою і розважальною, що вказує на шпигунську спрямованість романів ХХ століття [186].

Все, чим був наповнений історичний шлях за декілька десятиліть озвучено промовистою назвою книги «James Bond dans le Spectre Géopolitique: de la Guerre Froide à la Cyberguerre» («Джеймс Бонд у геополітичному спектрі: від холодної війни до кібервійни»), написаної Д.-А. Дюпратом, де наголошується роль «холодної війни» у створенні образу унікального англійського шпигуна Джеймса Бонда із вказівкою на витоки значного похолодання 50-х років вже під час Другої світової. Нове осмислення «холодної війни» обумовило появу компаративного до

її розуміння підходу, особливо виразного в літературі і кінематографі. Боротьба / протистояння шпигунів змінилось видимістю «мирного співіснування», оскільки означені події суттєво позначились на специфіці художньо-естетичного їх осмислення, підпорядковані уже компаративній, передусім, типологічній думці, яка з часом поєднала Штірліца і Бонда [155, с. 58–59], і що привернуло увагу сучасної філології.

1.1.1. Шпигунський роман – феномен субкультури

Шпигунський роман як феномен літератури другої половини ХХ століття продемонстрував себе, захоплюючи не лише читачів, але й критиків, що спричинило активізацію наукової думки навколо цього питання. Дискусії і суперечки з приводу того, де ніша шпигунського роману в сучасній літературі, принаймні, І. Флемінга і Ю. Семенова, сформували усталену думку про те, що він є жанром високої масової літератури, а образ шпигуна є типом нового героя. Саме це надало особливої значущості шпигунському роману. А втім, шлях цей був непростий. Численні його дослідження як вітчизняні, так і зарубіжні, сприяли обґрунтуванню нового літературознавчого напрямку, що нині сприймається як найбільш затребуваний сучасною наукою про літературу. А втім, є ще незаповнені лакуни, як в осмисленні жанрової специфіки шпигунського роману, так і особливостей його героя. Це пояснює необхідність розглянути дані питання як методологічні засади заявленої проблеми.

Зарубіжній критиці вдалося заповнити ту особливу лакуну, яка сформувалася через ігнорування або недостатню увагу до питання шпигунського роману. Кожне нове дослідження розкривало певні грані явища, деталізуючи і тим самим проблематизуючи цю тему. Так, набираючий оберти жанр, зацікавив болгарського письменника Богоміла Райнова. Його книга «Чорний роман» (1970) була цікава не стільки своїм теоретизуванням та аналізом «чорного» шпигунського роману, скільки принципом привабливого викладу матеріалу, що зробило її популярною серед масових читачів. Автор підкреслив, що шпигунська література, сфокусована на дослідженні злочину, «виокремилася у самостійний

жанр і залишила далеко позаду – і за кількістю творів, і за тиражем – усі інші розповідні жанри», а основна її складова – шпигунство – «присутнє скрізь, і воно найкращим чином відображає суспільство нашого часу» [90, с. 9]. Таким чином, шпигунський роман завжди реагував на події у світі, висвітлюючи їх у інтригуючій сюжетній лінії, де шпигунство трактувалося як «особливий стан людини, яка живе у своєму особливому світі», а «подвійне шпигунство – як психологічна проблема», де «протидіючі системи та їх агенти представлені в дзеркальному відображенні» [96, с. 505–506].

Значним кроком у вивченні еволюції жанру шпигунського роману та його основних якостей у видатних творців, є дослідження швейцарського письменника-перекладача Gabriel Veraldi (Габріеля Веральді) «Le roman d'espionnage» («Шпигунський роман», 1983). Передусім, автор вказав на помилковість розповсюдженої гіпотези про те, що шпигунський роман є продовженням «le roman policier» («детективного роману»); беручи за основу лише їх зовнішню схожість, він, скоріше, «est d'une autre nature» («інший за своєю природою») і є «forme hybride» («гібридною формою») «la fiction criminelle» («кримінальної літератури»), яка бере свій початок з «la guerre-fiction» («воєнної художньої літератури») [199, с. 20]. Історичні події 1870-х рр., на думку Г. Веральді, вказали на особливу значущість «soldats de l'ombre» («солдатів із тіні»), а шпигунська діяльність і її історія все більше стали привертати увагу суспільства [199, с. 23]. Так, шпигунський роман став творінням письменників, професійних спецслужб та обставин, що склалися.

Розмірковуючи про еволюцію жанру шпигунського роману, дослідник перш за все проаналізував творчість британських письменників. Так, у романах письменника Е. Оппенгейма наявні «des caractéristique durables» («довговічні характеристики») шпигунського роману, такі як «l'opération politique» («політична операція») з головним героєм, який «au service de la cause nationale» («служує національним інтересам») [199, с. 34], тема «le monde obscur» («темного світу») і «mystérieux de la diplomatie» («загадкової зовнішньої політики») [199, с. 34], а також відома «formule d'Oppenheim» («формула

Оппенгейма») [199, с. 35] – розкіш, гарні жінки, казино, ігристе вино і вишукане життя – яку з часом у своїй творчості використав І. Флемінг. На думку Веральді, Е. Чайлдерс оновив жанр двома елементами: «*technicité scurpuleuse dans les moindres détails de la navigation et de l'itinéraire*» («детальним зображенням навігації та маршрутів для створення ефекту достовірності») і можливістю поєднати у головних героях професію шпигуна з її авантюристю та інтригами і честь «*des garçons normaux, sensé, bien élevés*» («звичайних, розсудливих і чемних хлопців») [199, с. 36], які залишаються вірними своєму покликанню у різних обставинах. Дослідник підкреслив той факт, що саме завдяки Р. Кіплінгу і його головному герою з одноіменного роману «Кім» у жанрі були розкриті «*les aspects métaphysiques et mystique que comporte l'espionnage*» («метафізичні аспекти і містика, із яких складається шпигунська діяльність») [199, с. 36]. Стосовно Дж. Бушана, то, на думку Г. Веральді, у своїх романах він переглянув інтерпретацію слова «*rouvoig*» («могти / мати змогу»), відкинувши матеріальну частину і можливість влади, і, наповнюючи твори геополітичними та метафізичними питаннями, тим самим залучаючи читачів до «*les corridors du rouvoig*» («коридорів можливості»), які ведуть у світ шпигунства і конспірації. Важливим для дослідника є патріотична наповнюваність романів, особливо у період двох великих війн і одночасно наявність «іншого героя» (С. Моем) – «*personage d'agent nervoux, angoissé, tourmenté de doutes et scurpules*» («нервового персонажа-агента, повного тривоги і сумнівів, які його терзають, і здогадок») [199, с. 44]. Е. Емблер, зі свого боку, поєднав у шпигунському романі тему особистого і скептицизм, чуттєве і смішне, і тим самим дав роману «нове» життя. При цьому, як уточнює Г. Веральді, його герої – справжні «*le maître du suspense*» («майстри саспенсу»), які не виділяються ні своєю героїчністю, ні незвичайністю [199; с. 45], і додає, що читача автор змушує «копнути глибше», побачити те, що ховається за зовнішньою картинкою, на якій зображений хід подій із, здавалося б, чітко промальованими деталями.

Слушною є думка автора про те, що шпигунський роман завжди реагував на події у світі, відображаючи це у сюжеті. Так, «*climat de trahison*» («клімат зради»)

[199, с. 50], який панував після гучних справ Філбі, Макліна, Бургеса – подвійних агентів та перебіжчиків – сприяв появі у відомому романі Г. Гріна «Наша людина в Гавані» (1923) теми «*la futilité, l'ineptie des service secrets en général*» («марності і некомпетентності спецслужб у цілому») [199, с. 49]. Але, як стверджує автор «Шпигунського роману» Г. Веральді, письменник не входив до кіл спецслужб і не до кінця розумів специфіку їх роботи. Англійський письменник Д. Уїтлі був членом «*bureau des stratagèmes*» («стратегічного бюро») [199, с. 51], створеного У. Черчиллем, тому як ніхто інший орієнтувався у тонкощах роботи секретних служб. Оскільки за своєю природою він був поціновувачем «*les bon vins, les femmes exceptionnelles par la beauté et le courage, les mystères, le risqué, l'intrigue, l'exploration et tout ce qui donne du goût à la vie*» («хороших вин, винятково гарних жінок і відваги, таємниць, ризику та інтриги, розвідки і всього того, що надає життю смак») [199, с. 53], Д. Уїтлі додав шпигунському романові того шарму, якого так не вистачало, та елементів еротизму разом із практикою окультизму. Створюючи легендарну бондіану, І. Флемінг, як зазначив дослідник, поставив собі за мету «*écrire le roman d'espionnage ultime*» («написати унікальний шпигунський роман») [199, с. 54], який залишив би осторонь усі попередні романи цього жанру. Задля того, щоб «*satisfaire la mentalité adolescente*» («відповідати світобаченню дорослих читачів»), автор кидає головного героя в обійми небезпеки і «*femme passionnés*» («пристрасних жінок»), саджає його «*aux tables de jeux*» («за ігровий стіл») і дозволяє насолодитися «*plaisirs de la haute cuisine*» («вишуканістю високої кухні») [199, с. 54]. Список доповнюють неймовірні технічні засоби із арсеналу Джеймса Бонда і, звичайно, автомобілі класу люкс. На думку Г. Веральді, 1950 – 1960-ті роки знаменували пік популярності шпигунського роману, означивши його «*un produit particulièrement consommable*» («особливо вживаним продуктом») [199, с. 56]. Романи І. Флемінга отримали величезну читацьку аудиторію у всьому світі, знайомлячи своїх прихильників із британською культурою, елегантністю і вмінням балансувати на грані, рятуючи світ від злодіїв – «*de vivre intensément*» («жити насиченим життям») [199, с. 56].

Після передчасної смерті І. Флемінга феномен Джеймса Бонда переживав свого роду спад – шпигунську літературу стали заповнювати «d'imitations et de contrefaçons» («імітації і підробки») [199, с. 56]. Незважаючи на спроби кінопродюсерів Броколлі та Зальцмана надати кінобондіані екстравагантності, у літературному осередку все ж, як зазначив Г. Веральді, простежувалася «reaction contre Fleming» («реакція проти Флемінга») [199, с. 57], а також критика британських спецслужб. Прикладом тому є відомий роман Дж. Ле Карре «The Spy Who Came in from the Cold» («Шпигун, який прийшов із холоду», 1962), метафорична назва якого була підхоплена критикою для більш глибокого осмислення події, з наголосом на ролі «холодної війни» у розвитку жанру і його героя. Більше того, на думку дослідника, фраза з книги: «Que croyez-vous que soient les espions: des prêtre, des saints, des martyrs? Ils forment une sordid procession des sots vaniteux, de traîtres ..., de gens, qui jouent au gendarme et au voleur pour agrémenter leur vie craseuse» («Ким ви гадаєте є шпигуни: жерцями, святими, мучениками? Вони створюють огидне збіговисько пихатих дурнів, зрадників ... людей, які грають у поліцейських і грабіжників із тим, щоб скрасити своє брудне життя») стала «un veritable mot d'ordre dans les milieu intellectuels» («справжнім лозунгом у інтелектуальних колах») [199, с. 57]. Суголосною є думка автора про те, що занепадницькі настрої присутні й в романах Л. Дейтона, особливо в тих, які написані в післявоєнний період. Так, в романі британського автора «SS-GB, Nazi-occupied Britain, 1941» (1978) («СС-Великобританія. Окупована нацистами Великобританія, 1941») простежується «la totale absence de valeurs» («повна відсутність цінностей») і «l'amoralisme» («аморальність») [199, с. 60]. Але, як стверджує Г. Веральді, «... cette dureté, ce cynisme de proletaire intelligent sonnent beaucoup plus vrais ... que le socialisme intellectuel d'un Le Carré» («така суворість і цинізм розумного пролетаря звучить більш правдиво, ніж інтелектуальний соціалізм Ле Карре») [199, с. 60].

Слід зазначити, що автор «Шпигунського роману» приділив увагу більше британським авторам, оскільки вважав, що цей жанр по праву є «véritable institution dans ce pays» («справжнім творінням цієї країни») [199, с. 60], чому

сприяв той факт, що більше ста британських письменників або мали досвід роботи в секретних службах, або були журналістами, які висвітлювали політичні і військові події. Все це стало «la plus heureuse tendance actuelle du roman d'espionnage» («самою позитивною ситуацією, тенденцією для шпигунського роману»), тому що «chaque détail de cette fiction pourrait être vrai» («кожна деталь цього жанру художньої літератури могла бути справжньою») [199, с. 62]. Наприкінці огляду британського шпигунського роману Г. Веральді звертається до бестселерів Ф. Форсайта і П. Ердмана, вказуючи на те, що вони змогли істотно оновити цей жанр, «par l'exploitation de réalités nouvelles» («використовуючи нову реальність») – боротьбу за нафтові ресурси, згубний вплив війни на світову економіку, і в той же час, після більше ніж столітнього успіху, шпигунський роман перестав еволюціонувати.

Поява шпигунського роману у Франції не була такою блискучою і гучною, як у Великобританії – ведення політичної війни було країні не під силу, до того ж французькі секретні служби не користувалися популярністю, незважаючи на те, що секретна війна все ж велася, а громадськість продовжувала «détester l'espionnage» («відчувати огиду до шпигунської діяльності») [199, с. 64]. На той час з'явилися пригодницькі романи П. д'Івуа, які відображали життя і настрої Третьої Республіки, і успіх яких став початком епохи популярних романів, а перший шпигунський роман автора закликав до боротьби з «l'influence et la propagande anglo-saxonne» («британським впливом і пропагандою») [199, с. 66]. Як вказав Г. Веральді, роман «L'Espion X 323, l'homme sans visage» (1909) («Шпигун X 323, людина без обличчя»), який з'явився напередодні війни, відкрив «la période moderne du genre» («новий період у існуванні жанру») у Франції [199, с. 68]. З початком війни в літературі з'явився геній пригод Арсен Люпен М. Лебланк, який, покинувши свою діяльність «de gentleman-cambrioleur» («джентльмена-грабіжника»), бореться зі шпигуном, щоб відстояти честь своєї країни [199, с. 69]. Романи інших французьких письменників того часу були наповнені «la nationalism intolérable» («неприпустимим націоналізмом») у поєднанні з «une germanophobie et une anglophobie virulentes» («лютою

германофобією і англофобією»), а також із расизмом, що характеризувало «le derniere degré de la dégradation» («останню ступінь деградації») шпигунського роману [199, с. 69].

Продовжуючи вивчати розвиток жанру у французькій літературі, дослідник зазначив, що інтерес до шпигунського роману і «guerre secrète» («секретної війни») відновився невдовзі після закінчення першої світової війни і документальна література, яка торкається теми секретних служб і шпигунів, набула популярності [199, с. 72]. Шпигунський роман отримав «нове життя» з виходом «Подвійного злочину на лінії Мажино» (1937), а його автор П'єр Нор став по праву вважатися «le père du roman d'espionnage français» («батьком французького шпигунського роману») [199, с. 76]. Опублікувавши понад сто книг, автор підійшов до зображення шпигунської теми з «les angles historique, technique, moral et bien entendu, romanesque» («історичної, технічної, моральної і, безумовно, романтичної») точок зору [199, с. 79].

Пізніше Д. Поншард'єр представив читачам нового героя під псевдонімом «Gorille» («Горила»), «robuste» («витривалого») і «emprunté» («неприродного») [199, с. 79] – «une riche nature ... qui fait également le poids des points de vue intellectuel et moral» («непересічну особистість, ... яка однаково відповідає моральним і інтелектуальним вимогам») [199, с. 79]. Такий герой повністю відданий своїй жінці та іншим братам по опору, а також своєму керівникові. Як слушно зазначив Г. Веральді, на відміну від П'єра Нора, стиль романів Д. Поншард'єра був «haché, elliptique, concentré» («уривчастим, небагатослівним, сфокусованим»), який повністю відповідав «au goût de l'époque» («стилю епохи») [199, с. 79, 81].

Ще одним яскравим представником французького шпигунського роману, зазначає дослідник, став Ж. де Вил'є, який належав до третьої літературної генерації. Світ, який читач бачив у його романах, був, безсумнівно, дуже темним – повним «fureur idéologique» («ідеологічної ярості») і «néo-barbarie sans limite» («нової безмежної жорстокості»), «la torture» («тортур»), «chantage» («шантажу») и «terreur» («терору») [199, с. 81]. Романи захоплювали своїм експресивним і

ефективним стилем, а відома формула «*Sexe, sadism et snobisme*» («Секс, садизм і снобізм»), яку так успішно обіграв І. Флемінг для створення «*le sex-symbol britannique*» («британського секс-символу») Джеймса Бонда, підкорила французьку читатську аудиторію. Так, на думку Г. Веральді, де Вил'є «*inventé un nouveau style d'espionnage*» («винайшов новий стиль шпигунства») [199, с. 84].

Цікавим бачиться висновок, зроблений дослідником щодо шпигунського роману, як народженого для того, щоб слугувати пропаганді, процвітати разом із руйнівною силою секретної війни. Водночас бажання отримувати все більший прибуток спонукало видавців шукати авторів, які змогли б «*procure un "produit suivi"*» («забезпечити "постійну продукцію"») – писати багато і швидко. Що стосувалося теми шпигунства, то, як стверджує Г. Веральді, таку книгу неможливо було дорого продати у Франції, незважаючи на те, що роман справді був цікавим – думка про те, що «*l'on ne doit pas mettre sur le même plan l'espionnage et la littérature*» (не можливо ставити шпигунство і літературу на одному рівні) була невикоріненою [199, с. 92]. Така комерційна практика, безсумнівно, призвела до появи «*pseudo-roman d'espionnage*» («псевдо-шпигунського роману»), створеного відповідно до вимог «макету» і немов «без втручання» творчого генія автора. Але, як зазначив дослідник, у 1960-ті роки, коли «*l'espionomanie triomphait*» («шпигуноманія утворила фурор»), видавництва почали випускати «*grandes series commerciales et espioneries*» («великі комерційні серії і шпигунську літературу») [199, с. 93], тим самим дозволяючи «класикам шпигунського роману» змагатися з авторами того часу, такими як Е. Ааронс, М. Делямар, Ф. Рік, Ч. Маккері, М. Рут і т.д.

Підводячи підсумок свого дослідження, Г. Веральді дійшов цікавого висновку про те, що «*le roman d'espionnage moderne est le prolongement des anciens contes de fées*» («сучасний шпигунський роман є продовженням старих оповідей про фей»), підкреслюючи, що такий синтез обґрунтовує «*le déluge d'absurdités*» («потік абсурдності») і «*d'impossibilités*» («нездійсненності»), з яких зіткана ця фантазія [199, с. 96].

Безперечно, питання шпигунського роману є однією із традиційних тем зарубіжної критики, до вирішення якого вона підходила поступово, поетапно з нарощуванням жанрової специфіки означеного феномену. У відомій науковій роботі Дж. Аткинса «The British Spy Novel: Styles In Treachery», 1984 («Британський шпигунський роман: стильові особливості оповіді про зраду») наголошувалося, що «fiction about spies and spying is a fairly recent phenomenon at which British writers have so far been the most successful exponents» («оповідь про шпигунів, шпигунство є феноменом недавнім, у якому британське письменство представлене найбільш успішно») [132]. Цю ж думку розвивала Алла Саруханян. За її ґрунтовним і містким визначенням, здійсненим на підставі англійського spy novel з багатими традиціями – це «літературний жанр; *тематично* визначається зв'язком протагоніста з шпигунством, *структурно* – наближеністю до авантюрної оповіді з мотивами подорожі, поєдинку з *акцентом* на тривожному очікуванні того, *що трапиться з головним героєм*» (підкреслено нами – Д.Г.) [96, с. 503]. Наголосила дослідниця і на тому, що такий роман розглядається як «відгалуження детективу», а основу «складає політична інтрига, для детективу нехарактерна» [96, с. 503]. Однією з найбільш виразних особливостей шпигунського роману, відзначеною А. Саруханян, є те, що його писали автори, «причетні до секретної служби» [96, с. 503]. Цим пояснюється наше апелювання до відомої «шпигунської» роботи А. Саруханян, у якій дослідницею окреслені вагомі чинники жанру, серед яких «*модель героїчного шпигунського роману*», започаткованого Дж. Бакеном у часи Першої світової війни (роман «The Thirty-Nine Steps» («Тридцять дев'ять сходинок», 1915). Як і в творах Х. С. Макніла (псевдонім Сеппер) «Bull-dog Drummond: the adventures of the demobilized officer who found peace dull» («Послугувач Драммонд: пригоди демобілізованого офіцера, якому мирне життя здалося нудним», 1920), С. Моема «Ashden, or the British agent» («Ешден, або Британський агент», 1928), К. Маккензі «The three couriers» («Три кур'єри», 1929), у 20-ті роки герой «*ще не був професійним шпигуном*», а, скоріше, романтичним (підкреслено нами – Д.Г.) [96, с. 504]. Лише

в кінці 20-х «шпигунська героїка» була витіснена зображенням «буденної роботи секретного агента» [96, с. 504].

За часи Другої світової війни відбулось повернення до специфіки «героїчного шпигунського роману», передусім, традицій Дж. Бакена, але, як зазначила А. Саруханян, «без прямолінійного моралізаторства і піднесеного патріотизму» [96, с. 504]. Слушною є думка дослідниці, що саме «бажання повоєнного читача» повернуло до «героїчних пригод шпигуна-джентльмена». Передусім, це здійснив І. Флемінг або, як зазначає, А. Саруханян, письменник «відтворив базову формулу шпигунського роману», зміст якої полягає в тому, що «агент для виконання покладеної на нього місії відправляється на ворожу територію, щоб розкрити задуми ворога, які змальовані в дусі наукової фантастики, і знешкодити його. Гостросюжетна оповідь вибудовується як чергування перемог і поразок, полону і раптового визволення» [96, с. 504]. Думка, що сприймається як аксіома, є своєрідним твердженням, що «розквіт шпигунського роману припадає на десятиліття «холодної війни»» [96, с. 505], пов'язаного з інтересом не лише до доль відомих розвідників, (Рудольфа Абеля-Фішера, Ріхарда Зорге, Кіма Філбі), але й розробки жанрових модифікації, а саме: психологічного, сатиричного і трагічного.

Водночас друга половина ХХ століття, особливо післясталінська епоха, змістила акценти шпигунських смислів у радянській літературі та кіно. Якщо в 30-ті, 40-ві роки шпигунство ховалося в тіні політичної еквілібристики та існуючої шпигуноманії, то вже в другій половині 50-х років це знайшло інші смисли та інші тлумачення. Такий стан речей диктувала «холодна війна», яка охопила розум і світовідчуття кожного. Одним із перших таких творів, привабливим і захоплюючим, став роман, оцінений уже своїми художньо-естетичними якостями. Це був «Букет алых роз» Льва Овалова, до того ж надрукований у надзвичайно популярному журналі «Юность», що само по собі було свідченням різючих змін у літературі. Документалізм літературного твору і політична актуальність зображуваних подій разом з точними прикметами епохи відтворювали точний зріз громадської думки того часу, адже ніщо так не

демонструє переваги і рефлексії суспільства, як масова культура. А в українській літературі такого значення набув твір Юрія Дольд-Михайлика «І один у полі воїн» – гостросюжетний «патріотично-шпигунський» (за визначенням В. Нарівської) [77] роман, який зображує нелегкі випробовування розвідника Григорія Гончаренка, який під час війни діяв у глибокому ворожому тилу, ведучи небезпечну смертельну гру з фашистами. Автор завоював інтерес не тільки радянського, але і зарубіжного читача з перших сторінок твору, наповнюючи його яскравими сценами та епізодами, які вибудовувались у гострий сюжет. Проте з огляду навіть на шалений успіх цих творів, критика була стриманою в своїх оцінках, тим самим стримуючи розвиток шпигунського жанру.

І все ж справедливо зазначено, що образ шпигуна є породженням не однієї лише культури холодної війни, оскільки «*cette figure a pris une importance particulière dans les sociétés patriotiques et démocratiques depuis la fin du XIX siècle, contribuant à redéfinir la delimitation entre le secret et la transparence*» («цей образ набув особливого значення для патріотичного і демократичного суспільства з кінця XIX століття, оскільки допоміг переглянути розмежування між таємністю і відкритістю») [154, с. 89]. На підтвердження цієї точки зору наголосимо, що на початку XXI століття наукова думка активізувалася навколо проблеми конспірологічного детективу, який, за визначенням Тіграна Аміряна, є одним із «субжанрів детективної прози (поруч з такими її жанровими типажми, як жіночий, шпигунський, політичний, фантастичних, «крутий» і т.п.), що набув особливої популярності в сучасній масовій словесності» [5, с. 14]. Зосереджуючись на розмаїтті новоутворень з поняттям «конспірологія» (conspiration), науковець дійшов висновку, що заслуговує на особливу увагу, а саме: «детектив як одна із усталених оповідних форм, що підлягає асиміляції і схрещуванню з іншими жанровими утвореннями, залишається провідною формою оповіді про теорії змови в художній літературі» [5, с. 15]. Слушною є думка Т. Аміряна про те, що «популярність конспірологічних “оповідей”» в кіно і літературі зростає впродовж всього XX століття, особливо його другої половини. Безкінечні війни, терор і зіткнення великих держав породжують страх, який

провокує нові міфи про змови, про невидимих ворогів, про якогось «другого», неявно правлячого людськими долями» (підкреслено нами. – Д.Г.) [5, с. 16].

І все ж жанр шпигунського роману бурхливо розвивався, пов'язаний вже з ім'ям Юліана Семенова та з його творами «Пароль не нужен», «Бриллианты для диктатуры пролетариата», «Испанский вариант», «Альтернатива», «Семнадцать мгновений весны» та іншими. Головним завданням у створенні романів автор бачив проблему передачі своїх унікальних знань за допомогою літератури, надаючи інформацію так, щоб вона не була нудною, а відтворювала відчуття присутності і зацікавленості в драматичних колізіях історії. Саме роздуми про організацію історичного матеріалу слугували поштовхом для створення особливого типу героя, особистості, що пронизує всю розповідь, оскільки, «пропустивши події крізь героя, сплавивши воєдино категорію інтересу і політичного аналізу, історичної структури і долі людини, що опинилася в лютому колообігу величезних подій», можна створити інтригуючий сюжет, побудований на фактах [97, с. 156]. Такою особистістю виявився Володимир Всеволод Володимирович, він же Максим Максимович Ісаєв, він же Макс Отто фон Штірліц – талановитий, добре освічений, зі знанням кількох мов розвідник, що володіє аналітичними здібностями разом із непохитною волею і вірою у свою справу. Радянська література саме цього періоду виробила свої естетичні підходи, художні тонкощі викладу шпигунської теми. Слід зазначити, що А. Вулліс у роботі «В мире приключений. Поэтика жанра» (1986), дотримуючись думки про динамічний розвиток пригодницької літератури післясталінської епохи, не вдавався до вживання терміну «шпигунський роман», навіть в аналізі роману Ю. Семенова «Семнадцать мгновений весны», втім, науковець поєднував роман і телефільм як естетичну цілісність, що сприяло соціокультурній міфологізації Штірліца.

Чи можна сказати, що вищезазначене завжди могло змагатися із західною літературою і кінематографом? Як зазначають західні критики, далеко не завжди, вказуючи на «une symétrie inversée entre les productions de l'Est et de l'Ouest» («зворотну симетрію між творіннями Заходу і Сходу») [154, с. 89], але

настав час, коли критика вважала за необхідне розглянути долі Бонда і Штірліца через компаративний спектр.

1.1.2. «Шпигун, який з'явився із холоду...»

У назву підрозділу винесена фраза з подвійним ефектом – як назва роману Дж. Ле Карре «*The Spy Who Came in from the Cold*», підхоплена критикою у відомій роботі «*L'image de l'espion dans la culture populaire Soviétique des années 1950: entre affirmation patriotique et valeurs de guerre froide*» («Образ шпигуна в радянській популярній культурі 1950-х років: між патріотичними твердженнями і цінностями холодної війни») Сабін Дулан, метафоричний сенс якої вказує на наявність досить актуального нині напрямку зарубіжної критики, пов'язаного з осмисленням феномена шпигунського роману. Найбільш привабливим аспектом є розгляд його як похідного явища не стільки детективної прози, скільки холодної війни. Це питання для вітчизняного літературознавства було не тільки закритим, але в більшій мірі проігнорованим, тому непоміченим, незатребуваним, що створювало особливу лакуну, все ж передбачаючи неодмінне її наповнення. Зарубіжна критика змогла це здійснити, деталізуючи і тим самим проблематизуючи питання про шпигунський роман. Кожне нове дослідження розкривало певні межі, явища, сформувавши вражаючий компендіум, що дозволяє зосередитися на найбільш виразних роботах переважно 2000-х років, у яких осмислена проблема взаємозв'язку і взаємозалежності холодної війни і шпигунського роману.

Так, дослідження генезису шпигунського роману, здійснене у Г. Веральді у названій нами роботі, яке ми розглядали раніше, пов'язане з акцентом на слові «шпигун», що змінює своє значення «*d'une époque à l'autre*» («від однієї епохи до іншої») [199, с. 15]. Не менш значущою є гібридність його форми з очевидною лінією «*la fiction guerrière*» («військової фантастики»), що слугувала «*une arme officielle*» («офіційною зброєю») [199, с. 22] за часів «холодного» конфлікту, еволюціонуючи від усвідомлення всієї важливості ролі «*des espions*» («шпигунів») і «*des éclaireurs*» («розвідників») [199, с. 23]. Автор пов'язує «*l'apparition du roman*

d'espionnage» («появу шпигунського роману») з «une histoire d'espionnage» («історією шпигунської діяльності») [199, с. 24], досліджуючи військово-політичне походження роману з тим, щоб зрозуміти його природу. Увага критика зосереджена також на уявленні родоводу шпигунського роману, а саме: «le roman d'espionnage est une création presque exclusivement britannique» («шпигунський роман – це творіння суто британського походження»), яке представляє собою «la convergence de deux grands arts bien anglais: le political warfare – la «guerre politique» ... – et le roman» («точку дотику двох великих англійських мистецтв: політичної війни і роману») [199, с. 31].

Саме «les années 1950 furent un âge d'or de la littérature et du cinema d'espionnage» («1950-ті роки стали золотим часом для шпигунської літератури і кіно») [193, с. 89], особливо у Великобританії, де у 1953 році Ієн Флемінг познайомив читацьку аудиторію з Джеймсом Бондом. Неймовірний успіх бондіани був відчутний уже після виходу першого роману «Казино “Руаяль”», у якому новий герой часу поєднав у собі риси характеру і зовнішності, які притягували, заворожували і викликали бажання бути схожим на блискучого професіонала красеня-шпигуна. І. Флемінг передбачив запити масової аудиторії у такому герої, який би асоціювався лише із захисником, майстром своєї справи, що понад усе прагне справедливості і перемоги добра над злом. Від роману до роману захоплення викликав образ життя Бонда, у якому авантюрні події і пристрасті вирували у неймовірних поєднаннях, змушуючи читацьку аудиторію завмирати кожного разу, коли перед ними з'являвся «агент 007» у чорному фракці з краваткою разом із чарівною супутницею (романи «Casino Royale», «From Russia, with Love»), а через мить він мчав на позамежній швидкості у погоні за злодієм (романи «Goldfinger», «Live and Let Die»). Напруга тривала і під час поєдинків, у яких Джеймс Бонд завжди перемагав завдяки своїй відмінній спортивній підготовці і умінню балансувати на межі життя і смерті (романи «Dr. No», «Diamonds Are Forever», «The Man with the Golden Gun», «The Spy Who Loved Me»).

Bond style – це також мистецтво насолоджуватися життям і брати від нього лише найкраще, будь то вишукана страва, напій (романи «Thunderball», «On Her Majesty's Secret Service») чи femme fatale (романи «Moonraker», «For Your Eyes Only», «You Only Live Twice»). У кожному наступному романі автор увиразнював створений образ супергероя і «формули», що складали його стиль, тим самим формуючи «a constant thread, or pattern, running the Bond stories» (постійний ланцюг чи схему, які присутні в усіх історіях про Бонда) [165, с. 30], що міфологізувалися у масовій свідомості. Як слушно зазначив Г. Веральді, Ієн Флемінг зумів поєднати в бондіані «des intrigues haletantes, pleines de zeppelins et de sous-marins, de ruffians et de joueurs intrépides, de femmes fatales et d'aristocrates, de places et de paysages enchanteurs, cependant que les intérêts de la Couronne sont défendus par un choix d'Anglais pur sang et des officiers detaches de la Garde, gentlemen à n'en plus pouvoir» («захоплюючі дух інтриги, безліч дирижаблів і підводних човнів, звідників і безстрашних гравців в карти, фатальних жінок і аристократів, замків і вражаючих пейзажів поряд з інтересами Британської корони, яку захищають тільки обрані англійці чистого походження і відряджені Королівської службою офіцери і джентльмени, що не володіють повною мірою владою»), майстерно вплітаючи ці інгредієнти у розповідь про шпигунську діяльність [199, с. 35]. Екранний герой створювався виходячи саме із літературного образу. Але час завжди зміщує акценти, тому кінематографічний герой став втіленням «a collection of representations, media, and commodity links» («сукупностей, що його репрезентують, поєднуючи специфіку медійності і запитів масової культури») [171, с. 72].

Поява романів про Бонда здійснила своєрідний переворот у поглядах на літературного героя. Увага до нього була прикута не тільки з боку критики, або, уточнимо, не стільки з боку критики, скільки засобів масової інформації, різних медійних видань, телепередач, у яких, можливо, вперше у такій формі була проявлена симпатія до нового типу героя, у якому приваблювала «двоїстість ... – супермена і звичайної людини, професіонала, «який заробляє на життя постійним ризиком» [95, с. 453]. У характері Джеймса Бонда перетинаються різні якості, які

нібито вирівнюють одна одну і водночас не є органічним цілим. Патріотизм Бонда коригується його походженням (шотланець за батьком, швейцарець за матір'ю, як і сам Флемінг). Непереможність поєднується з вразливістю, що позбавляє романи традиційного “хеппі енду”» [95, с. 453]. У даному випадку ми посилаємося на думку А. Саруханян, що розвивається від одного видання до іншого, акцентуючись або поглиблюючись після виходу кожної наступної екранізації романів про Джеймса Бонда. Слід зазначити, що у кінобондіані проглядається художній прийом *non finito*, який, ґрунтуючись на свого роду незавершеності оповідної лінії, розмикає межі тексту, наділяючи його здатністю існувати і функціонувати згідно своїм законам. Що було найбільш характерним для бондіани, так це використання одного фрагменту, який був присутнім в одному романі, а потім переходив у інший, модифікуючись: це завжди було «холодне протистояння «радянській Росії», образно втілене у нових завданнях Бонда, як то знешкодження російських шпигунів, як взаємодія з ними і протидія («From Russia with Love», «Diamonds Are Forever», «Live and Let Die»), демонстрація патріотичних переваг перед російським противником («On Her Majesty's Secret Service»), зміщення акцентів на ключовій ролі британського підданого, який рятує світ від воєнної загрози («Thunderball»), але все ж залишаючись пізнаваним, що надавало герою особливої номінативної чарівності, а романи поєднувало в серію. Цьому також сприяла відповідно підібрана система образів, які переходять з одного роману в інший. Крім самого Бонда до таких належить Блофельд, Голдфінгер – які є втіленням зла, якому протистоїть Бонд з його високими ідеалами служіння Королеві і Британії. У такий спосіб відбувалось оновлення ідентичності героя, створюючи його «*un continuum*» («континуум»), тим самим продукуючи розвиток нової «*une longue tradition de fictions*» («глибокої традиції художнього твору») [168, с. 19, 25] і «*un personnage sériel*» («серійного персонажу») [169, с. 7].

Якщо літературна бондіани нараховує 12 романів про Джеймса Бонда, то кінобондіана вражає своєю масштабністю: 2019 рік обіцяє стати свідком 25-го фільму про агента 007 з Деніелом Крейгом у ролі суперагента. Цьому передували

вибухові екранізації: «For Your Eyes Only» («Тільки для ваших очей»), 1981 (режисер Джон Глен, Роджер Мур у ролі Бонда), «Octopussy» («Восьминіжка»), 1983 (режисер Джон Глен, Роджер Мур у ролі Бонда), «A View to a Kill» («Вид на вбивство»), 1985 (режисер Джон Глен, Роджер Мур у ролі Бонда), «The Living Daylights» («Іскри з очей»), 1987 (режисер Джон Глен, Тимоті Далтон у ролі Бонда), «Licence to Kill» («Ліцензія на вбивство»), 1989 (режисер Джон Глен, Тимоті Далтон у ролі Бонда), «Golden Eye» («Золоте око»), 1995 (режисер Мартін Кемпбелл, Пірс Броснан у ролі Бонда), «Tomorrow Never Dies» («Завтра не помре ніколи»), 1997 (режисер Роджер Споттвуд, Пірс Броснан у ролі Бонда), «The World Is Not Enough» («І цілого світу мало»), 1999 (режисер Майкл Ептед, Пірс Броснан у ролі Бонда), «Die Another Day» («Помри, але не зараз»), 2002, (режисер Лі Тамахорі, Пірс Броснан у ролі Бонда), «Casino Royale» («Казино “Руаяль”»), 2006 (режисер Мартін Кемпбелл, Деніел Крейг у ролі Бонда), «Quantum of Solace» («Квант милосердя»), 2008 (режисер Марк Форстер, Деніел Крейг у ролі Бонда), «Skyfall» («007: координати “Скайфол”»), 2012 (режисер Сем Мендес, Деніел Крейг у ролі Бонда), «SPECTRE» («СПЕКТР»), 2015 (режисер Лі Сміт, Деніел Крейг у ролі Бонда) (Див. Додаток Б).

Водночас порушується тема шпигунства в радянських медійних виданнях. Але тільки завдяки кінематографу вона стала ще популярнішою, підкреслюючи біполярність культури Сходу і Заходу в період «холодної війни». Ю. Семенов вважав, що, «копаючись в архівах революції і перших років радянської влади, можна було зробити вражаючі твори, які б увійшли в золотий фонд світової літератури» [79, с. 217]. Вірний своїм переконанням, автор вивіряв кожне слово і дію в романі з документами і записами, поєднуючи вигадку з документальними свідченнями, тим самим реконструюючи події і наповнюючи їх емоціями і переживаннями звичайних людей, белетризуючи їх, «колишнє робив сьогоднішнім», вдихав у минуле «живий подих реальності, схожості і зрозумілості» [79, с. 5]. Саме ці якості залучили численних читачів до роману, зробили їх шанувальниками таланту Ю. Семенова і молодого розвідника Максима Максимовича Ісаєва.

Слід зазначити, що Ю. Семенов точно відчув потребу масового читача в новому герої, поєднуючи в образі розвідника риси характеру видатних особистостей, таких як Леопольд Треппер, керівник знаменитої «Червоної капели», Шандор Радо із розвідувальної групи в Швейцарії, Ріхард Зорге, Рудольф Абель, Микола Кузнєцов, Віллі Леман – легендарні розвідники. Як зазначив у одному з інтерв'ю творець штірліціани: «Якщо письменник добре пізнав їх усіх і через них глибоко і тонко увірував у нього, то він, герой, хоча й вигаданий, збірний, ввібрав живу душу і кров автора, стає живим» [79, с. 158].

Цікавим бачиться той факт, що романи штірліціани не були написані в тій хронологічній послідовності, в якій вони постають у зібранні творів. Так, першим романом про Ісаєва-Штірліца вважається «Бриллианты для диктатуры пролетариата». Після герой перейшов у роман «Майор “Вихрь”», як батько помічника Вихора по розвідці «Колі», потім у роман «Семнадцать мгновений весны» і лише потім – у роман «Бриллианты для диктатуры пролетариата». У політичних хроніках, як називали штірліціану, з точки зору хронології подій романи розташовані у такому порядку: «Бриллианты для диктатуры пролетариата», «Пароль не нужен», «Нежность», «Испанский вариант», «Альтернатива», «Третья карта», «Майор “Вихрь”», «Семнадцать мгновений весны», «Приказано выжить», «Экспансия – I», «Экспансия – II», «Экспансия – III», «Отчаяние», «Бомба для председателя».

Штірліціана Ю. Семенова – це не просто серія політичних хронік, що поєднують факт і вимисел, це художнє осмислення історичних подій, що вплинули на долі людей у всьому світі, в контексті культури і повсякденності, що дозволило автору не тільки проаналізувати причини, але і «скорегувати» погляд читача в майбутнє. Наповненість романів подіями, документами, фактами, долями політичних діячів і т. п. позначена переважно своєрідним художнім прийомом «інформація для роздумів», поданим у якості відкриття і знахідки автора, що реалізувалися письменником у мотивах сюжету, в аналітичних з відтінком буденності роздумах розвідника, які по-своєму приваблюють способом говорити про найтаємніше тихо, про себе, іноді з буркотінням на адресу Центру, а то і з

нотками співчуття до своєї долі бути вбитим своїми ж за мить до закінчення війни. Так, романи «Испанский вариант», «Альтернатива» і «Семнадцать мгновений весны» споріднює конспірологічна проблематика: змови, що об'єднує причини Першої і Другої світових воєн, які осмислюються як ключовий лейтмотив, в основі якого, імовірно, покладено ідею Н. Бердяєва про «духовне продовження» Першої світової. При цьому Ю. Семенов – один з небагатьох письменників, хто зосередився на внутрішньому сенсі руху від війни до війни, подаючи його в шпигунському аспекті. Якісно оновивши жанрову шпигунську специфіку, надаючи їй сюжетну захопливість у поєднанні з оригінальністю образних рішень, автор романів увів у розповідь факти і документи, називаючи їх «інформацією до роздумів», створюючи тим самим ретроспективний план творів, який у нових історичних умовах викликає до життя і нові смислові відтінки події.

Розширюючи мотивну структуру «штірліціани», Ю. Семенов вводить у роман, напевно, одну з найбільш «пекельних таємниць» ХХ століття, яку підтримували треті могутні сили: змовницький зв'язок між Першою і Другою світовими війнами, до того ж здійснюваний одними і тими ж історичними постатями (Гітлер, Канаріс, Герінг). Саме наявність у ХХ столітті «довгих хвиль» не тільки в культурі, а й в історії та політиці, зумовила у штірліціані розширення змісту лейтмотиву Першої світової в аспекті проблеми «влада та історія», з очевидними кантовськими підтекстами трактування владолюбства як неминучого зла, властивого людині. У романі «Семнадцать мгновений весны» ідея владолюбства розкривається в глибинному змовницькому мотиві, який проглядається не в конкретному тексті, а в співвіднесеності представлених фактів, документів і подій.

І на цьому тлі доля героя Ю. Семенова Ісаєва-Штірліца представлена як «драма станів», якій романістика Ю. Семенова дає своєрідне трактування. На своєму шляху становлення розвідника Ісаєв-Штірліц проходить певні фази, розкриваючи для себе світ, оповитий мережею змов, перетинаючись і навіть «співпрацюючи» (за посадою, займаною в розвідці) з їх творцями, прихильниками і противниками, формуючи не тільки особисту точку зору на події, а й вступаючи

в боротьбу із злочинними силами іноді на межі людських можливостей, демонструючи свою віртуозну майстерність розкривати і зривати змови завжди з вищістю кантівського «морально належного».

Зазначимо, що Ф. Аш-Біссетт, Ф. Буллі, В. Шенілле у роботі «James Bond: Figure Mythique» («Джеймс Бонд: міфічна фігура», 2008) беззаперечно співвіднесли образ агента 007 з «холодною війною», наголошуючи, що Джеймс Бонд – це «une métaphore: celle de la Grande-Bretagne ... une synthèse parfaite ... dans le context de la guerre froide» («метафоричний образ Великобританії ... ідеальний синтез ... у контексті холодної війни») [169, с. 135 – 136]. Що стосується кіноекранізацій, то, на думку А. Піноль і С. Мрожковськи, «opposition tradition / modernité dans les décors et avec les objects» («опозиція традиційного / сучасного в оформленні і в використанні предметів») з точки зору соціальних, культурних і артистичних аспектів, яка «correspond aussi à des opposition typique de la guerre froide» («відповідала типовій опозиції часів холодної війни»), примножена також появою «une série typique de l'époque de la guerre froide» («типового для епохи холодної війни серіалу») [189, с. 13 – 14].

У Радянському Союзі поява нового героя-розвідника / шпигуна була «естетичним стимулом» до стрімкого розвитку теми непоказного патріотизму. Особлива увага приділяється 1950-м рокам, оскільки саме цей час став «une période de renouveau culturel» («періодом культурного відродження») [189, с. 92], моментом «перезапуску» жанру шпигунського роману в радянській літературі, коли на сцені з'являється «le bon espion, protecteur de la communauté nationale» («хороший шпигун, захисник держави»), який веде боротьбу з підривною діяльністю поганих шпигунів, ворогами держави й іноземними агентами [189; с. 94]. Як згадує актор Донатас Баніоніс, який виконав роль розвідника у фільмі «Мертвый сезон», попри те, що сценарій був написаний як бойовик, «мне думалось, что важнее показать человека, который действительно пережил большие потрясения. Был разведчиком, его поймали, посадили в тюрьму, потом обменяли, и он вернулся. История трагическая. ... Снимали ... не то, что написано, ... не героическую ситуацию, а судьбу пострадавшего человека,

которому трудно, который еще не знает, что его ждет после возвращения домой...», але найважливішим було те, що «героический сценарий ... переделали в человеческий» [42, с. 318]. Підкреслюється той факт, що саме в кінці 1950-х років молоде радянське покоління відчуло гостру необхідність в героях, які змогли б «démontrer par leurs actes la supériorité du système socialist» («своїми діями показати перевагу соціалістичної системи» [193, с. 95] – «le roman d’espionnage a besoin d’hommes nouveaux ou réhabilité» («шпигунський роман потребував нових або реабілітованих людей» [193, с. 95]. І все ж у цих фразах критики дійшли досить суперечливої думки. Відчутна явна недооцінка подій у Радянському Союзі, тобто післясталінської епохи з радикальними змінами суспільної свідомості, обумовлених кризою радянської ментальності. Як слушно зауважив В. Тюпа, «ментальна криза не означала зникнення попередньої ментальності. Цей перехідний стан передбачав лише втрату культуротворчої домінанти і утворюваної внаслідок цього хаотичної культурної свідомості. Мешканець СРСР в 1950 – 1960-х роках цілком ще залишався масовою «радянською людиною»... Але водночас вона постає і суб’єктом самобутнього позаролевого існування». При цьому В. Тюпа увиразнює свою думку відомою фразою Б. Окуджави про людину цього часу, яка «хотіла жити на власний розсуд» («хотел жить по собственному усмотрению») [107, с. 18]. А це означало, серед іншого, і пошуки нового ідеалу, з новим поглядом на реабілітованих і з поглибленим інтересом до літератури «другого ряду» та її героя, передусім, шпигуна.

Важливим у типологічному порівнянні шпигунів стало зміщення первинного сприйняття зарубіжною критикою Штірліца як «анти-Бонда» й бачення можливості побутування культових героїв лише у статусі «profondément dissymétrique» («найвищою мірою асиметричних») [154, с. 102] до розумінням їх як феноменів «холодної війни» з типологією патріотичних рис, виражених у Бонда в служінні Її Величності, у Штірліца – «далекій Батьківщині».

1.2. Критика як джерело міфологізації культових героїв-шпигунів

1.2.1. Джеймс Бонд І. Флемінга: міфологізація «формули 007»

Підрозділ являє собою таку вагому не лише для дисертації, а й для масової культури в цілому наукову рефлексію більш ніж 50-ти річної історії існування бондіани – феномену сучасної англомовної критики, зумовленого появою нового літературного героя Джеймса Бонда, більш відомого як «агент 007». Парадоксально, але поняття міцно вкоренилося як у критиці, так і в побуті сучасної масової культури, обростаючи відповідною термінологією, прийнятною і для професіоналів, і для масового читача і глядача. Літературні твори, фільми, аудіографії, актори, ігровий відеоряд, бренди та інше, на думку професора англійської літератури К. Лінднера, «have remained at the forefront of popular culture, continuously modernizing the 007 formula to reflect – and often anticipate – changing social attitudes, major developments in world politics, and shifting trends in popular fiction and cinema culture» («залишилися на передньому плані популярної культури, постійно модернізуючи формулу 007 для того, щоб віддзеркалювати, а часто і передбачати зміни у соціальному настрої, основні явища в світовій політиці і зміщення трендів у популярній художній літературі і кінематографічній культурі») [178, с. 1]. Персонаж романів англійського письменника І. Флемінга часів холодної війни підкорив серця мільйонів читачів, а потім і кіноглядачів і став культовим героєм сучасності. Образ супер-героя, що рятує світ від злочинних задумів, перш за все, привертав увагу шармом і чарівністю, перед якими не зміг встояти не тільки масовий читач, але і літературна критика. Думки дослідників зійшлися на тому, що І. Флемінг «clearly created his master spy as an English gentleman» («поза всяким сумнівом, створив свого резидента розвідки англійським джентльменом») [139, с. 162], що є «the epitom of the English gentleman» («відмінним прикладом англійського джентльмена») [152, с. 325], який «on a mission to restore British Honor in the eyes of the world» («посланий відновити честь Британії перед світом») [152, с. 325], а в фільмах агент 007 постає в образі «a quintessential gentleman» («джентльмена у своїй сутності») [139, с. 163],

беззаперечним репрезентантом «the Hero of Our Age» («герою нашого часу»), на думку соціолога Лі Драммонда [153, с. 13]. Тим самим була підкреслена спадкоємність культурної традиції у створенні нового героя літератури.

Феномен Джеймса Бонда спочатку став предметом пильного вивчення на міждисциплінарному рівні переважно серед західних дослідників. Однією із перших резонансних робіт, спрямованих на літературознавче дослідження романів Флемінга, було есе Умберто Еко «Narrative Structures in Fleming» («Розповідні структури в творах Ієна Флемінга» 1965) в монографії «The Role of the Reader» («Роль читача», 1979), у якому автор розробив схему опису оповідних структур у «Сазі про агента 007», за його визначенням, і розглянув вплив її складових елементів на читача, тим самим актуалізуючи його роль у формуванні нового героя. Критика неодноразово відзначала, що ця робота є не тільки «a pioneering work» (новаторським дослідженням), але і позначила новий напрямок в англійській критиці. Всесвітньо відомий італійський письменник і критик позначив поле літературознавчої компетенції романів І. Флемінга, їх наукової та художньої значущості, що було визначальним у визнанні його бондологом². Дослідник висловив думку, що, починаючи з самого першого роману «Casino Royale» (1953), а потім і в наступних творах І. Флемінга «there are already all the elements for the building of a machine that functions basically on a set of a precise units governed by rigorous combinational rules» («присутні всі деталі машини, що функціонує як набір простих вузлів, підлеглих строгим правилам комбінаторики»), злагоджена робота якої «explains and determines the success of the “007 saga”» («пояснює і визначає успіх саги про агента 007») [156, с. 146]. Детально розглянувши «this narrative machine» («оповідну машину»), дослідник виділив «five levels» («п'ять рівнів»), а саме: «(1) the opposition of characters and of values»; (2) play situations and the story as a “game”; (3) a Manichean ideology; (4) literary techniques; (5) literature as collage» («(1) опозиції персонажів і опозиції цінностей; (2) ситуації гри і оповідь як «гра»; (3) Маніхейська ідеологія; (4)

²Один із найважливіших термінів сучасної зарубіжної критики має скандинавське походження й означає дослідника, який аналізує все, пов'язане з фікціональним літературним героєм, шпигуном, який працює на MI-6, агентом 007 Джеймсом Бондом.

літературні прийоми; (5) література як колаж») [156, с. 146]. Об'єктом і предметом аналізу були обрані наступні романи британського письменника: «Casino Royale» («Казино “Руаяль”», 1953), «Live and Let Die» («Живи, нехай вмирають інші», 1954), «Moonraker» («Проект “Мунрекер”», 1955), «Diamonds Are Forever» («Діаманти вічні», 1956), «From Russia, With Love» («З Росії, з любов'ю», 1957), «Dr. No» («Доктор Но», 1958), «Goldfinger» («Голдфінгер», 1959), «Thunderball» («Операція “Кульова блискавка”», 1961), «On Her Majesty's Secret Service» («На секретній службі Її Величності», 1963), «You Live Only Twice» («Живеш лише двічі», 1964), а також розповіді з книги «For Your Eyes Only» («Розголошенню не підлягає», 1960) і роман «The Man with the Golden Gun» («Людина із золотим пістолетом», 1965). Але при цьому У. Еко підкреслив, що виключив аналіз роману «The Spy who Loved Me» («Шпигун, який мене любив», 1962), вважаючи, що він для Флемінга «quite untypical» («зовсім нетиповий») [156, с. 147]. Важливими бачаться виділені дослідником 14 основних бінарних опозицій (дихотомій), на яких побудовані романи Флемінга: «1) Bond – M; 2) Bond – Villain; 3) Villain – Woman; 4) Woman – Bond; 5) Free World – Soviet Union; 6) Great Britain – Non-Anglo-Saxon Countries; 7) Duty – Sacrifice; 8) Cupidity – Ideals; 9) Love – Death; 10) Chance – Planning; 11) Luxury – Discomfort; 12) Excess – Moderation; 13) Perversion – Innocence; 14) Loyalty – Disloyalty» («1) Бонд – М; 2) Бонд – Злодій; 3) Злодій – Жінка; 4) Жінка – Бонд; 5) Вільний світ – Радянський Союз; 6) Великобританія – Неанглосаксонські країни; 7) Обов'язок – Самопожертвування; 8) Жадібність – Ідеали; 9) Любов – Смерть; 10) Випадок – Планування; 11) Розкіш – Злидні; 12) Надмірність – Помірність; 13) Збоченість – Невинність; 14) Відданість – Невірність») [156, с. 147], а також те, що ключові ситуації у літературній бондіані У. Еко називає саме «play situations» («ситуаціями гри») [156, с. 155]: гра як модель поведінки, гра з противником, а також інтерес до азартних ігор, оскільки Бонд завжди вдало грає в казино. Згідно У. Еко, у Флемінга «the novel, given the rules of combination of oppositional couples, is fixed as a sequence of “moves” inspired by the code and constituted according to a perfectly prearranged scheme» («роман – при заданих правилах комбінаторики базових

дихотомій – є втіленням послідовності певних «ходів», збудованих за ретельно розрахованою схемою») [156, с. 156]. Проаналізувавши структуру текстів І. Флемінга, У. Еко визначив їх суть наступним чином: «an unstable patchwork, a tongue-in-cheek *bricolage*, which often hides its ready-made nature by presenting itself as literary invention ... the work of Fleming represents a successful means of leisure, the result of skillful craftsmanship» («оманлива мозаїка, несерйозна підробка з позичених деталей, якій часом вдається видавати себе за те, чим вона не є насправді, а дійсно за витвір мистецтва... тексти Флемінга – це ефективний спосіб для дозвілля, продукт високої оповідної майстерності») [156, с. 172], тим самим, вказавши, що відтепер місце І. Флемінга у «високій» масовій літературі.

Наступний збірник «Il Caso Bond» («The Bond Affair», «Справа Бонда», 1966), під редакцією Умберто Еко і Оресте дель Буоно що складається із 7 есе, відхиляв важливість автора і персонажа, пояснюючи популярність історій про Джеймса Бонда тим, наскільки вміло Флемінг зміг вплести у свою розповідь загальновідомі і майже містичні елементи, що мають вирішальне значення для сприйняття тексту читачем, на чому акцентував увагу Еко у своїй попередній роботі «Narrative Structures in Fleming» («Оповідні структури в творах Іена Флемінга» 1965): «Since the decoding of a message cannot be established by its author, but depends on the concrete circumstances of reception, it is difficult to guess what Fleming is or will be for his readers. When an act of communication provokes a response in public opinion, the definitive verification will take place not within the ambit of the book but in that of the society that reads it» («Оскільки декодування повідомлення не може бути заздалегідь визначене його автором, але багато в чому залежить від конкретних обставин сприйняття, важко сказати, чим Флемінг є або чим він буде згодом для тих чи інших своїх читачів. Коли якийсь акт комунікації отримує широкий відгомін у суспільстві, вирішальне значення набуває не сам текст книги як такої, а те, як даний текст прочитується цим суспільством») [156, с. 172]. Вся подальша бондологія завжди базувалася на поєднанні всіх її складових, а не на суто літературознавчих. Це був інтерес не стільки до аналізу художньої специфіки літературної бондіани, а саме до бондіани як культурного

феномену, у якому література була одним із складникових компонентів. Але саме цей підхід У. Еко до аналізу романів І. Флемінга став основоположним для розвитку бондології, навіть певної її соціокультурної міфологізації. Від його робіт відштовхувалися, на них посилалися для вираження своїх критичних позицій.

Робота «Double O Seven, James Bond, A Report» («Нуль нуль сім, Джеймс Бонд, доповідь», 1964) Освальда Снеллінга, примітна тим, що автор був добре знайомий з І. Флемінгом, який запропонував йому здійснити всебічний аналіз своїх романів. Вибір Флемінга, напевно, був обумовлений тим, що О. Снеллінг поділився з ним ідеєю такої роботи, у якій одним із головних моментів було те, що вперше автор бондіани був вписаний в історико-літературний процес Англії з визначенням імен попередників: шотландського романіста Джона Бакена, Германа Сіріла МакНіла (відомого під псевдонімом Sapper / Сапер) і Сесіла Вільяма Мерсера (який підписувався ім'ям Дорнфорд Сйтс). Відповідно аналіз Джеймса Бонда в книзі О. Снеллінга базувався на включенні як певних традиційних для англійської літератури компонентів, так і новаторських, привнесених І. Флемінгом. Бонд в аналізі О. Снеллінга був героєм, що бореться із загрозою для Великобританії, зі злом, втіленим в образах Ле Шиффра, Доктора Но, Містера Біга, Ернста Ставро Блофельда та ін. Водночас О. Снеллінг одним із перших акцентував увагу на найважливішій складовій бондіани – специфіці жіночих образів, пов'язаних більшою мірою з образом зла, із яким Бонд бореться у характерній для нього манері: зваблюючи та усуваючи. Що, ймовірно, ще привернуло І. Флемінга в роздумах О. Снеллінга, так це міркування про кінематографічні перспективи бондіани та її нерозривність із літературною сагою як проблеми, що розвивається (час показав, що це передбачення О. Снеллінга стало одним із найважливіших напрямків бондології). Це була мить *non finito*, що надалі міцно вкоренилася. Як відомо, книга вийшла в останній місяць життя І. Флемінга, і цей факт не міг не привернути увагу громадськості. На жаль, британському письменникові вже не дано було побачити розвиток критичних роздумів О. Снеллінга. Більш того, нову роботу, побудовану на основі власної полеміки з попередньою, з різних причин не вдалося вчасно опублікувати, а лише

в 2007 році (робота була готова в 1980 році). Ми схильні розглядати її не стільки як нову концепцію трактування образу Джеймса Бонда, а як палімпсест, тобто нове критичне переживання старого власного тексту. У роботі «“Arporos Double O Seven” a preface to a Double O Seven: James Bond Under the Microscope» («“До речі, про нуль нуль сім”, передмова до Нуль нуль сім: Джеймс Бонд під мікроскопом») О. Снеллінг розглянув останні романи І. Флемінга «You Only Live Twice» («Живеш тільки двічі», 1964) і «The Man with the Golden Gun» («Людина із золотим пістолетом», 1965), а також розповіді зі збірки «Octopussy» («Восьминіжка», 1966), які були надруковані після виходу першого видання «Double O Seven, James Bond, A Report» («Нуль нуль сім, Джеймс Бонд, доповідь») у 1964 році, акцентуючи увагу на власне літературознавчій, передусім міфопоетичній специфіці трактування героя І. Флемінга, винесену в назву роботи («Нуль, нуль сім»), потіснивши його кінематографічну специфіку. При цьому О. Снеллінг висловив думку про недоцільність поєднання критичних і фільмографічних образів Джеймса Бонда, що обумовлено, на нашу думку, швидше невдоволеністю автора «Звіту» тим, як Роджер Мур виконував цю роль, спрощуючи високий масовий статус романного Бонда. Проте, чи не всі наступні роботи про І. Флемінга і про образ агента 007 завжди поєднували ці два аспекти, тим самим увиразнюючи роль *non finito* як відкритості романів до кінозавершення міфологізації.

Те, що ця точка зору О. Снеллінга була опублікована лише в 2007 році, можливо, пов'язано і з тим, що паралельно з його роботою готувалася до друку книга К. Еміса «The James Bond Dossier» («Досьє Джеймса Бонда», 1965), у якій літературознавчий аспект, власне аналіз творів витісняється іронічним сприйняттям і міфологізуючим коментуванням творчості І. Флемінга, з акцентуацією на тому, що письменник є творцем трилерів, жанру, який більшою мірою співвідноситься з низьким. Осмислюючи комерційний успіх романів як явищ масової літератури, критик відзначив, що вони «to be just as complex and to have as much in them as more ambitious kinds of fiction» («настільки ж комплексні і вміщують у собі таку ж кількість компонентів, як і більшість багатообіцяючих

видів художніх творів») [131, с. 9]. Уточнюючи дещо іронічні розмірковування К. Еміса щодо творчості І. Флемінга, З. Лідер визначив стиль «Досьє» як такий, що «... partly guys academic procedures and pretensions by applying them to low-cultural objects» («... частково висміює академічні методи і претензії, застосовуючи їх до продуктів низької культури») [177, с. 524], тим самим стаючи демонстративно провокативним. У К. Еміса були свої мотиви для написання «Досьє», пов'язані з розширенням своєї творчої діяльності і спрямовані на те, щоб зняти розрив, існуючий між масовою і високою культурою. У книзі акцент поставлений на високому сенсі популярної літератури, але разом із тим явно виділяється ґрунтовна літературна критика канону І. Флемінга з виявленням неспроможності або ж незадовільного викладення матеріалу в романах, зокрема, коли розповідь переростає в «the idiom of the novelette» («стиль, характерний для повісті») [173, с. 271]. Разом з тим, К. Еміс захоплюється умінням автора використовувати ефект реальності, що отримав назву «Fleming effect» («ефект Флемінга») [131, с. 111]. Одним із найбільш вагомих результатів роздумів К. Еміса є його думка про Джеймса Бонда не як про «spy» («шпигуна»), із поняттям якого пов'язані негативні аспекти його діяльності, а як про «counter-spy» («контр-шпигуна»), тобто з увиразненням його позитивних якостей [131, с. 11], і з акцентуалізацією його як героя нового типу в літературі.

Те, що бондологія розвивалася різноспрямовано, переважно культурологічно і міфологічно, свідчить робота Тоні Беннета і Дженет Вуллакотт «Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero» («Більше ніж Бонд: політична кар'єра популярного героя», 1987). Уже в назві автори спробували спростити принцип сприйняття тексту, заснованого на концепції Умберто Еко, зосередившись на виділенні лише «narrative codes» («оповідних кодів»), наявних у романах і фільмах про агента 007, «the ideologies of sexism and imperialism are inscribed within the very form of the Bond novels» («основою для яких стала бондіанська взаємодія сексизму та імперіалізму, що визначає кожен роман про Джеймса Бонда») – взаємодія несподівана, вибухова, додамо, міфопоетична, характерна саме для масової літератури [136, с. 18]. Ключовим поняттям в аналізі

Т. Беннетта і Дж. Вуллакотт була інтертекстуальність, яка відкривала можливість існування безлічі значень загального сприйняття, де провідна роль належала читачеві, а отже особливій його взаємодії з критикою. Інтертекстуальна складова критики базувалася на переосмисленні аналізу фільмів про Джеймса Бонда і розглядала їх як відносно автономні тексти з власною історією створення картини, а не просто контейнер для кодів. Пояснюючи концепцію книги «Bond and Beyond» («Більше ніж Бонд»), Т. Беннетт у передмові до збірки есе «Secret Agents: Popular Icons Beyond James Bond» («Секретні агенти: популярні кумири після Джеймса Бонда», 2009) вказав на те, що «this was partly due to the way in which the figure of Bond was constituted as the nodal point in a network of relations between a whole series of texts – Ian Fleming’s Bond novels, the films (authorized and unauthorized), interviews with Connery / Bond or Moore / not-so-Bond in fanzies and magazines, reviews – whose constitution and operation as a textual set derived its intelligibility from the figure of Bond that was produced and circulated between them rather than from a source of unity in, for example, an author» («частково це відбулося завдяки осмисленню того, у який спосіб фігура Джеймса Бонда, сформована як центральна в системі відносин між цілою серією текстів, таких як романи про Бонда Ієна Флемінга, фільми (авторизовані і ні), інтерв’ю з Коннері / Бондом або Муром / не наскільки Бондом на фансайтах і журналах, оглядах – пояснює побудову і дію даної системи в ролі текстового набору, оскільки Джеймс Бонд був створений і обертається саме в ньому (цьому середовищі), а не тільки в єдності з автором») [137, с. xi]. Тим самим позначені вже сучасні складові бондології, її міфологізації. Як зазначив Дж. Хей, саме книга відомих соціологів стала «a key text ... for thinking about contemporary popular culture» и «the Bond phenomenon» («ключовим текстом ... для роздумів про популярну культуру і феномен Бонда») [170, с. 164], а Бонд визначений ними як «mobile signifier» («рушійна сила») [135, с. 31] – персонаж, який зазнав разючих змін, пройшовши крізь політичні і соціальні страти, все ж залишаючись популярним героєм. За відгуками Люсі Болтон, дослідження Т. Беннетт і Дж. Вуллакотт «forms a fundamental touchstone for many of the authors; a springboard for their analysis of how the Bond image – and

brand – has changed over time» («утворює наріжний пробний камінь для багатьох авторів; плацдарм для їх теоретичних досліджень того, як образ Бонда, а також бренд змінився із часом») [142, с. 279].

Виключаючи численні статті та есе, що з'являлися у популярній пресі, а також менш привабливі наукові роботи, які можна було б внести в «історіографію Бонда», підкреслимо, що завжди існував зворотній зв'язок між популярними і глибоко науковими дослідженнями. З одного боку, масові нариси базувалися переважно на аналізі фільмів і містили лише віддалений зв'язок (а то і повну його відсутність) з літературною роботою творця Джеймса Бонда І. Флемінга. Прикладом можуть служити есе Коноллі Кайра «Bond Strikes Camp. An Extravaganza» («Бонд згортає табір. Феєрія», 1963), Дрю Моніота «James Bond and America in the Sixties: An Investigation of the Formula Film in Popular Culture» («Джеймс Бонд і Америка в шістдесяті: дослідження формульного фільму в популярній культурі», 1976) і Девіда Каннадіна «James Bond and the Decline of England» («Джеймс Бонд і занепад Англії», 1979), а також книги Дж. Броснана «James Bond in the cinema», («Джеймс Бонд у кіно», 1972) і С. Хіббін «The Official James Bond 007 Movie Book», («Офіційна книга фільмів про агента 007 Джеймса Бонда», 1989). Однак, з іншого боку, якщо наукові роботи в основному спиралися на літературну творчість І. Флемінга, аналізуючи її у структуралістському аспекті (здебільшого ідеологічному, досліджуючи романи на предмет прояви в них імперіалістичної або гендерної політики), то аналіз фільмів розглядав не тільки побічні ефекти і відхилення від літературного оригіналу, але стимулював пошук переконливої доцільності літературно-кінематографічної взаємодії бондіани. До таких, на нашу думку, відноситься явно недооцінена робота про роль формульного фільму в популярній культурі, яка неодмінно викликає питання: а чому б під цим кутом зору не розглянути романи І. Флемінга? У такому стані перебувала бондологія до початку 1990-х років.

Ситуація істотно змінилася за останні десятиліття. Удосконалення критичних технологій, більш предметно і впевнено спрямованих на взаємодію з мистецтвознавством, розквіт британського кінематографа, новий підхід до

вивчення історії фільмів, іменованій «new film history», зростаюча роль масової культури в житті суспільства зумовили більш глибоке наукове сприйняття феномену Джеймса Бонда. Дослідники задалися питанням: а в чому ж секрет такої довговічності і незгасаючої популярності, зазначивши, що епоха створення Бонда таїла в собі як вражаючі відмінності, так і дивовижні подібності із сучасним світом. Тому дослідження 1990-х – 2000-х років насичених інформаційністю – політичною, ідеологічною, історико-культурною – у контексті яких поява такого героя, як Джеймс Бонд, була вирішена розвитком англійської літератури. Відзначається, що Британія Флемінга 1950-х несла на собі відбитки війни і повільно рухалася до післявоєнного відновлення. Труднощі на міждержавному політичному рівні, наукові і технологічні досягнення, нове життя британської авіації і телебачення, які принесли віяння нового часу в будинки англійців, прагнення до світового панування за допомогою ядерної потужності, глобальне шпигунство, бажання володіти силою і вміння утримати її – все це міцно облаштувалося у суспільній свідомості і було відображено в першому романі Флемінга «Казино “Руаяль”» (Casino Royale, 1953) як у творі популярної літератури.

Бонд не тільки був втіленням своєї епохи, відображаючи і посилюючи побоювання тих років, але і уособлював славу, честь, вишуканість довоєнної Британії. Як зазначив біограф Ієна Флемінга Генрі Цайгер, «ours is a violent age and like all popular heroes Bond reflected his own time» (наш час жорстокий, і, як всі популярні герої, Бонд був втіленням свого часу) [200, с. 112]. Погляд на історію героя XXI століття, примноженого образом сучасного Бонда, який все ще є актуальним і затребуваним героєм, із шлейфом його більш ніж піввікової історії, надаючи особливу привабливість «the Bond ethos» («етосу Бонда») [183, с. xv]. Примножена роллю Голівуду з його бондіаною, ця привабливість увиразнилась епохою світової значущості засобів масової інформації, які істотно вплинули не тільки на культурне життя сучасності, а й на соціальну психологію, піддаючи людину небувалому раніше впливу фантазії, нових соціокультурних взаємозв'язків, нових вимог до моделей поведінки. Тому сучасний Бонд,

пройшовши своєрідний шлях від книги до екрану, постаючи вже як обличчя мультимедіа, був не тим, яким його знало ХХ століття. Як зазначає Джеймс Чепмен, американський романіст і видавець у своїй книзі «License to thrill: A Cultural History Of James Bond Films», («Ліцензія на сенсаційність: культурна історія фільмів про Джеймса Бонда», 1999) сучасний Бонд «outgrown his origins ... and become nothing less than a cultural phenomenon recognized around the world» («з віком відокремився від своїх витоків ... і став ніким іншим як культурним феноменом, який впізнають в усьому світі») [150, с. 22].

Джеймс Бонд нині розглядається як культовий персонаж сучасної популярної культури, герой-міф епохальної бондіани, як літературної, так і кінознавчої, що акцентується багатьма дослідниками, як необхідність більш ретельного вивчення цього феномену. Так, Джеремі Блек у своїй книзі «The Politics of James Bond» («Політика Джеймса Бонда», 2001) дослідив існування і діяльність Бонда в ролі своєрідного показника мінливих міжнародних відносин із початку 1950-х років, рівнозначно спираючись і на літературні романи, і на фільми. Це допомогло автору дійти висновку, що літературний і екранний герой є невід'ємною частиною безперервної оповіді, яка допомогла британцям позначити своє ставлення до всього світу і місця Великої Британії в ньому.

Значущим для розвитку бондології є проведення міжнародних наукових конференцій, що сприяють розширенню проблематики цікавого критичного спрямування. Так, у 2003 році в університеті Індіани Блумінгтон пройшла міжнародна конференція, присвячена 50-річчю виходу у світ першого роману І. Флемінга «Casino "Royal"» («Казино "Руаяль"», 1953), на якій були присутні відомі бондологи, серед яких були Дж. Чепмен і Дж. Блек. Наскрізною темою наукового форуму було осмислення причин тої напруги, що виникла між Бондом літературним героєм і кінематографічним. Якщо шанувальники Флемінга намагалися захистити його літературну спадщину, то представники Фонду Флемінга (Ian Fleming Foundation) були більш зацікавлені в тому, щоб увиразнити кінобондіану. Причиною тому була демонстрація в них різного роду брендів, що свідчить про зрушення бондіани до її комерційної складової, а, отже, втрати

інтересу до неї як художньої цінності. Найбільші світові корпорації відчайдушно виборюють право демонстрації своїх товарів – машин, напоїв, цигарок – у кожному епізоді бондіани, тобто економічний інтерес вийшов на перший план, з превалюючою темою розміщення брендів у фільмах про Джеймса Бонда. Існує багато робіт, присвячених фінансовій стороні питання. Так, Таня Нітінс у своїй книзі «Selling James Bond: Product Placement in the James Bond Films» («Продаючи Джеймса Бонда: розміщення продукції у фільмах про Джеймса Бонда» 2011) проаналізувала розміщення продукції в культурному контексті, продемонструвавши те, як культурний розвиток вплинув на практику розміщення товару і як це, у свою чергу, вплинуло на культурне значення брендів.

Результатом обговорень на конференції стало зібрання наукових праць під редакцією Еда Комментейла, Стіва Ветта і Скіпа Веллмена «Ian Fleming and James Bond: The Cultural Politics of 007» («Ієн Флемінг і Джеймс Бонд: культурна політика агента 007», 2005), особливістю якого є незвичайне формулювання змісту – «not only what academics can do for Bond, but also what Bond does for academics» («не тільки те, що академіки можуть зробити для Бонда, а й те, що Бонд може зробити для академіків») [171, с. xiii]. Метою авторів було надати стереоскопічний погляд, вказуючи на історичні та теоретичні ракурси як єдине ціле, для того, щоб висвітлити значимість для сучасної культури роботи Ієна Флемінга і феномен Джеймса Бонда. Конференція в Блумінгтоні пройшла одночасно з виходом іншого збірника «The James Bond Phenomenon: A Critical Reader» («Феномен Джеймса Бонда: аналітична хрестоматія», 2003), редактор якого, Кристоф Лінднер, видав колекцію, приурочену до «нового життя» Бонда в «Casino Royal» («Казино “Руаяль”», 2006). Міжнародний колоквиум під назвою «James Bond (2)007: Cultural History and Aesthetic Stakes of a Saga» («Джеймс Бонд (2)007: естетичні віхи популярної саги», 2007) пройшов у Парижі, де для «бондіанського всесвіту» відкрилася можливість розгляду на все більш привабливому міждисциплінарному рівні. Наступні конференції проходили в університеті Саарланда, Німеччина (2009), у Словаччині (2010), остання 35th Annual southwest Popular / American Culture Association (SWPACA) (2014) була

присвячена темі «Espionage and Popular Culture: James Bond. Espionage and Europsy» («Шпигунство і популярна культура: Джеймс Бонд. Шпигунство і Юропсі»). Нові дослідницькі роботи, що з'явилися на рубежі десятиліть – “The politics of James Bond: from Fleming’s novels to the big screen” by G. Black («Політика Джеймса Бонда: від романів Флемінга до великого екрану», 2000), “The Rough Guide to James Bond” with text editor P. Simpson («Приблизний довідник по Джеймсу Бонду», 2002), «Martinis, girls and guns: fifty years of 007» by M. Sterling and G. Morecambe («Мартіні, дівчата і пістолети: п’ятдесят років агента 007», 2002), та ін. – вказують не тільки на справжній бум у науковому осмисленні бондіани, а й пошуки нових підходів до її осмислення, серед яких міфологізація образу і його шпигунська змістовність.

XXI століття виявило зацікавленість дослідницької думки не тільки феноменом Бонда, але і його творцем. На початку 50-х І. Флемінг сказав своєму другові: «I am going to write the spy story to end all spy stories» («Я збираюся написати історію про шпигуна, яка покладе край усім шпигунським історіям») [180, с. 36], але, по суті, це початок його (роману) нового життя і особливого інтересу до шпигунства як діяльності. Сьогодні історія створення бондіани представлена не менш захоплююче, ніж самі романи, за якими проглядаються і автор, і письменник як громадянська особистість. Світ агента з двома нулями, успішного і прибуткового творіння літератури, який приваблює любовними пригодами, немислимими гаджетами і коктейлями, шпигунством і злиднями, це чиста фікція. Послужний список І. Флемінга, його власний досвід діяльності в розвідці під час Другої Світової війни спочатку були тією інформаційною базою, яка була осмислена як платформа для створення образу найвідомішого і найчарівнішого у світі шпигуна. Опублікувавши свій перший роман «Casino Royal» («Казино “Руаяль”») у 1953 році, автор привернув увагу літературних критиків відходом від традиційної оповідної форми детективу в сторону «hard-boiled novel» [156, с. 146]. А з появою наступних романів інтерес до їх творця став зростати. Життя і творчість англійського романіста XX століття аналізується у ряді видань такими авторами як Іен Кемпбел («Ian Fleming: a Catalogue of a

Collection: a Preliminary to a Bibliography» «Ієн Флемінг: каталог колекції: вступ до біографії», 1978), Джон Пірсон («The Life of Ian Fleming» «Життя Ієна Флемінга», 1989), Ендрю Лісетт («Ian Fleming» «Ієн Флемінг», 1996). У 1993 році з'явилася біографія «17F: The Life of Ian Fleming» («17Ф: життя Ієна Флемінга»), яка дослідила життя Флемінга і пролила світло на стереотип автора Бонда як плейбоя, написана Дональдом МакКорміком. Ендрю Лісетт надав читачеві можливість повному поглянути на життя творця бондіани: книга «The Intimate Story of the Man Who Created James Bond» («Особиста історія людини, яка створила Джеймса Бонда») містить інтерв'ю, особисті записи Ієна Флемінга та інші недруковані матеріали, надані сім'єю і друзями автора. У 2008 році світ побачила книга Бена Макінтаєра «For Your Eyes Only: Ian Fleming and James Bond» («Розголошенню не підлягає: Ієн Флемінг і Джеймс Бонд»), яка містить вражаючі деталі з життя «літературного батька» «агента 007», який сам прожив привабливе подвійне життя – шпигуна і письменника.

У кожного дослідника є своя думка з приводу того, чому 007 став таким успішним, але чи не єдиним можливим поясненням є своєрідна формула, що вміщує факт, вигадку і абсолютну фантазію. Але в якому співвідношенні і кількості поєдналися всі елементи оригінальної формули, що в творах є фактично обґрунтованим, і що є не чим іншим, як плодом авторської уяви – питання залишається відкритим. Його дослідження знайшло відображення в книзі Найджела Веста «Historical Dictionary of Ian Fleming's World of Intelligence: Fact and Fiction» («Історичний словник світу розвідувальної служби Ієна Флемінга», 2009), у якій у хронологічній послідовності збудовані словникові статті з перехресними посиланнями про дійсні справи шпигунської діяльності МІ-5, Секретної розвідувальної служби, ЦРУ, КДБ та інших. Також у книзі зібрані статті про романи І. Флемінга і короткі історії, родину і друзів, його роботодавців і колег, і про інших видатних особистостей. Ієн Флемінг з'явився також і на екранах: про нього були зняті телепередачі «Goldeneye: The Secret Life of Ian Fleming» («Голденей: секретне життя Ієна Флемінга», 1989), «Spymaker: The Secret Life of Ian Fleming» («Творець шпигуна: секретне життя Ієна Флемінга»,

1990), «Ian Fleming: Bondmaker» («Ієн Флемінг: творець Бонда», 2005), «Where Bond Began» («Де починався Бонд», 2008).

Дослідження в області бондології отримали визнання і вказують на зацікавленість і популяризацію наукової думки, але що особливо має значення, так це мультидисциплінарний і міждисциплінарний підхід до вивчення даного питання. Бонда розглядають з безлічі ракурсів – політичної історії, історії фільмів, культурних і гендерних досліджень, постколоніалізму і навіть ортодоксальної літературної критики – кожен із яких має цікаві пропозиції. Оповідання про Джеймса Бонда, поряд із фільмами, несуть у собі часом суперечливі дискурси постколоніалізму і гендеру, особливо в питанні про дівчат Бонда (Bond girls). У кожній пригоді секретного агента незмінно присутня супутниця, жінка не на всі часи, а лише на час операції. Наскрізного жіночого типу, що супроводжує Бонда, немає. Дівчина Бонда – невід’ємна частина його гламурного шпигунського життя, а також його міфічного образу. Тоні Гарланд у своїй статті «“The Coldest Weapon of All”: The Bond Girl Villain in James Bond Films» («“Найхолодніша зброя з усіх”: дівчина-лиходій Бонда у фільмах про Джеймса Бонда») вказує на те, що сексуальні зв’язки Бонда з красивими дівчатами залишаються незмінним атрибутом бондіани ось уже більше 50-ти років і пояснює появу дівчат-лиходіїв у їх хронологічній послідовності на екранах.

Безліч есе, які досліджують феномен Бонда і така різноманітність питань, порушених дослідниками, безсумнівно, вказують на ставлення агента 007 до популярної культури в цілому і його вплив на неї. У цьому ключі інтерес представляє робота Клер Хайнс «For His Eyes Only? Men’s Magazines and the Curse of the Bond Girl» («Тільки для його очей? Чоловічі журнали і прокляття дівчини Бонда»), де обговорюється відношення між Джеймсом Бондом і відомим чоловічим журналом «Playboy». Слід додати, що в цьому контексті романи Флемінга, в своїй більшості твори 1950-х, у значній мірі передбачили появу «суспільства вседозволеності» завдяки відвертості про сексуальну поведінку. Бездоганна наукова доповідь Синтії Вокер «The Man from U.N.C.L.E.: Ian Fleming’s Other Spy» («Людина з U.N.C.L.E.: інший шпигун Ієна Флемінга»)

показує роль Флемінга в генезі телевізійної версії агента 007, яка називалася «The Man from U.N.C.L.E.» і вважалася хитрою імітацією Бонда 1960-х – однією з найуспішніших, яка заклала основу гідного культу наслідування. У своєму дослідженні автор вказала на те, що спочатку цикл повинен був стати більш реалістичною оповіддю про шпигуна, у якому головний герой поставав перед глядачами в формі психологічного реалізму. Те, як і чому був здійснений відхід до іншої форми, демонструє, наскільки популярна культура є динамічним історичним процесом.

Одним із найбільш захоплюючих аспектів феномену Джеймса Бонда – є роль ідеологічної та культурної складових «проблеми Бонда», їх зміни в залежності від історичного контексту, у якому він функціонує, а саме: англо-американський родовід. З одного боку, образ Бонда поданий з очевидними традиційними британськими культурними та літературними архетипами, успадкуваними риси британських героїв. Його патріотизм, безсумнівно, є не що інше, як відлуння даних традицій. Але, з іншого боку, як зазначив Флемінг в «Moonraker» («Проект “Мунрекер”»), існує щось іншокультурне і неанглійське у Бонда. Автор стверджував, що для нього образ Бонда співвідноситься із втомленим від життя головним героєм американської «реалістичної» школи художньої літератури. Джон Шелтон Лоренс запропонував інше сприйняття даного питання у своєму есе «The American Superhero Genes of James Bond» («Гени американського супергероя Джеймса Бонда»), у якому дослідив «significant American mythic dimension» («певний американський міфічний аспект») [174, с. 330 – 338] персонажу Бонда. Лоренс висунув гіпотезу того, що маніхейське сприйняття світу Бондом спирається на американську традицію супер-героя. Дж. Чепмен у своєму есе «Reflection in a Double Bourbon» оскаржує це припущення, вважаючи, що існує фундаментальна історична відмінність між народженням супер-героя і появою Бонда. Чи означає це, що Лоренс помиляється? Присутність різного науково обґрунтованого бачення і трактування феномену Джеймса Бонда вказує на те, що дуже довгий час його існування сприймалося як саме собою зрозуміле і не досліджувалося належним чином.

Очевидним є те, що феномен Бонда торкнувся низки найважливіших питань: що є більш ефективним: сфокусуватися на історичній постаті Ієна Флемінга або на його літературному творінні Бонда? Де починається і закінчується Бонд – в уяві автора, у традиції англійського шпигунського детектива, на безлічі фан-сторінок і веб-сайтів, присвячених його культовому статусу, чи віддаємо ми перевагу британській або американській версії супер-героя? Чи кидає виклик або все ж підтримує надзвичайна мужність Бонда традиційні форми гендеру і сексуальності? Чи має значення те, що Бонд працює на імперську службу? Подвійний феномен Флемінга-Бонда є родючим полем діяльності як для бондологів зарубіжжя, так і для вітчизняних дослідників.

На пострадянському просторі науковий інтерес до «бондіани» почав проявлятися тільки в останні десятиліття. Авторами першого, одного з найбільш детальних досліджень феномену Джеймса Бонда в російськомовній критиці, стали А. Шарий і Н. Голіцина. У 2007 їх книга «Знак 007 на секретной службе Ее Величества» відкрила серію «Кумири нашего дитинства», присвячену відомим персонажам масової культури [31]. Один з примірників був надісланий Королеві Великобританії. Її позитивний відгук, а так само нові розділи, що висвітлюють образ героя супершпигуна ХХІ століття, що зіставляють біографії «літературного батька» і головного героя з аналізом музики, режисерської роботи в фільмографії, дівчат Бонда і окремо «Бонда нового часу» Д. Крейга посилили інтерес до нового, доповненого видання «Знак 007 Джеймс Бонд у книгах і на екрані» (2010) [32]. І все ж у вітчизняному літературознавстві творчість Ієна Флемінга згадується час від часу, спираючись на «pioneering work» У. Еко та його структурно-семіотичний підхід до аналізу романів бондіани, тоді як проблема міфологізації шпигуна і його єдність з образом Штірліца Ю. Семенова очевидні і вже підмічені зарубіжною критикою. Питання існування героїв-шпигунів на тлі «холодної війни», тобто як «двох символів двох систем», поки що мало досліджене, але актуальне не лише з точки зору літературознавства, а й високої масової культури в цілому.

1.2.2. Штірліц Ю. Семенова: критична інтерпретація «народної міфології»

Рефлексія штірліціани – феномен сучасної російськомовної критики, почасти й зарубіжної, в тому числі і славістичної, представленій легендарним героєм Ісаєвим-Штірліцем, який охоплює все, що пов'язане з образом радянського розвідника: літературними творами, численними екранізаціями, анекдотами, відеокасетами, рекламою. Зазначимо, що корпус російських літературознавчих напрацювань, порівняно з кількістю робіт англійської бондіани, не обширний. Наявності такої ситуації, можливо, сприяло тривале стримане сприйняття молодого письменника Юліана Семенова, позиція тримати його на відстані від високої літератури і, відповідно, певна недоброзичливість критики. Лише після виходу в світ детективного роману «Петровка, 38» (1964), що дав новий напрям творчості Ю. Семенова, про автора заговорили, його книги стали друкуватися і за кордоном, а тиражі розходилися миттєво. За спогадами письменника В. Поголяєва, «письменником Юліан Семенов був видатним. Популярність його могла зрівнятися тільки з популярністю його героя штадартенфюрера СС Штірліца. Зі сторінок книг, а потім з екрану фільму «Семнадцять мгновень весни» Штірліц перекочував на відеокасети, в анекдоти, розтиражований нині по всьому світу» [79, с. 368]. У такий спосіб відбулась міфологізація і автора через свого героя, що відкрило можливість осмислювати творчу діяльність письменника в контексті «міфопоетики вчинку з ситуацією відповіді в художньому тексті» (за термінологією І. Бражнікова)³.

Першим, хто звернув серйозну увагу на творчість молодого письменника, був відомий російський критик Лев Аннінський. У статті «Суперечка двох талантів», опублікованій в «Литературной газете», (1959), присвяченій Юрію Трифонову і Юліану Семенову, зазначалось: «Перший – вперше за багато років

³Дослідження І. Бражнікова «Мифопоэтика поступка: ситуация ответа в художественном тексте» розглядає міфологічний рівень тексту, що одержав назву «*міфопоетичного*, а сам предмет дослідження –*міфопоетики*». Такий підхід, на думку науковця, спрямований на розкриття «*архетипового і символічного* змісту твору» [23, с. 5]. За тлумаченням І. Бражнікова, «*архетип* дозволяє побачити за конкретним образом чи предметом щось одвічне, первісне, його первообраз, щодо якого власне образ є немов відбитком, відтиском» [23, с. 5]. Важливим у дослідженні учня відомого науковця В. В. Кожінова є сучасні акценти значущості міфопоетики і архетипу, тлумачення їх ролі в аналізі творів.

після «студентів» (мається на увазі роман «Студенты», 1950) з'явився у пресі з циклом трішки сумних «туркменських» оповідань, і другий – дебютував у молодіжному журналі з циклом «сибірських» оповідань, витриманих у люто-романтичному стилі» [79, с. 376]. Автор розгледів у своєму ровеснику талановитого письменника. Після безпосереднього знайомства Л. Аннінського з Ю. Семеновим вони часто зустрічалися у Москві в 1960 – 1970 роках. Працюючи в журналі «Дружба народів», Л. Аннінський за розпорядженням головного редактора мав діалог із Ю. Семеновим про політичний роман (1983 р.), майстром якого він уже вважався. Важливість такої зустрічі бачилася у виявленні головних опор творчості автора, її глибинного сенсу з розкриттям феномену «розвідслужби», «секретного знання», а письменник і критик сприймаються як носії додаткової, паралельної реальності, існуючої разом з явною і видимою. Відомого критика цікавило питання про те, чи є політичний роман ключовим жанром сучасної Ю. Семенову прози, на що була відповідь: «Політичний роман – дитя епохи науково-технічної революції. Радіо, ТБ у кожному будинку ... На полицях – політичні біографії. До дірок зачитуються книги Труханівського і Молчанова, «Серпневі гармати» Барбари Такман, книга адмірала Кузнецова «Напередодні». Все це – бестселери нашого часу, як і очікувана усіма «Міжнародна панорама», як тижневик «За кордоном» ... Сьогодні переліт за дванадцять годин з Шереметьєва в Манагуа – реальність. Мене хвилюють не жанри, а швидкості. Я боюся літературознавства з його формулами, які костеніють на очах» [79, с. 380]. Ю. Семенов був упевнений, що для його сучасності потрібен був саме цей жанр, але при цьому виходив із того, «як краще втілити структуру сучасної реальності, а не з того, у якому жанрі це робити. Головне, завоювати читача. Як у кожному випадку зручніше, ефективніше, так і робиш, а який при цьому виходить жанр, нехай вирішать критики. Інтрига інтригою, а політична реальність нашого часу обов'язкова. ... І справа не в тому, чи це роман, чи поема, або нарис, – справа у почутті реальності, яка у наш час наскрізь політизована» [79, с. 380]. Продовжуючи міркувати про попередників сучасного політичного роману і про сюжетні лінії їх творів, Ю. Семенов

підсумував: «Теперішнього читача – масового, зайнятого, треба завойовувати! Треба його тримати, і міцніше! Потрібна інтрига, потрібна таємниця, потрібне розслідування. Роман зобов'язаний бути дуже цікавим. ... Емоції заважають аналізу. Політичний роман не потребує педалювання почуттів, він повинен бути сухуватий, говорити в ньому повинні факти» [79, с. 381 – 382].

Л. Аннінський чітко підмітив існування двох сторін художнього світу Ю. Семенова: «інтерес до сучасної політичної реальності та інтерес до діяльності сучасних секретних служб», поряд з письменницької манерою, яку визначив як «вільне зчеплення фактів, коли автору немов «немає коли» возитися з поясненнями». Критика цікавила наявність у сюжеті «розвідника», «секретного агента», «детектива» як інструменту для «зондування» таємниці реальності, «прихованої під оманливим флером зовнішньої реальності» [79, с. 383]. Відповідь Ю. Семенова була простою і водночас далекоглядною щодо пошуків жанру шпигунського роману: «Я пишу реальність як вона є. ... Так ось, про розвідників, агентів і працівників секретних служб. Вони не те, що живуть у особливій реальності, вони за родом діяльності дивляться в очі фактам і виробляють відносно нових фактів концепції. Найстрашніше у наш час – ілюзії непоінформованість. Брехня веде до всіх жахів. Міра відповідальності людей, які знають правду, котрі дізнаються її першими, – це концентрована істина про сучасну людину. Тут політична людина висловлює себе гранично адекватно» [79, с. 383]. Як згадує Лев Аннінський, «фантастичний зліт популярності Юліана дратував у мені літературного критика. Повинен зізнатися, що насторожувала мене саме фантастична популярність його головного героя: слідуючи за Штірліцем, Юліан швидко зійшов з початкових романтичних зимників і лежанок і кинувся до орбіт глобальної політики і таємних каналів спецслужб: це порушувало в моєму розумінні «цілісність початкового образу» і переводило письменника в якийсь інший, мало відомий мені масовий читацький реєстр. А мені здавалося, що з його рівнем мислення не треба шукати популярності в досить широких колах» [97, с. 187]. Л. Аннінський запитував у Ю. Семенова, чому автор неодмінно хотів догодити читачеві замість того, щоб займатися надзавданням, яке

критик вбачав у пошуку істини: «Ось я тебе розпитую, і ти на моїх очах розповідаєш про двадцяте століття, про масову лють народів. Ось тут ти знавець, і те, на що у тебе немає відповіді, мені набагато цікавіше, ніж твій Штірліц, який на будь-яке питання дає відповідь. Ти повинен займатися причиною космосу, а не тим, як розвідник обіграє інших розвідників» [94, с. 2]. Ю. Семенов пояснив, що Штірліц для нього «не засіб сподівання публіки, ... а квінтесенція сучасної політизованої реальності» [97, с. 392]. Жорж Сіменон стверджував, що твори Ю. Семенова «це літературне дослідження політичної історії» [79, с. 384].

Водночас Л. Аннінський не став заперечувати той факт, що «народ прийняв цього Штірліца у свій синодик і правильно зробив. Тому що у Юліана була унікально розроблена система виживання людини в граничному режимі. Там, де герой повинен зламатися і зазнати поразки, у нього знаходяться надсили, щоб утриматися. На те він і Штірліц» [94, с. 2]. Так були позначені, чи не вперше, інтуїтивно міфологічні сегменти Штірліца.

Наступною роботою Л. Аннінського стала книга «Ядро горіха. Розпад ядра» (2009), доповнена версія першої книги «Ядро горіха. Критичні нариси» (1965), у якій розглядалася творчість покоління, названого «шестидесятниками». У другій книзі розкривається подальша доля поетів, драматургів і прозаїків того самого покоління поряд з новими іменами, що знаменували десятиліття російської радянської літератури, серед яких був і Ю. Семенов. Відомий критик позначив творчість Ю. Семенова, як таку, що відрізнялася найбільшим раціоналізмом «серед представників прози мовчазних», виділяючи при цьому основне завдання, як «завершити її пошуки видимістю якоїсь цільної програми» [8, с. 14]. Слід зазначити, що книга містить критичний огляд оповідань Ю. Семенова, залишаючи осторонь детективну спадщину письменника.

Роботу Б. Ескіна «Миттєвості з Юліаном Семеновим», що складається з 14 частин, можна по праву вважати однією з найбільш змістовних, оскільки вона охоплює усе творче життя талановитого публіциста, драматурга, письменника і поета, а також біографічні моменти. Б. Ескін вважав, що Ю. Семенов «був великим майстром загадувати і розплутувати загадки, приголомшувати. Був

авантюристом, чиє життя не так вже неправомірно порівнювати з легендарним магом, масоном, вченим, просвітителем ... Без сумніву, романи Семенова вносили різноманітність у сіре життя застійної брежнєвської епохи, оживляючи її захоплюючими подіями із життя шпигунів і контррозвідників – тих, чия доля в силу специфіки їх професії не могла бути монотонною. Вони створювали в душах простих людей ілюзію причетності до «великих державних таємниць». За часів дефіциту зарубіжної пригодницької літератури книги Семенова стали щасливою знахідкою для шанувальників детективного жанру. Але найдивовижніше, що вони і сьогодні – невід’ємна частина сучасної російської літератури» [129]. У такий спосіб відбувалась міфологізація книг Ю. Семенова, тобто того, якою була функція книг в культурі. У зв’язку з цим цікавими є думки науковців, учасників російсько-французької конференції «Теорія і міфологія книги. Французька книга у Франції і Росії». Так, Сергій Зенкін вказав на «особливо цікаві випадки», коли «сакральність книги створюється прямо на очах, завдяки певній поведінці людей щодо неї – тут літературні *знаки сакральності* змінюються чи доповнюються *сакральними практиками*, вивчення яких відноситься уже не до філології, а до соціології» [48, с. 45], на що необхідно зважати.

На особливу увагу заслуговує концепція Роже Шарт’є: «Народне читання» я розглядав не як певну сукупність текстів, що володіють тими чи іншими параметрами і адресовані найбільш «обездоленим» читачам, а як специфічний спосіб *апропріації* друкованої продукції» [59, с. 165].

Не менш значущою щодо міфологізації книги є думка Ірини Стаф: «... розподіл книги і твору дозволяє ... бачити в «матеріальності» книги не лише об’єкт вивчення, але й спосіб оформлення історичного дискурсу, форму наукової верифікації, переконливу для читача» [59, с. 163]. Це особливо проявилось у процесі прочитання романів про Штірліца.

Винесена як назва частини демонструє взаємодію міфологізації автора і героя, сприймаючи його «біо-графію» як життя через письмо, за Бартом [13, с. 192], «Штірліц – це Семенов» переповідає історію створення легендарного образу розвідника, його літературну біографію та реакцію читачів і особливо

глядачів щодо екранізації роману «Семнадцять мгновений весны» талановитою Т. Ліозною. Розбираючи «неясності» і «нестикуння» з життя Ісаєва-Штірліца, Б. Ескін підкреслив, що Ю. Семенов «складав художній твір, ткав образ романтичного героя, і гіпербола, ідеалізація були невід’ємною частиною творчого процесу, його бурхливої письменницької фантазії» [126]. Незаперечним залишався той факт, що саме екранізація роману «Семнадцять мгновений весны» увічнила Семенівського головного героя, зробивши його кумиром масового глядача. Частина «Посилка від фрау Шелленберг» присвячена зйомкам, суперечливим моментам, вдачам акторів «Мгновений». Завдяки старанням режисерської групи, талановитим акторам, композитору, співпраці з Ю. Семеновим «Штірліц дійсно став героєм» [127]. Наступна частина роботи зачіпає створення і подальшу екранізацію 6-го роману з штірліціани «Майор “Вихрь”», у якій у Штірліца мав тільки епізодичну роль [128].

Неабияку значущість щодо штірліціани мала робота Абрама Вуліса «В мире приключений. Поэтика жанра» (1986), у якій проглядаються сегменти міфологізації книги, автора, героя (романного і кінематографічного), актора, виконавця ролі в їх єдності. Навіть з огляду на шалену популярність фільму «Семнадцять мгновений весны», А. Вуліс акцентував роль роману і його автора: «Засоби, які були використані при створенні настільки вражаючої фігури, заслуговують на те, щоб до них придивлялися з належним інтересом. Що ж, виконавча майстерність – ні, не В’ячеслава Тихонова, а самого романіста – часто аналізують, результатом чого бувають дуже точні спостереження» [28, с. 354]. При цьому Вуліс вступає в діалог з Анатолієм Кривицьким, автором відомої передмови до видання роману. Йому явно імпонує порівняльна характеристика Ісаєва-Штірліца, здійснена Кривицьким: «Гідність роману Семенова заключається у переконливих психологічних мотиваціях такої ситуації ... Ми бачимо два портрета, написані з однаковим рівнем таланту, – Ісаєв і Штірліц. І подібно тому, як зливаються два стереоскопічних зображення, якщо дивитися на них з певної точки, так сходяться воедино і два цих портрети» [28, с. 355], що можна розглядати як маркери до номінації обличчя Бонда і Штірліца. Сприйнятними для

поетологічних характеристик міфологічного змісту: «Те, що приховано від шефа гестапо, автор відкриває читачеві. Він не дорожить «загадкою Штірліца», його хвилює характер Ісаєва. У двох іпостасях ми бачимо одну і ту ж людину, а думка про її роздвоєння і не приходить у голову. Обидві цілком достовірні, до дрібниць, а віримо ми лише одній – Ісаєву. Автор досягає ефекту не пустими запевненнями, не просто службовою характеристикою, але психологічно відточеним поєднанням діалогів Ісаєва з людьми ворожого табору і безперервним внутрішнім монологом героя» [28, с. 355].

Підсумки А. Вуліса щодо критичних роздумів Кривицького є спонукою для дослідника щодо власних роздумів: «Віртуозним поєднанням двох оповідних площин – зовнішньої, дуельно-пригодницької, і внутрішньої, детективно-ліричної, – досягається той художній ефект, який з даного конкретного приводу можна назвати специфікою «Семнадцяти мгновень весни» (а також «Альтернативи», «Приказано выжить» та інших романів Ю. Семенова), більш абстрактно – важливим принципом нашої пригодницької поетики. Потік дерзання, потік пізнання, потік дізнання – одна сюжетна домінанта, потік свідомості – друга. І взаємодія між ними управляє дією». Особливої уваги заслуговує думка про те, що: «Літературна реальність, звісно, складніша за мої рифмуючі формули» [28, с. 256]. Надалі А. Вуліс зосереджується на «детективно-ліричній» лінії романів, пов'язаній з дружиною Штірліца-Ісаєва Сашою. Десятиліттями прихований в глибинах пам'яті і душі, її образ набуває втілення як «емоційна тема – любов у розлуці і самотності – зливається з головним почуттям Штірліца – почуттям батьківщини» [28, с. 357]. Тут, власне, відбувається міфологізація не лише Саші, образ якої наповнювався новими екфрасисними рисами вишуканих пастернаківських героїнь, зливаючись з образом вітчизни. Особливість внутрішніх монологів Штірліца, на думку А. Вуліса, сприяла конструюванню детективної лінії. До таких належить «Информация к размышлению», своєрідного тематичного напластування.

Дослідження А. Вуліса приваблює висновком, у якому критик «облаштовує зустріч» Бонда і Штірліца, дещо примітивно подаючи постать англійського

супермена: «Ісаєв, відтак, різнобічний характер. Саме характер, а не умовна фігура, апелююча до умовних рефлексів, як, скажімо, одnobокі персонажі Пітера Чіні або Джеймс Бонд у Ієна Флемінга (подвиги цього суперагента в дусі кулачного поєдинку, постільного дуєту і поножовщини змушують вимірювати фігуру Джеймса Бонда якимись печерними критеріями). Гідність романів Юліана Семенова в тому, що Ісаєв-Штірліц – особистість, він – живий. Так він задуманий, так виліплений, втілений» [28, с. 363]. І це ті якості, які підлягали міфологізації, як у критиці, так і в народній свідомості, але без глибокого підходу до порівняльної характеристики Штірліца і Бонда.

Ольга Семенова, дочка Ю. Семенова зібрала всі замітки, щоденники, листи, ненадруковані твори свого видатного батька і опублікувала такі книги як «Юлиан Семенов» (із серії «Жизнь замечательных людей»), (2011), «Неизвестный Юлиан Семенов. Умру я ненадолго...» (Письма, дневники, дорожные заметки), (2011), «Штирлиц. Щит Родины» (2012) у співавторстві з С. Стафеевим. Слід зазначити, що книга «Юлиан Семенов» містить біографічні факти про дитинство, знайомство з дружиною, а також відгуки і спогади друзів, колег, читачів і критиків як вітчизняних, так і зарубіжних. Творче життя письменника розглядається поетапно – від «початку» і до останніх місяців перед важкою хворобою. Окремий розділ присвячений роботі Ю. Семенова в кінематографі, наводиться відома фраза письменника з розмови з дочкою: «За моїми книжками дуже легко знімати, ... режисерові достатньо відкрити роман, сказати оператору «Мотор» і дотримуватися тексту» [97, с. 258]. Крім кіно Ю. Семенов працював у театрах і клопотав перед міністром культури Союзу РСР про створення «Театру детективу і політики» («ДТП»), вважаючи детективний жанр важливим і цікавим для масового читача і глядача.

Книга «Неизвестный Юлиан Семенов. Умру я ненадолго ...» є цінним джерелом для пізнання внутрішнього світу Ю. Семенова, його творчих пошуків і сумнівів, ґрунтуючись на осмисленні фактів і подій з особистого архіву письменника (листів, щоденників і подорожніх нотаток). Як позначила О. Семенова в передмові: «Якщо письменника Семенова знають мільйони, то

Семенова-людину пам'ятають все менше і менше. І гірко це, бо людиною він був рідкісною» [79, с. 3], в надії на те, що книга допоможе в цьому переконатися.

Книга «Штирлиц. Щит Родины», укладена О. Семеновою і С. Стафеевим, присвячена розкриттю багатогранного образу Ісаєва-Штирліца на прикладах народної міфотворчості, а також уривків оригінальних текстів Ю. Семенова. У передмові автори означили свою роботу, як «відображення художнього образу в народній свідомості», заснованого на відібраних з «багатотомної народної Штирлиціани 32 характерних епізодів, кожен із яких дозволяє по-новому поглянути на зміст і сутність агентурної роботи в пізньорадянській і сучасній Росії» (підкреслено нами – Д.Г.) [98, с. 5]. У такий спосіб Ольга Семенова однією з перших відчула, пережила і продемонструвала взаємодію «народної міфології», за її виразом, зі Штирлицем, сприйняттям його як «народного героя».

Віддаленість від часу виходу в світ роману і телефільму «Семнадцать мгновений весны» обумовила зміни щодо їх критичних оцінок. Відбулось не стільки витіснення роману на другий план, скільки його взаємодія з екранізацією, взаємодоповненість поетологічних смислів. Особливо ця телероманна єдність відчутна в науковому погляді Марка Ліповецького на «Семнадцать мгновений весны»: в світі нашого досвіду» – відомої публікації 2007 року [63]. Для нашого дослідження ця робота має методологічну значущість, оскільки розглядає специфіку соціокультурної міфологізації творів, як найбільш актуальної сучасної проблеми і для І. Флемінга, і для Ю. Семенова.

Своє оновлене сприйняття Штирліца у відомого науковця відбулось у 2000-у році після кількарічної відсутності, до того ж на Курському вокзалі, де реклама цигарок супроводжувалася зображенням есесівця, який палив. Це був Штирлиц, який сприймався природно тут і в цей час. Хоча далеко не з усіма розставленими акцентами в статті можна беззаперечно погодитись. Є такі, що спонукають до полеміки, яку ми розгорнемо в безпосередньому аналізі творів, але в цілому міфологічні акценти розкривають смислове навантаження фільму / роману і образів.

М. Ліповецький вказав на необхідність певної відстороненості «від силового поля вітчизняної міфологізації» з тим, щоб «переконатися в парадоксальності подібної комбінації», а саме: «людина в есесівській формі як символ Росії?... А, можливо, Штірліц – це останній незаплямований знак патріотичної риторики – несповна радянської і несповна фашистської?» [63]. Ця думка спрямовує на осягнення романів Ю. Семенова як патріотично-шпигунських з природнім сприйняттям Штірліца як героя-шпигуна, який легко перейшов у розряд міфологізованого героя. Критик віддає йому пальму першості серед героїв кіно- і телефільмів, а саме: «Подвиг разведчика» (1947) Бориса Барнета, «Сильные духом» (1967) Віктора Георгієва, «Щит и меч» (1968) Володимира Басова, «Мертвый сезон» (1969) Сави Куліша, «Вариант «Омега»» (1975) Антоніса-Яніса Воязоса, а також польського серіалу «Ставка больше, чем жизнь» (1965). Проте найбільш співвідносним зі Штірліцем, на думку Ліповецького, є поручик Кольцов (актор Юрій Соломін) із телефільму «Адъютант его превосходительства» (1969) Євгена Ташкова, «позначений тим же, що і Штірліц, знаком *інтелігентності і інтелектуальності*» (підкреслено нами – Д.Г.). Проте Штірліц чомусь «увійшов у фольклор, а Кольцов ні». Як справедливо зазначив критик, «Громадянська війна в кінці 60-х – на початку 70-х уже не створювала такого *міфологічного поля*, як Вітчизняна» (підкреслено нами – Д.Г.) [63].

Перші етапи міфологізації Штірліца відбулись під час демонстрації фільму, коли він «відразу ж став іконою Фотолистівки з актором В'ячеславом Тихоновим у формі штандартенфюрера СС негайно стали цінною прикрасою дівочих альбомів, а цикл найвищою мірою оригінальних анекдотів, не схожих ні на «чапаєвський», ні на «ржевський», ні на будь-який із циклів, натхненних кіногероями, лише підтвердив міфологічний ефект гебешної «заказухи». Ефект, як тепер ясно, довгочасний. Якщо перший етап міфологізації героя сумнівів не викликає, то з фразою про «заказуху» важко погодитись, бо Тетяна Ліознова була талановитим кіномитцем і тонко відчувала запити глядачів щодо появи нового героя, пов'язаного з народною пам'яттю про війну. Та й М. Ліповецький більшою мірою пов'язує появу міфологізованого героя з «радянським культурним позасвідомим», який явив собою «парадоксальний архетип *ненашого нашого*».

Доцільно погодитись з думкою критика про використання «героїчної семантики головного радянського міфу – міфу Вітчизняної війни, – трансформувло її в гранично привабливий міф про медіатора-інтелігента» з уточненням критика, що це є «міф про інтелігентську дводумність», яка «не виключає ні героїчності, ні привабливості». На цій підставі М. Ліповецький дійшов висновку, що заслуговує на особливу увагу, а саме: Штірліц став «новим героєм. Героєм-інтелігентом, шпигуном від інтелігенції, який видає своє справжнє «Я» за привласнену ідентичність, це модель шпигуна як метафора радянського інтелігента» [63] (Див. Додаток Б).

Слід зазначити, що глядацький ефект з поступовим напластуванням читацького спрямував сприйняття Штірліца як нового культового феномену через бурхливий спалах «кінотелезалежних анекдотів» (О. Архипова) [9], що самі себе тиражують, вибудованих на кліше і повторюваності фрагментів фільму з підпорядкованістю розробкам народних формул, що ми більш детально розглянемо у третьому розділі дисертації.

Такими є основні чинники міфологізації образу героя-шпигуна Ю. Семенова, повнота осмислення яких, втілених у культовому герої, ще тільки розпочинається. Роман і телефільм «Семнадцять мгновений весни» був і залишається найбільш привабливим феноменом свого часу, чие буття продовжується в аспекті *non finito*.

Висновки до розділу 1

У розділі 1 історико-літературного спрямування проаналізовано питання про взаємодію культури і «холодної війни» щодо становлення і буття культових героїв сучасності Джеймса Бонда та Штірліца. Актуалізована значущість метафори «холодна війна», розгляд її «семантичного руху», «процесу переміщення» (Ф. Уілрайт) політико-ідеологічних сегментів феномену в напрямі його культурної складової. У зв'язку з цим доцільним було звернення до генези поняття «холодна війна», а отже до промови Черчилля у Фултоні (1946) і тих культурних трансформацій, що відбулись із цим терміном.

Вплив «холодної війни» на культурний розвиток, передусім становлення шпигунського роману, українським літературознавством не досліджується. Цим

викликане наше звернення до збірника матеріалів колоквиуму «Culture et Guerre Froide» («Культура і холодна війна»: Сорбона, 2005; видання 2008), що знаменували появу нового погляду щодо побутування метафори «холодна війна» в контексті високої масової культури. Наголошується, що це відкривало можливість осягнути шпигунство як діяльність, що репрезентувало епоху «холодної війни», водночас стимулюючи розвиток літератури і кінематографу. Підкреслюється, що метафоризація поняття «холодна війна» формувала компаративну ситуацію, демонструючи не стільки протистояння, скільки єдність Бонда і Штірліца як культових міфологізованих героїв, сформованими вимогами часу.

Осмислена специфіка шпигунського роману другої половини ХХ століття, його місце у високій масовій літературі з обстоюванням думки про легітимізацію жанру в історії літератури з обґрунтуванням ролі злочину і шпигунства у побудові сюжету (Б. Райнов), вилученням його поетологічних якостей у творчості видатних британських і французьких літераторів (Г. Веральді), увагою до класичних традицій англійського шпигунського роману як специфічного явища масової свідомості (А. Саруханян), а також до його патріотичних складових (В. Нарівська).

Акцентовано наявність нового наукового напрямку, пов'язаного з осмисленням героя – шпигуна, феномена «холодної війни», носія нових ідеалів. Бонд і Штірліц привертали до себе увагу патріотизмом іншого гатунку і непоказним героїзмом, із яскраво вираженою національною і водночас компаративною (порівняльно-типологічною) специфікою, тим самим завойовуючи прихильність масової аудиторії.

У розділі 1 обстоюється думка про зарубіжну і вітчизняну критику як першоджерело соціокультурної міфологізації героїв-шпигунів, суголосної з масовою реакцією на героїв літератури. Критична рефлексія багаторічної історії бондіани з різних ракурсів із акцентом на формульності тлумачення образу Бонда та штірліціани як явища сучасної російськомовної критики продемонстрували одностадіальну єдність критичної і масової думки як міфологізованої в поглядах на нового героя-шпигуна-розвідника.

РОЗДІЛ 2

ГЕРОЙ-МІФ: ДОСВІД ТЕОРЕТИКО-ЕСТЕТИЧНОГО ОБҐРУНТУВАННЯ

2.1. Міф у сучасних соціокультурних вимірах

Термін герой-міф напрочуд швидко набув статусу актуальної літературознавчої проблеми. Багато в чому цьому сприяв динамічний розвиток шпигунського роману, як вітчизняного, так і зарубіжного, у зв'язку з чим виникають «скрещивания», «смешения» різних стилей мышления» [49, с. 249]. Безперечно, це передбачало формування нових методологічних концепцій, підходів до його аналізу. В цьому плані друга половина ХХ століття була чи не найбільш сприятливою, оскільки значною мірою набирало силу вчення Михайла Бахтіна, особливо його концепція, створена у 20-ті роки, під назвою «Автор і герой в естетичній діяльності». Її публікації, до певного часу лише часткові, все ж були сприйняті як нове слово в науці про літературу. Проте в усій своїй красі і довершеності робота була представлена у шеститомному зібранні творів науковця з особливими акцентами щодо таких явищ як «эстетическое чувство любви» і «симпатическое сопереживание», занурених своїм корінням в німецьку філософію та естетику. На нашу думку, саме ці поняття чи не найбільшою мірою співвідносні з тими тонкощами міфологізацій героя-шпигуна, як феномену холодної війни, що до цього часу не розглядалося. Саме тому ми вважаємо за необхідне ввести в теоретичні підрозділи розгляд заявлених проблем, як методологічних засад характеристики міфологізованих героїв, що без важливої бахтінської думки, будуть неповні.

Міф надзвичайно популярний у бутті сьогодення. До нього звертаються з надією осмислити багатогранну і від того не завжди зрозумілу оточуючу дійсність. Здавалося б, це поняття пережило себе, залишившись на сторінках книг з оповідями давнини, але міфологічність повсякденності доводить зворотне. Як наголосив М. Одеський у статті «Героїчний міф про Чапаєва», «сучасність – через агресивну раціональність надміфологічна. Це стосується мистецтва,

повсякденності звичок і ритуалів, політики, історії» [81]. ХХ століття відродило інтерес вчених (психологів, культурологів, літературознавців, антропологів) до міфу, оскільки цей феномен є одним із провідних категорій культури. Були зроблені у різні часи різні спроби визначити поняття «міф» і теоретизувати його вченими різних напрямків. У літературознавстві такими є роботи О. Веселовського, Ю. Лотмана, О. Лосєва, О. Потебні, В. Топорова, Нортропа Фрая, та інші. Роботи, присвячені міфу, продовжують з'являтися, тим самим актуалізуючи науковий інтерес до нього. Разом з тим слід відмітити, що досі не вироблено єдиного визначення міфу, яке було б прийнятним для різних наукових парадигм. Його соціокультурна специфіка чи не найбільш затребувана і актуалізована сьогоденням.

Одним з перших це здійснив А. Гулига у статті «Міф і сучасність», наголошуючи: «міф – це образ, який сприймається як реальність, афект, який став вчинком», розвиваючи думку, підкреслив, що «в первісній свідомості сприйняття і вольовий імпульс злиті воедино» [37, с. 169]. Для сучасної ж людини подібні психологічні явища розмежовані і в той же час об'єднані міфом. В реаліях світу ідеальне зливається з реальним, але «як форма знання сьогодні міф абсолютно архаїчний, як веління до дії він вичерпав свої можливості» [37, с. 169]. Розбираючись у функціях міфомислення, дослідник крім злиття думки і дії зазначив «позасвідомий характер» даного процесу [37, с. 169]. А втім, задовго до роботи А. Гулиги була створена праця відомого філософа і письменника Якоба Голосовкера, киянина за походженням, (1890–1967) «Миф моей жизни (Автобиография)» (1940, надрукована в журналі «Вопросы философии», 1989, № 2) – «книги про історію і образ свого духу і творчості, про свої загиблі і вцілілі твори», як наголосив академік О. С. Шмідт, племінник науковця [122, с. 8]. Привабливість «Автобіографії» Я. Голосовкера – це її викладення через міф з наміром: «неведомое пусть станет ведомым» [33, с. 17]. Але це вже була нова якість міфу, на чому й наголосив філософ, і що ми процитуємо мовою оригіналу: «Есть жизни, которые таят в себе миф. Их смысл в духовном созидании: в этом

созидании воплощается и раскрывается этот миф. Творения такой жизни суть только фазы, этапы самовоплощения мифа. У такой жизни есть тема. Эта тема сперва намечается иногда только одним словом, выражением, фразой. Это слово и выражение суть только пуант или ядро словесного контекста, пятно на фоне. Затем тема развивается (красной нитью). Фраза может превратиться в этюд, брошенный намек – в явный сюжет. Так возникает мифотема» [33, с. 17]. Їх розгортання Я. Голосовкер вбачав у заголовку, гаслах, у своєрідному «автобіографічному підтексті», а то й у «повному утворенні». Прикметною є думка, що у такий спосіб міфотема постає «целью и смыслом», а також «получает лицо, она материально живет как форма – творение. Она тело» [33, с. 17]. Така методологічна позиція вагома для нашої роботи у зв'язку з осмисленням патріотично-шпигунських облич Бонда і Штірліца, їх надзвичайно привабливої тілесності. Не будемо забувати й того, що такий твір є «первообразом міфу його (автора – Д.Г.) життя» [33, с. 17].

Нова якість сучасної міфології, тобто соціокультурної, постала як чи не найбільш затребуваний для сьогодення науковий напрям, в якому ми виокремлюємо розробки Георгія Кнабе. Дозволимо собі розглянути цитату з відомої роботи науковця «Ливий и исторический миф», в якій виокремлюється декілька аспектів, по-перше, їх генеза: «Общественно-исторические мифы характеризуются рядом признаков: они возникают в связи с условиями жизни, но ими не исчерпываются, сосредоточены в общественном сознании и самосознании и в этом смысле обладают высокой степенью самостоятельности»; по-друге, їх ціннісна специфіка і роль в бутті мас: «мифы характеризуют данное общество как воплощение его ценностей, заставляя видеть в негативных сторонах действительности реальный, но допускающий и даже предполагающий преодоление фон; как часть общественного сознания, мифы активно влияют на самочувствие и поведение личностей и масс»; по-третє, їх власне практичне заломлення: «в отличие от пропагандистских фикций, эксплуатирующих мифы, но создаваемых искусственно и ad hoc, влияние такого рода основано на

глубинных свойствах общества и характерных для него устойчивых социально-психологических структурах» і, зрештою, «соответственно, воздействие общественно-исторических мифов на общественную практику обнаруживается особенно очевидно в пароксизмальные моменты жизни социума или, напротив того, при рассмотрении длительных периодов в его развитии и исторических итогов этого развития» [55, с. 456].

Безперечно, думки Г. Кнабе цікаві, змістовні, роз'яснюють доцільність появи соціокультурних міфів, і все ж, дозволимо собі висловити сумнів з приводу того, що, як зазначає культуролог, «*только* и именно в античности, однако, миф укоренен так глубоко в исторической жизни, так сильно пронизывает все ее сферы» [55, с. 457] (підкреслено нами – Д.Г.). Як відомо, ХХ століття сформувало таку кількість міфів, які ми ще й сьогодні намагаємося осмислити. Та й сам науковець слушно зауважує, що саме через міфи ХХ століття сприймаються історичні події і давнини, і сучасності, при цьому він дійшов висновку про появу такого явища, яким є «*общий миф эпохи*» [55, с. 457]. Заломлюючи цю думку до нашої проблеми, підкреслимо, що у другій половині ХХ століття такою була і холодна війна, міфологізована масовою свідомістю⁴.

Немов розвиваючи думку Г. Кнабе, Віктор Дьомін наголосив: «Історичний міф тісно пов'язаний з такими культурними і онтологічними категоріями, як «реальність», «історія», «пам'ять», «політика». Саме у співвіднесеності з ними існує можливість пояснити феномен історичного міфу». Науковець справедливо вважає, що чи не найсуттєвішою причиною появи історичних міфів є «аксіологічна криза», особливо характерна для епохи постмодерну. Міфи, які формуються на «слухах, домислах, спекуляціях», як виявляється, найбільш сприйнятні для сьогодення [40, с. 4]. За досить короткий проміжок часу зацікавленість фактами, документами, власне історичними подіями змінилась їх міфологізацією, сформованою масовою свідомістю. Те, що О. Семенова називала

⁴Див. про це також Wiener A. J. *Magnificent Myth*. New York, 1978. 271 p., Гуревич П. С. *Социальная мифология*. Москва, 1983. 175 с.

«народною міфологією». Важко не погодитись з думкою В. Дьоміна, що і художня література здебільшого інтерпретує наявні міфи, які дивним чином узгоджуються з тою чи іншою ідеологією. Більше того, таке художнє тлумачення сприймається як нова історична правда, з якою важко сперечатись. Сам В. Дьомін у своїй роботі «Исторический миф и миф об истории в современном постмодернистском романе» звернувся до інтерпретації образу Чапаєва, його міфологізації, започаткованої від часів його героїчної боротьби і дуже загадкової загибелі, що спонукало до створенні міфів, появи легендарного фільму «Чапаєв», що перейшло в серію анекдотів 60 – 70-х років і зрештою до роману «Чапаєв и пустота» В. Пелевіна. При цьому зазначимо, розглядаючи історичний міф про Чапаєва у літературних і художніх текстах, науковець виокремлює три ступені міфологізації героя. Так, перша належить до «епохи громадянської війни, а сам Чапаєв тоді «за параметром міфологічності не поступається облозі Трої, що обумовлено політичними резонами»»; наступним етапом постає його героїзація «за безпосередньої участі Дмитра Фурманова»; щодо третього етапу, «Чапаєв стає сталінським героєм» [40, с. 158]. І все ж, чи не найпотужнішим явищем були анекдоти про Чапаєва з «тією персонажною матрицею, завдяки якій стала можливим поява чапаєвського канону, чапаєвського епосу», для якого характерною була «афористичність діалогів Чапаєва та його легендарний гумор» [40, с. 175].

До вагомих висновків дійшов філософ і письменник О. П'ятигорський у лекціях про взаємодію міфології свідомості сучасної людини, підкреслюючи, «...міф – це те, над чим ми вже не хочемо думати ... Це означає, що нормально рефлексуюча людина не змогла ... відрефлексувати: або у неї не вистачило часу, або у неї не вистачило сил, або у неї не вистачило того і іншого» [89]. Ще однією особливістю міфу є його немаркованість: «На міфі не написано «я – міф» ... інтелектуальна робота вимагає не тільки вашого напруження, але вона пов'язана з величезною відповідальністю за той кінцевий лише розумовий (я зараз не кажу про політику та економіку) ефект. Тому саме немаркованість міфу підводить і

вчених, і філософів, які не усвідомлюють, що вони, не відрефлексувавши інший міф, не здатні відрефлексувати свою позицію як міфологічну» [89].

Яскравим прикладом ментальної структури міфу можна позначити спроби створення на землі штучних спільнот у ХХ столітті. Французькі дослідники Ж.-Л. Нансі і Ф. Лаку-Лабарт після вивчення нацистського міфу дійшли висновку, що «міф завжди був міфом якоїсь події або прищестя, міфом абсолютної, основоположної події», яка спочатку передбачає «операцію ідентифікації» [61, с. 12, 11]. По суті, як вважають вчені, «за ними [міфами – Д.Г.] визнається специфічна функція *слугувати прикладом*. Міф – це фікція у самому сильному розумінні цього слова, в розумінні активної обробки або, як говорить Платон, «пластики»: міф, виходить, *фікціонує*, тобто пропонує, а то і нав'язує моделі або типи, ... імітуючи які, індивід – або поліс, або навіть цілий народ – може зловити себе як такого і себе ідентифікувати. Інакше кажучи, питання, яке ставить міф, це питання *міметизму* оскільки, лише міметизм здатен забезпечити ідентичність» [61, с. 29]. Таким чином «міф – це могутність збирання основоположних сил і прагнень індивіда або народу, могутність підземної, незримої, неемпіричної ідентичності. ... міф означає цю ідентичність як тотожність чомусь такому, що не дано ні як подія, ні як дискурс, але що *мариться*. Могутність міфу – це могутність мрії, проекції образу, з яким ми себе ототожнюємо» [61, с. 46 – 47]. Отже, однією з категорій, тісно пов'язаної з міфом, є категорія легітимності: «легенда може породити легітимність, а легітимність може бути легендарною» [61, с. 11]. Так, міф виступає в якості маркувальника приналежності до соціокультурних, національних та інших єдностей. В одній із своїх робіт Д. Затонський вказував на те, що мета міфу – «узагальнити, «універсалізувати» деякі основні й довічні людські становища – відчай, самотність, невлаштованість, очікування неминучого нещастя» [45, с. 207]. Дослідник відзначив, що «міф слугує дійсності. Він не знімає її, не ідеалізує, а лише просвічує глибини» [46, с. 161].

Міф за своєю природою може бути ідеологічним і політизованим, уособлювати свого роду приклад або ідеал, до якого прагне суспільство. Це

засвідчують герої-міфи Бонд і Штірліц, як феномени холодної війни. І все ж, коли відбувається їх типологічне зіставлення, неодмінно спливає відома думка Ролана Барта «Миф сегодня» у маленькому підрозділі «Миф как деполитизированное слово», де він наголосив: «Внешний мир поставляет мифу некоторую историческую реальность, и, хотя ее возникновение может относиться к очень давним временам, она определяется тем способом, которым была произведена и использована людьми; миф же придает этой реальности видимость *естественности*» [11, с. 111]. Погодимось з цим, бо ця думка дійсно врівноважує Бонда і Штірліца.

Г. Косіков у передмові до роботи Р. Барта «Міфології», розвиваючи думку французького науковця, зазначає: «...у функціональному плані призначення міфу виявляється двояким: з одного боку, він спрямований на деформацію реальності, має на меті створити такий образ дійсності, який збігся б із ціннісними очікуваннями носіїв міфологічної свідомості; з іншого – міф надзвичайно стурбований приховуванням власної ідеологічності, оскільки будь-яка ідеологія хоче, щоб її сприймали не як одну з можливих точок зору на світ, а як єдино допустиме (бо єдино вірне) його зображення, тобто як щось «природне», «само собою зрозуміле»; міф прагне виглядати не «продуктом культури», а «явищем природи»; він не приховує свої конотативні значення, він їх «натуралізує» ...» [5, с. 24 – 25].

Наступною характерною рисою міфу є його «імпринтність». Це теоретичне поняття вводить в своїй дисертації Г. Сорокіна, пояснюючи його як «історично обумовлену сукупність відбитків, що залишаються певним явищем у суспільній свідомості, при цьому дана сукупність відбитків впливає на подальше осмислення явища, яке освоюється» [103, с. 5]. В. Дьомін в роботі «Історичний міф і міф про історію в сучасному постмодерністському романі» також використовує дане поняття, називаючи імпринтністю «загальну пам'ять» [40, с. 17], виходячи з визначення Ю. Лотманом пам'яті у співвідношенні з категорією культури: «... культура являє собою колективний інтелект і колективну пам'ять, тобто

надіндивідуальний механізм зберігання і передачі деяких повідомлень (текстів) і вироблення нових. У цьому сенсі простір культури може бути визначено як простір якоїсь загальної пам'яті, тобто простір, у межах якого деякі загальні тексти можуть зберігатися і бути актуалізовані. При цьому актуалізація їх відбувається в межах деякого смислового інваріанту, а це дозволяє вважати, що текст в контексті нової епохи зберігає, при всій варіантності тлумачень, ідентичність самому собі» [70, с. 200]. Слід зазначити, що імпринтність і невідрефлексованість знаходяться у постійній взаємодії з тією особливістю першої категорії характеризувати образ, подію, ідею, у той час як друга є категорією свідомості.

Важливою особливістю міфу є синкретизм, нерозчленованість думки. О. Лосєв у роботі «Діалектика міфу» дає «істотно-смисловий, тобто перш за все феноменологічний, розтин міфу, взятий як такий, самостійно взятий сам по собі», пояснюючи, що «міф не є вигадка або фікція, ... фантастичний вимисел», «буття ідеальне», «наукове», «схема, алегорія», «поетичний твір» і т.п. Міф, на думку вченого, – це «найвища по своїй конкретності, максимально інтенсивна і в найбільшій мірі напружена реальність. Це не вигадка, але – *найбільш яскрава і сама справжня дійсність*. Це – *абсолютно необхідна категорія думки і життя*, далека від усякого випадку і свавілля» [66, с. 396].

Як зазначає А. Гулига, «міфомислення не проводить суворої відмінності між об'єктом і суб'єктом. Звідси ідентифікація себе з іншими. ... Рудименти міфомислення проявляються у поведінці сучасної людини, коли вона переживає і реалізує свою національну приналежність, ототожнюючи себе з іншими, такими ж, як він. Цей варіант міфологічної свідомості, який себе не ізжив, трансформувавшись, живе і в історичній свідомості» [37, с. 167 – 174].

Таким чином, можна зробити висновок, що сучасний міф характеризується наступними ознаками: 1) злиття ідеального з реальним; 2) немаркованість; 3) легітимність; 4) невідрефлексованість; 5) імпринтність; 6) синкретизм сприйняття.

Причини популярності міфу в наші дні й існування міфологічного мислення пояснюються формуванням заново створюваних, штучних міфів з тим, щоб «знайти місце» (Х. Ортега-і-Гассет): «Якщо не в буквальному, то в переносному сенсі: знайти місце в житті, не потонути у величезному людському потоці, так чи інакше визначити орієнтири своєї поведінки» [38, с. 221]. У сучасному світі масові рухи визначаються своєю масштабністю. Таке посилення активності Х. Ортега-і-Гассет називає «повстанням мас» [185, с. 7], Барт стверджує, що «міф і маса належать один одному» [134, с. 70], що вказує на «готовність сучасних мас до міфу».

2.1.1. Міфологічний зміст буденної свідомості

Винесене в назву роботи поняття «герой-міф» передбачає необхідність його осмислення з подальшим заломленням до аналізу творів Я. Флемінга та Ю. Семенова. Поза сумнівом величезну роль у поверненні міфу в творчість ХХ століття відіграв вихід у світ легендарного п'ятитомника «Філософської енциклопедії», що призвело до виникнення оновленої філософської думки, що дозволила серед інших важливих новацій опублікувати статтю «Міфологія» геніального вченого О. Ф. Лосєва, в якій здійснено розуміння міфу як наукового поняття: «Міф є безпосередній речовий збіг загальної ідеї і самого звичайного чуттєвого образу. Будь-яка побудова абстрактної думки, яка є тільки відображенням дійсності, для міфу є самою дійсністю з усіма її матеріальними і речовими властивостями, з усіма її чуттєвими якостями, у вигляді живих істот або неживих предметів. У міфі все ідеальне цілком тотожне з матеріальним і речовим, а все дійсне поводить так, як ніби-то воно було ідеальним» [67, с. 458]. Стаття О. Лосєва активізувала не тільки наукову, художню, а й масову думку в питанні міфомислення. Прийшло усвідомлення платонівської думки про розуміння міфу як вимислу, що соціум приймав як факт, а повсякденне життя, просочене міфами, повністю їм підпорядковане. Про це свідчила відмова суспільної свідомості від застарілого твердження про те, що міфологічним є лише античне минуле, а

сучасність пронизана духом раціональності. Для літератури ХХ століття складалося особливе розуміння міфу з його історичними особливостями, як такого, що висвітлював повторювані закономірності в житті людства. Міфологізація в літературі відкривала можливість для нескінченної художньої гри, численних аналогій і паралелей, що знаходять своє відображення в масовій культурі, тим самим будучи засобом концептуалізації навколишньої дійсності.

Із часом значущості набула концепція «Міфологій» Р. Барта, осмислених ним «фактів повсякденності» із означенням їх як «сучасного міфу», пов'язаного із «настійністю» і «повторюваністю», оскільки «міф не можна “вбити”», а лише «пояснити» [56, с. 25]. Висловлені сумніви щодо своїх означень («чи існує міфологія самого міфолога») не тільки не знецінили, а загострили увагу до міфологічних проявів буденної свідомості. В підрозділі ми не будемо торкатися всього розмаїття проблем міфології ХХ століття, а лише тих аспектів, що вже означені як «міфотворчість буденної свідомості» у її взаємодії з літературою і кіномистецтвом. Саме під такою назвою на початку 90-х років була опублікована стаття Л. Насонової, до якої є потреба повернутись з тим, щоб досягнути сенс міфотворчих процесів у другій половині ХХ століття. Дослідниця наголосила: «Питання про місце міфологічної свідомості в системі духовного життя сучасного суспільства обумовлена реальними процесами, що відбуваються в суспільному бутті і свідомості» [78, с. 46], з використанням декількох підходів до проблеми аспектів, а саме: «активної міфологізації» свідомості чи «реміфологізації» навіть її «вищих шарів», суспільних, оскільки свого часу прихована в її надрах (буденної свідомості), виплеснулася з її глибин в якості «методу мислення» [78, с. 46]. Наголосимо на цьому як на ключовій думці даної наукової роботи, що уклалась на ґрунті буденної свідомості, утримуючи «духовні витвори міфологічної природи», здатні до зростання [78, с. 46]. Л. Насонова поклала значущі надії на «міфологічну якість буденної свідомості», що спонукала до відродження «творчих потенційних сил людини» з протистоянням «відчуженому,

формалізованому механізму» культури [78, с. 46], укладанням нових «культурних норм» [78, с. 47].

Обґрунтування Л. Насоною спалаху «повернення міфу» вагоме і переконливе, оскільки вписане природою в «обірвані ланцюги еволюції», на тлі яких виникає «типова для міфу ідея знецінення історичного часу з її потребою боротьби з реально незворотнім часом, ненависною історією». Призначення нової міфології, за Л. Насоною, подібно до справжньої, покликане «відновити час» за формулою «до початку історії», що непідвласне якимось порушенням [78, с. 47]. Мав дійсно відбутись «спалах вічності», за Леві-Стросом [62, с. 186].

Не менш значущим є акцент Л. Насоною щодо соціального суб'єкту, намірів розчинити його в колективному підсвідомому, що відбувається в «міфах-ідеологемах», за визначенням дослідниці, які можуть приходити чи відходити, але «конституційні форми свідомості ... розвиваються ...» [78, с. 50]. Що при цьому відбувається, як відомо, пояснювала О. Фрейденберг, «родове суспільство розбавляє колишній міфологізм незначними дозами народжуваного реалізму, одержуючи і ту доволі фантастичну мікстуру із старих космічних образів плюс схематичні несміливі засади людського побуту і людського вжитку. Це означає, що воно уже не утворює міф в його вузькому значенні» [119, с. 88].

Привернула увагу Л. Насоною спорідненість міфологічної свідомості та ідеології. Буденна свідомість здатна творити лише свій власний міф. На цьому тримається сучасна ідеологія, але наголошується, це не справжня міфотворчість, а «вторинна міфологізація», коли міфотворчість є надбудовою, що немов «роздвоює» первісну міфологізацію, «типову і природну для буденної свідомості» [78, с. 53].

Одним з найбільш цікавих питань є те, в якому перетинаються міф і наука. Апелюючи до відомої думки О. Лосєва: «Наука не народжується із міфу, але наука не існує без міфу, наука завжди міфологічна. Реальна наука завжди міфологічна» [66, с. 32], дослідниця, студіюючи її, дійшла висновку, що «в реальній науковій свідомості є обширний пласт буденної свідомості» [78; с. 53 –

54], який міфологізується, тобто «міф охоплює і конститує все життя. Саме в цьому справжнім спадкоємцем міфологічної свідомості є сучасна буденна свідомість». Л. Насонова акцентувала значущість міфа як «зразку оптимальної організації духовного середовища, озброєння сумісного суспільного виживання» [78, с. 54]. Серед того, що сприйняла буденна свідомість від міфологічної, чи не найважливішим була і залишається соціальна функція, тобто «духовне життєзабезпечення соціального суб'єкта». Такою є особистість – «одночасно і частина, і цілісність, індивід як такий і як член суспільства, носій особистісної діяльності, особистісної свідомості і водночас носій культури суспільства» [78, с. 54]. Рівнем спорідненості буденної і міфологічної свідомості є проблеми людського буття, до яких Насонова відносить таїни народження і смерті, долі, свободи і творчості. Змістовність цих процесів вбачається не лише у відображенні приватницької обмеженості буття людини, але й у «спробі поновлення тотальності міфа». При цьому, зауважує дослідниця, науковий апарат не годиться. Бо при певному використанні перетворюється на міфологему, сенсом якої є життя [78, с. 55].

Аргументовано Л. Насонова розгорнула думку про те, як відбувається міф особистості. Для цього необхідний стан хаосу, яким у наш час є відчужене суспільство, тобто держава – «не людська, ворожа, не здатна до контактування» [78, с. 55]. Дослідниця вибудувала ланцюгову реакцію, коли людина має утворити космос із цього хаосу, визначити місце людини в ньому, тобто, «сформувані міф власної особистості» [78, с. 55]. Вважаємо за доцільне процитувати думку О. Лосєва, навколо якої визрівають роздуми Л. Насонової, що мають методологічну значущість для нашого дослідження, особливо у співвіднесенні особистості і міфу, їх взаємодії: «Особистість є міфом не тому, що вона – особистість, але тому, що вона осмислена і оформлена з позиції міфологічної свідомості» [66, с. 45]. Л. Насонова продукує ту думку, яка демонструє особливості до міфотворчості: «Саме побудова особистісного міфу і є головним завданням буденної свідомості, воно виступає як міфотворчість, як таке, що

одночасно утворює міф зовнішнього світу – суспільства і міф особистості» [78, с. 55]. Дослідниця розкрила завісу з тим, щоб пояснити, що ж забезпечує сама процедура створення міфу. Як виявляється, від неї залежить «цілісність, автономність, абсолютність особистості». Неможливість розтворитися у відчуженості «інобуттєвих іпостасей». Взаємопов'язаність сучасного міфу і буденної свідомості є тою тою непорушною цілісністю, за якої «унікальність особистості» зберігає себе від руйнації, чи, як зазначає Л. Насонова, «бореться против рассыпания личности на множество ее случайных внешних функций» [78, с. 55].

Серед важливих для нас взаємодій буденної свідомості і міфологічності є прагнення особистості до абсолютної свободи. І тут міфу належить провідна роль, бо саме він здійснює «прорив долі, вивільнення від кайданів буття чи зовнішньої необхідності, це воля до свободи» [78, с. 56], якій неодмінно протистоїть інша (партнер, світ, природа, доля). Для сучасного міфу навіть неживий предмет наділений життям, зазначає Л. Насонова. Звідси дослідниця виводить цікаву думку, реалізація якої найбільш виразно втілена в шпигунському романі. Йдеться про те, що специфікою міфологічно-буденної свідомості є ставлення людей до світу як єства, що володіє волею, могутністю і таємницею. На думку Л. Насонової, «таємниця буття викликає двоїсту реакцію людини: нахил до розкриття таємниці, з одного боку, і самоутвердження від цього розкриття, збереження таємниці» [78, с. 56]. Саме таємниця вважається дослідницею атрибутом буття в свідомості міфологічній і буденній, тобто найбільш сталою його ознакою, прикметою, сутнісною якістю, те, що розум визначає як ознаку сутності субстанції (за Спінозою). А звідси така незламна «довіра до чуток, двозначностей, «подспудного смысла вещей и действий» [78, с. 56]. Саме з чуток народжуються міфологеми, що переходять в міфи. В цьому процесі міфологеми буденної свідомості іноді більш живучі і затребувані, до того ж з прагненням розкриття таємниці, що заповнює світ. Те, як Л. Насонова розтлумачила буття таємниці, скидається на детективний сюжет, у якому

суспільство більш таємне за природу. Відштовхуючись від афоризму А. Ейнштейна «Бог хитер, но не злонамерен», акцентована думка про гру природи з людиною, тоді як суспільство більш утаємничене, зловмисне і до кінця своїх таємниць не відкриває. Можлива лише випадковість сприяти тому, а прагненням науки щодо розкриття таємниць суспільство не завжди довіряє, покладаючись більше на чутки «як засіб маніпуляції буденною свідомістю» [78, с. 58]. Саме тут іде безперервний пошук прихованої інформації, ретельно прихованих фактів, подій, обставин, з яких народжуються міфи.

Що при цьому відбувається? На думку Л. Насонової, зовнішній світ символізується, а будь-яка річ в іншому життєвому контексті може виявитися знаком іншої речі, водночас залишаючись собою. Найбільш значущі метаморфози відбуваються з іменами, коли ім'я власне може стати загальним. А загальне – власним. Це те, що відбувається в буденній свідомості, продукуючи сюжети шпигунських романів.

Підводячи підсумки своїх вагомих роздумів, Л. Насонова наголосила на тому, що «буденна свідомість покликана забезпечити не лише безпеку і свободу особистості, але й утворити відчуття цілісності і об'ємності буття», що засновано на міфологічній свідомості [78, с. 59]. Міф настільки вражає потужним зв'язком випадкових зв'язків, що вони залишаються як еталон буття в свідомості. При цьому виокремлюється роль буденної свідомості, як свідомості епохи цивілізації і водночас, як своєрідного сховища духовної альтернативи, яка затребувана щоразу, коли суспільство втрачає свої ідеали і є потреба формування на культурній арені нових.

Наступні кроки – філософські, культурологічні, літературознавчі, мистецькознавчі – були спрямовані на трансформацію міфу як такого, осягнення його повноважень у повсякденному бутті.

2.1.2. «Естетичне почуття любові»: розвиток думки від Г. Когена до М. Бахтіна

Герой-міф як концепція не буде мати повноти і завершеності без розгляду її найважливіших компонентів – «естетичної любові» і «симпатичного співпереживання», які довгий час залишалися в тіні. Розроблені М. Бахтіним, як найвагоміші чинники концепції «Автор і герой в естетичній діяльності» (1925 – 1927, імовірно) були введені в науковий вжиток лише в кінці 70-х років, але без належного осмислення, оскільки робота опублікована після смерті вченого лише частинами, з поступовим розшифруванням рукописів у доволі складній ситуації, яка була відмічена укладачами і коментаторами. До того ж, виявилось, була втрачена вся перша глава роботи і частково друга. Таким чином, можливі передумови для обґрунтування понять «естетична любов» і «симпатичне співпереживання» були саме серед втраченої частини роботи, оскільки М. Бахтін оперує ними настільки природно, немов явищами відомими, які не потребують деталізації, щоправда, близько до істинного стану речей.

Сучасний етап бахтінології представлений значно вужчим колом дослідників, оскільки із зібранням праць вченого працюють далеко не всі, як справедливо відмітила Наталя Автономова [2, с. 503]. Тому скрупульозна робота коментаторів стосовно понятійних чинників праць Бахтіна заслуговує пильної уваги, особливо у зв'язку з поняттями «естетичної любові» і «симпатичного співпереживання», методологічно вагомим для естетичної цілісності поняття «герой-міф».

Джерелом цих понять є «Естетика чистого почуття» (1912), третя частина «Системи філософії» Германа Когена (1842 – 1918), голови Марбурзької школи неокантіанства, перед якою схилились Борис Пастернак, Марина Цветаєва і, безумовно, Михайло Бахтін. Порівняно нещодавно був здійснений російський переклад саме цієї частини роботи Г. Когена, як виявилось, такої вагомої для М. Бахтіна. Відомо, що у науковця були перешкоди до того, щоб познайомитися з цією роботою філософа у зв'язку з Першою світовою війною, а після революції,

як відомо, позиція Когена була неприйнятною для нової комуністичної ідеології з її неухильною вимогою дотримання норм моралі з політичними пріоритетами, (на що було вказано лише в сучасних дослідженнях естетичної спадщини Когена) [3, с. 229]. Революційні заборони на вчення Когена були настільки необґрунтовано тривалими, що залишили осторонь для естетики чи не найбільш нагальні аспекти щодо розгляду проблеми героя.

Заявлена проблема – герой-міф – у рамках дисертації не передбачає осмислення всього комплексу когенівських питань «естетичного почуття любові», а лише тих, які пов'язані із бахтінською концепцією. Перекладач і коментатор роботи Когена Т. Акіндінова справедливо підкреслила, що «на початку ХХІ століття естетика Когена очікує на нове прочитання», оскільки, «з одного боку, містила в собі передумови виникнення найвпливовіших течій у філософії ХХ століття, а з іншого – виявилась вільною від їх односпрямованості». Т. Акіндінова означила специфіку Когена в його орієнтації не тільки на аналіз свідомості, але і на вивчення «зв'язків з його тілесним буттям людини» [3, с. 229 – 230], що є, на наш погляд, дуже вагомим, як у розгляді шпигунської зовнішності, так і в осягненні питання, на чому ґрунтується любов масового читача / глядача до героїв-шпигунів, якими є Бонд і Штірліц. Фраза, з якої розпочинається розгляд «естетичного почуття любові» Когеном, задає напрямок «вивчити любов як афект, який повинен не тільки слугувати передумовою естетичного почуття, але і також *перетворитися* в естетичне почуття, що в цьому перевтіленні досягає чистоти естетичного почуття» [3, с. 219]. Слід відмітити, що поняття «чистота» (*rein, die Reinheit*) – один із найважливіших чинників когенівської концепції – було підхоплене і отримало розвиток у бахтінській, спираючись на платонівсько-кантівський смисл про чистоту пізнавальної розумової конструкції. Але Коген розширив використання «чистоти» – чистий розум, чиста воля, чисте почуття; Бахтін примножив когенівське розуміння чистоти з її заломленням в літературознавстві, особливо в аналізі людської зовнішності в аспекті оптичної «чистоти буття» [14, с. 111].

Коген від самого початку вказав на зміст свого новаторського підходу до розуміння любові як «нового роду почуття»: не в якості «придатку» і навіть *suffixe*, а елементу, «який змінює напрям розвитку змісту свідомості» [3, с. 219]. За Когеном, естетична любов еротична, оскільки «Ерос є не тільки універсальним, але також фундаментальним і центральним». Але ця еротичність особлива: «Любовь – это стремление к «сообщению» [3, с. 219]. При цьому в перекладі тексту Когена коментаторами творів Бахтіна слово «со-общение» (*Mitteilung*) представлено через дефіс, таким чином, з іншим акцентом, який сприймається як спільне спілкування – конститутивної ознаки і принципу мистецтва [72, с. 597]. У цьому значенні переклад одного з провідних положень роботи Когена більш наближений до його філософського мислення без невластивої йому фрагментації думки: «Будь-яке значення мистецтва розкривається в «со-общении»... , любов і є прагнення до «со-общения». Вона є втечею від ізоляції у самому собі. Вона у пошуках «сообщества» (*Gemeinschaft*), яке має відношення до дружби і подружнього життя і абсолютного у людстві, а також і в державі» [72, с. 597]. Вельми важливим представляється акцентування ролі людини в «со-общении»: «Людина втікає від самої себе, саме ганебне для неї – це самотність із собою самою. Коли людина розмовляє і співає, коли вона пише і малює, то вона шукає засоби для «сообщения», тому що вона шукає “сообщества”» [72, с. 597 – 598], що має особливе значення для розвитку масової літератури, а, можливо, насамперед детективної.

У цьому контексті привертає увагу студіювання слова «любов». Як підкреслював Коген, справа не у слові як у такому (воно, на його думку, могло бути іншим), а в тому, яку «діяльність імплікує любов» – «вона згідно зі своїм не двояким основним значенням – першовиток мистецтва» [72, с. 598]. Розглядаючи естетичну любов у аспекті «чистого почуття», Коген вбачав у ній почуття, яке і породжує, і таке, що завершує [3, с. 230]. Філософом воно розглядається як найважливіша умова існування мистецтва, змальовуючи людину, її тілесно-духовне єство. Найважливішим принципом у розкритті поняття «естетичної

любові» є те, що Коген зіштовхував у протистоянні поняття «чистого почуття» і «естетику “вчувствования”», що, згідно з його трактуванням, було нетворчим станом. Для того, щоб точніше його позначити, Коген протиставляв йому заново створений ним термін «чувствопорождение», тим самим висвітлюючи породжуюче значення естетичної діяльності. Передусім він націлений на «олюднення змісту всередині чистого почуття, діяльності “душі в любові”» [72, с. 598]: « ... та людина, яка у кожній своїй справі, як у самій високій, так і у самій незначній, може відкрити передусім і тільки одне – любов, яка є почуттям мистецтва» [3, с. 221]. Коген вбачав «велику послідовність» у тому, як все вибудовувалось, а саме: «якщо естетична свідомість як чисте почуття повинна підлягати означенню, то любов є цим чистим почуттям, і надалі це означає: хоча любов може залишатися також іншою, ніж названа, згідно зі своїм не двояким основним значенням вона є *першовитоком мистецтва*» [3, с. 221 – 222].

Методологічну значущість для дисертації являє собою те, як Коген диференціював мистецтво в системі культури. На першому плані осмислення естетичного почуття як любові до людини, «до природи людини, до людини природи і в природі, не кажучи вже про відображення морального людства, першообразом якого, звісно, така людина ніяк не могла бути» [72, с. 598]. Не менш значущим є розгляд Когеном питання про виділення естетики та мистецтва з міфу: «вся природа залишилася б сюжетом *міфу*, якби вона не досягла в людині своєї єдності. І ця єдність розкриває мистецтво. Вона розкриває його в любові до людини, до природи людини» [3, с. 227]. І все ж Коген продемонстрував на цьому фоні дуже важливий аспект, який бере свій початок в духовному змісті релігії, в образах героїв, «в створенні та в стражданні», що є «естетичним почуттям, чистим, тому що універсальним...», яке «викликається впливом мистецтва». Коген висловив гарно оформлену думку, яка має пряме відношення до міфологізації, про те, що «відтак релігійний зміст вже сам знайшов естетичні шати, і лише в них продовжує розповсюджуватися, будь то в образах героїв релігійних саг, будь то в моральних притчах ...» [3, с. 227]. Занадто різко, як

методологічно помилковий, Коген подає погляд, що «релігія наскрізь просякнута мистецтвом» в матеріалі, в особистостях, «для яких вона більше або менше робить культ ...і в самих ученнях, зміст яких постає в напівсвітлі мистецтва, просвічує в них крізь віки. Далі мистецтво вперше робить світло сонячним, тому що в силу своєї своєрідності прагне до ясності. Воно є рівною мірою повністю чистим почуттям, як і абсолютно чистою любов'ю» [3, с. 227] (підкреслено нами – Д.Г.). Значущість любові Коген вбачав у тому, що вона «помічає найдрібніше», «освітлює, одухотворює і надихає найменшу чистоту» [3, с. 227], що особливо важливо в процесі міфологізації (або культу, як підкреслював Коген). Тут же філософ запитує про те, що в цьому процесі першорядне – «інтелектуальна справа технічної віртуозності» або «виявлення почуття» – з очевидністю у відповіді: «...художня творчість є творчість почуття, і навіть співтворчість, естетичне переживання» [3, с. 227], що є методологічно вагомим для нашого дослідження.

Розглядає Коген і «методологічну силу *ідеалу*» [3, с. 224], підкреслюючи, що теоретична модель «не вичерпує ту множинність моментів», як і можливі та очевидні в «загальному змісті ідеального твору мистецтва», об'єднаних в цілісність. Класичним прикладом втілення ідеї для філософа є вірші Мікеланджело і Рафаеля, в яких «цілісність творіння протипоставляється множинності в моделі» [3, с. 224]. Поетична думка Рафаеля примножена естетичною позицією художника, висловленою в листі до графа Бальдасаре Кастильоне (1514): «Що стосується Галатеї, то я вважав би себе великим майстром, якби в ній була хоча б половина тих великих речей, про які Ваша світлість мені пише. Але в словах *Ваших я впізнаю любов, яку Ви до мене відчуваєте*. І я скажу Вам, що для того, щоб написати красуню, мені потрібно бачити багато красунь..., щоб обрати найкращу. Але за браком як хороших судей, так і красивих жінок, я користуюсь деякою ідеєю, яка мені приходить на думку. Чи має вона в собі якусь досконалість мистецтва, я не знаю, але дуже намагаюся її досягнути» [91, с. 156 – 157]. Окрім розпису «станцей» (кімнат) Ватикану багатофігурними композиціями, Рафаель прославився створенням типу

Мадонни, портретів видатних людей того часу, а також розробляв сюжети античної міфології. До таких належить його фреска із зображенням «Тріумфу Галатеї» у віллі Фарнезіна в Римі, про яку він писав у цитованому листі. Саме у зв'язку із створенням образу нової Галатеї на хвилі міфологізації античного міфу про Галатею, Рафаель переживає її (міфологізацію) у зчепленні художньої ідеї, вибору кінцевого образу із множинності і любові до себе, творчої особистості, цінителя мистецтва, чия любов огортає і твір, тим самим міфологізуючи його. Саме таке поєднання приваблювало Когена.

Поезія Мікеланджело⁵ привернула увагу Когена формою викладу художніх поглядів, у якій перетинаються філософсько-релігійні узагальнення часу й образність. Його пластичне мислення являє собою поєднання страт із поглядами на мистецтво, на любов, життя, смерть, страждання в образах скульптурного прояву. При цьому відбувається своєрідна міфологізація скульптора, його перетворення в статую, яка немов звільняється молотом і різцем із кам'яної оболонки, з акцентом на різних гранях міфологізації. Так, в першому вірші художник починає розробку теми «скульптор і камінь», акцентуючи роль творця від самого початку як деміурга: «Когда мой грубый молот формурует твердый камень в то или иное человеческое обличье, его движения исходят от управителя, который его держит, ведет и направляет, и он следует за ним в каждом взмахе» [74, с. 191]; у другому вірші його погляди спрямовані на скульптора-генія, який володіє найвищим ступенем творчої обдарованості, у якій проявляється художня інтуїція, специфіка поєднання різних елементів зображення. Задовго до Канта,

⁵ За наявними відомостями, Мікеланджело писав вірші не для того, щоб вони були опубліковані, а лише для прочитання в колі своїх друзів, що відчувається в особливості стилю їх діалогічності. Проте вони незабаром стали відомими в середовищі освічених сучасників і високо оцінені. Вони аналізувалися художніми критиками Бенедетто Варкі, Марко Гвідуччі, а також в публічних лекціях, які читалися у Флоренції, настільки вони були затребувані. [Примечания к «Микеланджело Буонарроти». *Мастера искусства об искусстве* : в 7 т. / под ред. А. А. Губера, В. Н. Гращенкова. Москва : Искусство, 1966. Т. 2. Эпоха Возрождения [с. 166 – 208]. – С. 206]. Але оскільки не були видані, після смерті скульптора про них забули. У 1623 році онук Мікеланджело зібрав все, що зберігалось у сімейному архіві, зміг видати, але при цьому сильно спотворив рукописи. Імовірно, позначилися його претензії на самостійну поетичну творчість. Італійський вчений Гуасті у середині XIX століття виявив спотворення, порівнюючи їх з рукописами. Кропітка робота завершилася виданням “Die Dichtungen des Michelagnuolo Buonarroti”, Herausgegeben und mit kritischem Apparate versehen von K. Frey. Berlin, 1897. Напевно, з цим виданням і працював Коген, осмислюючи естетичне почуття любові, оскільки наступне видання відбулося у 1960 році.

який визначив генія як природжену духовну властивість, Мікеланджело звертається до серця синьйора, до його «кроткой привычки к нежной и благородной жалости» [74, с. 191], з наміром видобути їх із каменя. Зі зростаючою упевненістю у тому, що «в освобождении образа из-под скрывающей его оболочки» скульптор немов би передає своє відчуття, яке є свідком «достижения руки художника, послушной его творческому гению» [74, с. 192]. На те, що в цьому творі та сама думка, що і у попередньому, звернули увагу коментатори, підкресливши той факт, що розбору вірша була присвячена публічна лекція флорентійського гуманіста Бенедетто Варки [74, с. 206].

Не досліджуючи в повному обсязі проблематику віршів Мікеланджело, торкнемося лише тих аспектів, які зацікавили Когена, де «вся жизнь осмысляется им как творческий акт скульптора, как борьба с косной материей за ее одухотворение, как деяние» [74, с. 172], а саме: вбачав у скульптурі «первейшее из искусств», яке відтворює «наблюдение лица и движения в человеческом теле» [74, с. 192]; сьомий мадригал, імовірно, звернений до Вітторії Колонна з освідченням у любові у метафоризованій формі, яка запозичена з його практики ливарника з бронзи. Добування того, «кого я обожаю», відбувається через «опустошение себя» [74, с. 192 – 193], для того, щоб надати душу і серце статуї. Для цього потрібно розколоти форму на частини і тоді відбувається диво появи дами. Це ще одне повернення до міфу про Галатею як «наиболее совершенной идеи живого образа» [74, с. 193], хоча і не згаданого. Проте, Мікеланджело немов співвідносить із ним себе (дев'ятий мадригал), передаючи стан і рух міфологізації: «... художник, передавая в камне чей-нибудь образ, делает его похожим на самого себя...»; «... я все время беру моделью самого себя, в то время как я желал изобразить ее» [74, с. 193]; роль мистецтва, його перетворююча сила більше за все відбилася в автофікційності, що розписана в десятому мадригалі, розвиваючи попередню думку про поетапну автофікційність, говорячи сучасною мовою: «когда безупречное божественное искусство замышляет образ, передающий чьи-либо члены и движения, то первое, что рождается из этого

замысла, – это простая модель из скромного материала» [74, с. 194]. Далі ця задумка збагачується «работой молотка над горным, живым камнем, и в этом *рождении* он становится так прекрасен...» [74, с. 194] (підкреслено нами – Д.Г.). І тільки після цього Коген вводить у настільки цікавий процес власне Я у контексті автофікціоналізації, але «более совершенным творением», ніж Я у якості «скромной модели себя самого» [74, с. 194].

Розкриті прийоми, етапи роботи, її смисловий зміст, пронизані любов'ю виконавця / творця і глядача, який приєднався до процесу творення повноти образу, до якого постійно звертається Мікеланджело за підтримкою свого творчого стану, яке «восполняет... недостатки и ограничивает излишки...» [74, с. 194] та разом з тим надає художнику особливу незалежність, все це притягувало Когена і викликало бажання надати філософську завершеність вже у ХХ столітті, підхоплену і розвинену М. Бахтіним у естетично-літературознавчому аспекті.

Один із коментаторів роботи «Автор і герой в естетичній діяльності», у даному випадку В. Л. Махлін, акцентував ключові аспекти Когена, і разом із тим ланцюг, де первісним є «чисте почуття», яке гарантує «істинність естетичної любові»; у цьому ряді «душа автора-творця» або «душа любові», призначення естетичної діяльності якої – «це створення людського індивідуалізованого образу», тобто втілена «зовнішність подоби», за визначенням Когена, на яку коментатор звернув особливу увагу, продемонструвавши її через формульне висловлювання філософа: «створення подоби – це наділення душею» [72, с. 599]. При цьому Коген акцентує значущу думку: «Мистецтво – воно одне є любов до природи людини..., як душі людини у її тілі, точніше, у її втіленій подобі (Gestalt), з тим, щоб виявити душу і тіло у якості природи людини» [72, с. 600].

Бахтінське осмислення естетичної любові та необхідність у її присутності у найскладніших філософсько-літературознавчих концепціях проявилися вже в роботі «До філософії вчинку» (1918 – 1924) (назва роботи була надана С. Бочаровим, а М. Бахтін відносив її до своєї «філософської антропології») [17,

с. 351]. Повертаючись до питання про назву статті, підкреслимо той факт, що М. Бахтін рішуче означив свою працю явищем філософської антропології і не інакше, що вписується у її інтенсивний розвиток 1920-х років. Пріоритетною для нього була опора на праці Макса Шелера, визнаного основоположника філософської антропології, яким Бахтін був так захоплений, особливо його філософською концепцією, яка охоплює реальне людське існування, розуміння того, що таке людина. Як відомо, у кінці XIX – початку XX ст. на цьому фоні стався стрімкий злет інтересу до проблем любові, обумовлений «пошуком сталих метафізичних опор для людського я, який з'явився у зв'язку із «присмерком Європи» – в онтологічній пустоті [88, с. 1208]. Н. Прозорова чітко підкреслила: «любов у Шелера виступає у якості особливої сили, яка направляє кожну річ до властивої їй досконалості. У її основі лежить особистісне ставлення до ціннісних домінант, найвищою із яких виступає у Шелера любов до священного...» [88, с. 1208]. Любов у трактуванні Шелера, тобто в контексті філософської антропології, була найбільш прийнятною для Бахтіна, його розуміння сенсу людського існування, на яке він відреагував створенням естетичної концепції. Так, в роботі із бочарівською назвою «До філософії вчинку» М. Бахтін увів у якості ключового слово «любов» у розкритті змісту «вчинку-почуття із поступовим переходом до формування поняття “естетична любов”». При цьому Бахтін лаконічно, але у повному обсязі розкриває зміст свого нового поняття, відштовхуючись від поняття «естетичне бачення» і його компонентів, які «объемлются всеприемлющим *любовным* утверждением человека» (підкреслено нами – Д.Г.) [17, с. 58]. Саме з антропологічної позиції йому подобалось «говорити про об'єктивну естетичну любов, не надаючи тільки цьому слову пасивного психологічного значення, як про принцип естетичного бачення. Ціннісне різноманіття буття, у розумінні Бахтіна, як людського (співвіднесеного з людиною), може бути надане тільки любовному спогляданню, тільки любов може втримати і закрити ці різноманіття і -манітність, не втративши і не розсіявши їх, не залишивши тільки голий остов основних ліній і смислових моментів...

Безлюбність, байдужість ніколи не розвинуть досить сил, щоб напружено сповільнитися над предметом, закріпити, виліпити кожну, найменшу їх подробицю і деталь. Тільки любов може бути естетично продуктивною...» [17, с. 59]. Цю думку Бахтін розвив і конкретизував у роботі «Автор і герой в естетичній діяльності», розробляючи «ідею естетичної любові», яка, згідно з його концепцією, могла бути співвіднесена з «правильним установленням автора до героя» [14, с. 154]. До таких «правильностей» (за Бахтіним) належить «естетична форма», що «не може бути обґрунтована всередині героя, всередині смислової, предметної направленості, тобто чисто життєвої значущості, форма обґрунтовується всередині іншого – автора, як його творча реакція на героя і його життя, створюючи цінності принципово трансгредієнтні їм, але які мають до них безпосереднє відношення. *Ця творча реакція є естетична любов*» (підкреслено нами – Д.Г.) [14, с. 165]. При цьому Бахтін вбачав необхідність у тлумаченні тонкощів такої реакції: «Відношення трансгредієнтної естетичної форми до героя і його життя – із середини взятих – це єдине у своєму роді відношення люблячого до любого (*звісно, з повним усуненням сексуального моменту*, відношення не мотивованої оцінки до предмету («яким би він не був, я його люблю», а вже потім йде *активна ідеалізація*)» (підкреслено нами – Д.Г.). Моделі відносин «подібні до естетичного відношення автора до героя, або форми до героя і його життя», отже, саме у відношенні до героя «можлива естетична повинність, можлива естетична любов і дар любові» [14, с. 165]. Таким чином, Бахтін увів нові цінності у процес філософсько-естетичного мислення, без яких герой-міф не може мати повноти втілення, тобто без естетичної любові.

2.1.3. «Симпатичне співпереживання» як чинник міфологізації

Правильне розуміння естетичної діяльності (за М. Бахтіним) визначається співпереживанням як «симпатичного і співчутливого» [7, с. 154]. Науковець поставив собі за мету відповісти на запитання: «Що ж є таке «симпатическое сопереживание»?» [7, с. 154], вбачаючи в ньому передусім явище «средное

любви» (за Когеном). Тут доцільно звернутись до коментарів роботи «Автор і герой в естетичній діяльності», розміщених в зібранні творів М. Бахтіна, до того, як укладалось тіло терміну з огляду на зауваження Є. В. Анічкова, зроблене ним у процесі зіставлення «естетичної любові» Г. Когена і «симпатії» М. Гюйо. Звернемось і ми до цієї глибокозмістовної думки: «Засвоюючи для себе теорію любові в її значущості для естетики, як вона подана у Когена, чи не відчуємо ми, що з мови не сходить той термін «средный» любові, який переважає у Гюйо, а саме термін *симпатія*?» [14, с. 170 – 171]. Суголосність з цією думкою відчутна у Бахтіна особливо щодо співпереживань Едіпа. Не про любов до себе ідеться, не про себелюбство чи егоїзм, а про створення нового емоційного ставлення до його «душевного життя» в цілому. Саме це, на думку Бахтіна, тобто «средная любви симпатія» [7, с. 154], докорінно змінює емоційно-вольову налаштованість внутрішнього переживання героя, надаючи їй «інше забарвлення, іншу тональність» [7, с. 154]. Науковець розмірковує з приводу того, чи влітаємо ми її в «переживання героя», і у який спосіб це відбувається, наголошуючи на тому, що цю любов ми «вчувствуем в эстетически созерцаемый объект» [7, с. 154], співвідносячи з іншими внутрішніми проявами, до яких належить страждання, спокій, радість, напруга і т. ін. Коли людину називають милою чи симпатичною, то ці якості їй приписуються і водночас вони є виразом нашого ставлення до неї і її внутрішніми властивостями. Бахтін констатує проникнення почуття любові в об'єкт, як змінюється його лик для оточення. І все ж наголошується на тому, що таке проникнення має інший характер за «вложение, вчувствование в объект другого переживания» [7, с. 154], але вже як його власного стану, до якого М. Бахтін долучає радість, щасливу посмішку людини, внутрішній спокій, а також «непорушне і тихе море...» [7, с. 154]. На його думку це необхідно для того, щоб «оживити зовнішній об'єкт із середини», оскільки любов проникає наскрізь, і його зовнішню, і його «вчувствованную внутреннюю жизнь окрашивает, преобразует для нас полный объект, уже живой, уже состоящий из души и тела» [7, с. 154 – 155].

Поняття «сродной любви симпатии» Бахтін спробував дати через експресивне тлумачення, розглядаючи симпатію як умову співпереживання. З тою метою, щоб ми співпереживали будь-кому, «він має для нас стати симпатичним, несимпатичному об'єкту ми не співпереживаємо, не входимо в нього, а відштовхуємо його, відходимо від нього» [7, с. 155]. Більше того, Бахтін вважав, що справжньої експресивності виразу надає симпатичність, що вводить у його внутрішній світ. Дуже переконливими є розміркування науковця з приводу того, що симпатія є лише однією з умов співпереживання, але не єдиною і до того ж не обов'язковою. Що ж до естетичного співпереживання, то симпатія «супроводжує і проникає в нього впродовж усього естетичного споглядання об'єкту, перетворюючи весь матеріал споглядання і співпереживання» [7, с. 155]. Цінним є зауваження щодо «симпатичного співпереживання життя героя», що відбувається в іншій формі, відмінної від того, що могла бути пережита «самим об'єктом цього життя» [7; с. 155]. Ще одне цікаве увиразнення / застереження цього метання пов'язане з відстороненням співпереживання від граничності довершеного збігу, «злиття із співпережитим життям» [7, с. 155], оскільки злиття, на думку науковця, «рівноцінне відпадинню цього коефіцієнта симпатії, любові», а також і тої форми, що ними утворювалась [7, с. 155]. Найбільш значущим висновком роздумів Бахтіна в цьому аспекті є те, що «симпатически сопереживаемая жизнь оформляется не в категории «я», а в категории «другого», как жизнь другого человека, другого “я”» [7, с. 155]. У такий спосіб відбувається взаємодія з проблемою «другого», що надзвичайно важливо для нашого аналізу романістики Я. Флемінга та Ю. Семенова, оскільки йдеться про переживання життя другого з о в н і, а також зовнішнього і в н у т р і ш н ь о г о (розбивки слів здійснені М. Бахтіним). Стосовно специфіки симпатичного співпереживання як нового літературознавчого терміну, що чи не єдиний «володіє силою гармонійно поєднувати внутрішнє із зовнішнім в одній і єдиній площині» [7, с. 155]. Тут же Бахтін висловив думку, яка була сприйнята як важлива естетична закономірність, а саме: зсередини співпереживаного життя не існує підходу до естетичної цінності

зовнішнього (тілесного, що підкреслено науковцем); лише любов як «активний підхід до другої людини» поєднує «пережите внутрішнє життя» з цінністю тіла в одній і тій же людині. І все це є естетичним явищем, що «поєднує спрямованість з напрямом, колообіг з оточенням» [7, с. 155]. У такий спосіб Бахтін дійшов узагальненого висновку щодо розуміння цільної людини як «продукту естетичної творчої точки зору» [7, с. 155]. Не менш значущою є думка науковця про співвіднесеність пізнання і цінності, яка «не дає нам конкретну єдину людину, бо ж етичний суб'єкт принципово не один» [7, с. 155]. Вагомими є розмірковування з приводу розуміння симпатичного співпереживання як такого, що в переживання життя привносить «новий ціннісно-смісловий контекст» [7, с. 156]. Бахтін акцентує при цьому роль дієслів *bilden*, *gestalten*, увиразнену в коментарях їх формотворчу діяльність, що здійснюється «шляхом певної обробки матеріалу» [7, с. 156], тобто ліплення, різьблення, моделювання, чеканки, побудови, компоновки. Додамо до цього кінематографічні прийоми, такі важливі для нашого аналізу.

Особливого смислу набуває вираз «чисте співпереживання життя» з акцентом на понятті «чистота», що у Бахтіна пов'язана з античними філософськими смислами, передусім чистота форми Арістотеля. Саме тому під дахом чистоти «співпереживання життя» немає інших точок зору, окрім тих, які можливі «зсередини самого співпереживаного життя» [7, с. 156]. Складно подається, як утворюється і виправдовується естетична форма: не в прагненні до «чистого самовисловлення», а зовні, в зустрічній їй симпатії, у любові естетично продуктивній. Увага науковця зосереджена на тому, що активною є не саме увиразнене життя, а той, хто знаходиться поза ним, другий – автор, тоді як життя пасивне в естетичному увиразненні.

Бахтін вважав за доцільне замінити слово «вираз» («выражение»), невіддале на його думку, як таке, що більшою мірою відповідає експресивному розумінню німецького *Ausdruck*; більш відповідним, на думку науковця, для цієї «естетичної події» є термін імпресивної естетики «зображення» («изображение» чи, як

уточнюють коментатори, німецький термін «Darstellung») [7, с. 156], сприйнятний і для просторових, і для часових мистецтв, до того ж, це слово, що «переносить центр тяжіння з героя на естетично активний суб'єкт – автора» [7, с. 156].

Відповідаючи на запитання про те, що має набути «любование утверждение», щоб стати естетичним, Бахтін наголосив на таких явищах, як «безпосередня любов самого життя до себе», «самодостатність і впертість життя до перебування та іманентного саморозвитку» за умови зовні одержати любовне утвердження [7, с. 158]. Розвиваючи цю думку, науковець наголосив на тому, що любовне чи симпатичне співпереживання руйнує «чисто експресивний принцип», набуваючи не тільки інший лик, але й інший напрям розвитку. При цьому естетична активність явлена в «моменті творчої любові до співпереживання змісту» [7, с. 159]. Саме ця любов утворює естетичну форму співпережитого життя.

Бахтін висловив думку, яка, на наш погляд, має пряме відношення до міфологізації героя, коли зауважив, що «естетична подія не може мати лише одного учасника, який і переживає життя, і є виразником свого переживання в художньо значимій формі» [7, с. 159]. Те, що «суб'єкт життя» і «суб'єкт як такий, що формує це життя» – не можуть збігатися. Ця думка категорична, але слушна, і цьому є пояснення, оскільки «є події, які принципово не можуть розгорнутися в плані одної і єдиної свідомості»; для цього необхідні «два несливаючихся сознания» [7, с. 159]. Тут важливим є ставлення «к д р у г о м у сознанию, именно как к другому» [7, с. 160]. Надзвичайно продуктивною є думка / запитання: «Чим збагатиться подія, якщо я зіллюсь з другою людиною: замість двох постане один?», як і відповідь: «Продуктивність події ... у використанні привілеїв свого єдиного місця поза другими людьми». Особливої значущості набуває протистояння «виразу» і «враження» на засадах «експресивної» та «імпресивної» естетики.

2.2. Міф про Супермена: «справа Бонда» в концепції Умберто Еко

Герой-міф як наукова проблема не матиме методологічної довершеності без висвітлення його особливостей як Супермена, тобто як героя, «сили якого переважають буденний людський вимір, що є однією з констант народної уяви» [124]. Безперечно, ми будемо студіювати одну з найбільш відомих робіт Умберто Еко «Il Superuomo di Massa» («Від Супермена до Надлюдини», 1978), яка з роками набула цілісності з романною творчістю Ієна Флемінга і з його героєм Джеймсом Бондом. З 1962 року герой Флемінга був у полі зору Умберто Еко, а схожість британського агента «007» на Супермена Кларка Кента – сміливого молодого американця, який мріяв одружитись з коханою без щонайменших страждань – не могла залишитися поза увагою критика.

Есе про Джеймса Бонда було написане для збірника «Il Caso Bond» («Справа Бонда», 1965). Воно було надруковане в ту мить, коли фільми про агента 007 тільки розпочали завойовувати світ. Автор вказав на те, що «звувив свій аналіз до розгляду лише романів Флемінга, вилучаючи фільми» [25, с. 7]. Перша частина цього дослідження була внесена до видання «Communications» (№8, 1966) під назвою «Introduction à l'analyse structural des récits» («Структурний аналіз оповіді») Р. Бартом. Хоча у У. Еко було з цього приводу зауваження щодо відсутності другої частини, присвяченої дослідженню стилю Флемінга. Ми не маємо наміру студіювати роботу У. Еко в повному обсязі, а зосередимось на виокремленні рис Супермена, їх обґрунтуванні. Але передусім наголосимо, що нововведення У. Еко не обмежилось есеїстичним змістом, а привернуло увагу науковців, увійшло в сучасні словники. Так, в «Кратком словаре современных понятий и терминов» (під редакцією В. А. Макаренка) супермен має таке визначення: (від англійського *superman*, букв. – *надлюдина*) – 1) людина, впевнена у своїй зверхності (головним чином фізичній) над іншими людьми; ... 2) герой детективної літератури, гангстерських фільмів, кіно- і телебойовиків і т.п., що володіє надзвичайним фізичним розвитком, дивовижною спритністю, непереможністю і, зазвичай, зовнішньою привабливістю і чарівністю» [57, с. 534].

Таке визначення (як і в «Словаре иностранных слов» Л. П. Крисіна) засвідчує широке вживання слова, часто навіть з іронічним змістом. Але введене в цей широкий обіг воно було саме Умбертом Еко у роботі «Міф про Супермена» (розділ роботи «Роль читача. Дослідження з семіотики тексту», 1965), у якій акцентується не стільки надлюдська сила героя, скільки «природні людські якості», до яких відносяться «розум, рухливість, бійцівські якості чи навіть логічність мислення і спостережливість (як, наприклад, у Шерлока Холмса)» [124]. Потреба в силі витісняється в маргіналії і затребувана в єдності з іншими людськими характеристиками.

Має своє тлумачення у У. Еко і фраза: «*Супермен* – це міф, призначений для ... читачів» [124], для тих, хто відчуває потребу в силі, не маючи можливості її вдовольнити. Тут У. Еко зосередився передусім на «міфологічних конотаційних» героя, тобто додаткових і супутніх значеннях феномену, пов'язаних з його основним значенням. Якщо до основних якостей відносяться ті, що «Супермен виявляє свою наділеність надлюдськими властивостями» [124], то до конотативних належить те, що «він красивий, скромний, добрий і завжди готовий прийти на допомогу; його життя присвячене боротьбі проти сил зла...» [124].

Розглядаючи міфологізованого героя в контексті «цивілізації» роману, У. Еко наголосив на тому, що «традиційний релігійно-міфологічний персонаж, чи то божественного чи людського походження, мав незмінні, вічні риси і незмінну ж, невідворотню “біографію”». При цьому У. Еко особливо підкреслив: «Такий персонаж міг виступати героєм якоїсь «історії» (astory, unastoria); але ця «історія» розвивалась за певною схемою і домальовувала образ даного персонажа відповідно до завчасно заданій матриці» [124]. У. Еко ілюструє цю думку на прикладі Геракла, що «сприймався як персонаж з певною «історією», і ця «історія» була однією з характерних рис його обоженого образу» [124].

Надалі думка У. Еко розгортається навколо осучаснення слова «міф», «обтяженого» багатьма сучасними смислами. Передусім нова якість оповіді досягається через «зменшення «міфологічності» персонажів» [124]. Якщо

персонаж міфу втілює в собі певний закон, певну універсальну потребу, і тому «має бути передбачуваним, то персонаж роману «прагне бути таким же, як всі ми», а те, що з ним відбувається, настільки ж непередбачуване, як і те, що може відбутися, ситуацію У. Еко означає як «естетичну універсальність» [124], тобто як те, що може викликати співпереживання, співвідносячись із формами поведінки і з почуттями, що властиві всім.

Значущою для наших методологічних посилань є думка про те, що персонаж роману є «історичним типом», а тому не набуває універсальності міфу, не є знаком чи емблемою якоїсь надприродної реальності. «Естетика роману відроджує стару категорію, необхідність у якій виникає саме тоді, коли мистецтво покидає територію міфу»: це категорія «типового» [124]. У. Еко наголошує на тому, що міфологічний персонаж, з одного боку, мусить бути архетипом, «згустком певних колективних сподівань», «фіксованою емблематичністю», що є запорукою впізнаваності; а з іншого – він має підкоритися закономірностям романного героя. Але, як правило, Супермен є героєм без противника, а тому без «можливого розвитку» [124]. Проте він володіє іншими якостями, як от: Супермен не може «вичерпати» себе, оскільки не можна «вичерпати» міф. Така ситуація обумовлена тим, що персонаж античного міфу «уже був «вичерпаним» в якійсь «парадигматичній» дії»; тут же акцентується, що «він має можливість постійно народжуватися знову» [124]. Проте Супермен – «міфічний персонаж», який «занурений в буденне життя», пов'язаний з «умовами людського існування», «умовами» життя і смерті», зберігаючи при цьому «надлюдські здібності». Якби Супермен був безсмертним, то «читач уже не зміг би ідентифікувати себе з його двоїстою особистістю» [124]. Висновок при цьому закономірний: «Супермен повинен, з одного боку, залишитися «невичерпним», але з другого – «розтрачуватися» на шляхах буденного існування». Чи не найбільш сутнісною є думка про те, що Супермен «володіє рисами позачасового міфу», що сприймається як вчинки в людському буденному світі [124].

Доцільно мати на увазі уточнення У. Еко щодо 1938 року як часу появи Супермена і його активізації у другій половині ХХ століття. До того ж крім «історій» про Супермена читачам пропонувались «історії» про Супербоя, тобто його дитячі роки, і навіть Супербембі – час немовляти, а також Супергьорл. У зв'язку з чим з'явився прийом *уявних оповідей* – а що було б якби..., у результаті чого втрачається часова послідовність. Такий злам, справедливо зауважує У. Еко, формує нові уявні моделі з виразними міфотворчими функціями, що утворюють символічні підказки [124]. Дуже цікавим видається висновок про умови, у яких Супермен можливий як міф – коли читач не звітує перед собою про часові співвідношення, втрачаючи потребу їх дотримуватись, покладаючись на владу «неконтрольованого потоку «історій», своєрідної ілюзії теперішнього» [124].

І все ж, як не погодитись з У. Еко про «чари книги», з якої читач дізнається те, що знає, але хоче дізнаватися знову. Це вдоволення від *не-історії* (the nonstory), якщо під *історією* розуміється послідовний розвиток подій. Читач, скоріше, схильний відійти «в притулок *миттєвості*, улюбленої, тому що постійно повторюється» [124].

У підрозділі «Свідомість громадська і свідомість політична» У. Еко здійснив узагальнення про Супермена, які варто акцентувати. Передусім те, що такий герой наділений *надсилою*, має «впізнавану індивідуальність», є героєм анекдотів, здатністю до самоіронії. Цікавою є думка, що навіть епізоди насильства, до яких він причетний, працюють на те, щоб осудити Зло.

Не зайвим буде повторити, що Супермен «практично всесильний – і в фізичному, і в інтелектуальному, і в технічному відношенні» [124]. Якщо думка критиків, з якою погоджується У. Еко, про Супермена як про «довершений зразок громадянської свідомості» є беззаперечною, то фраза про те, що він «повністю відділений від свідомості політичної» [124] викликає заперечення, що ми спробуємо довести в аналізі романів І. Флемінга і Ю. Семенова.

2.3. «Формули» Джона Кавелті і детективно-шпигунський жанр

Розробка методології і методики аналізу проблеми «герой-міф» у шпигунському романі передбачає необхідність звернутись не лише до нових наукових напрацювань, але й тих, що вже мають статус наукової класики, але явно недооцінених, тоді як часом вони затребувані. До таких робіт належать, безперечно, відкриття Михайла Бахтіна 20-х років, а також і сучасні напрацювання, якими є «формульні» роботи Джона Кавелті.

Ситуація, яка склалася в літературі 90-х років ХХ століття, позначена надзвичайно динамічним розвитком масової літератури. Уже на той час Ю. Лотман одним з перших зробив спробу «історико-літературного і теоретичного визначення поняття “масова література”» [68, с. 817] (у роботі, що вперше була надрукована в українському часописі «Радуга» (1991) і стала програмною), наголосивши, що, «виступаючи певною мірою як засіб руйнації культури, вона водночас може втягуватись в її систему як така, що бере участь у створенні нових структурних форм» [68, с. 826]. Саме ця помічена двоїстість спричинила певну розгубленість критики щодо оцінки цих нових явищ. Але й дотепер, як справедливо наголосила С. Філоненко, «для критиків масова література є «головним болем», оскільки це не лише аналітична, але й оцінювальна категорія», що стало спонукою для програмування «завдання філолога: проаналізувати чинники притягальності для читача творів, які викликали масовий інтерес; висвітлити моделі й формули популярної белетристики, які функціонують у творах високої словесності, та рецепцію класики масовою літературою» [113, с. 11]. Наукова думка тривалий час була дещо стриманою щодо пошуків підходів до аналізу (а, отже, і розуміння) масової літератури, особливо детективної, що набувала значної популярності. Саме тому публікація розділу з книги «Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture» («Пригода, таємниця та любовна історія: формульна оповідь як мистецтво та популярна культура», 1976) американського дослідника

масової літератури Джона Кавелті (1929) під назвою «The Study of Literary Formulas» («Вивчення літературних формул»), що в перекладі російською вперше з'явилася в часописі «Новое литературное обозрение», № 22, 1996), була надзвичайно своєчасною. Її публікація, сприйнята як ефективний інструментарій аналізу не лише детективних жанрів, але й усієї масової літератури в цілому, що пробив глуху стіну методологічних пересторог у розумінні значущості масової літератури для сьогодення, відразу набув неабиякої популярності у середовищі вітчизняних дослідників [5; 39; 92; 113]. І все ж зростаючий інтерес уже в перші десятиліття ХХІ ст. до конспірологічного, шпигунського детективу обумовив необхідність ще раз повернутись до напрацювань Дж. Кавелті – і до особи самого дослідника, і до його концепції. За словами Кавелті, він прийшов до університету вже з досвідом дослідника вестерну. Але думки критика неодмінно поверталися до «зразків детективного роману» («patterns of mystery literature») [172], які він уже порівнював з осмисленими й обґрунтованими ним формулами вестерну. Отже, саме дослідження вестерну стало основою «формульної» концепції. Прочитані лекційні курси з часом переростали в монографії з викладенням концепції формульних досліджень: «Apostles of Self-Made Man: Changing Concepts of Success in America» («Прибічники людини, яка досягла визнання власними силами: змінювана концепція успіху в Америці», 1965), «The Spy Story» («Шпигунська історія», 1987), «The Six-Gun Mystique Sequel» («Продовження містики шестизарядного револьвера», 1999), «Mystery, Violence and Popular Culture» («Таємниця, насильство і популярна культура», 2004) і найбільш відома «Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture» («Пригода, таємниця та любовна історія: формульна оповідь як мистецтво та популярна культура», 1976).

Самодостатність розробки і впровадження Дж. Кавелті поняття «літературної формули», яка тлумачиться ним як «структура наративних та драматичних конвенцій, що застосовується в доволі значній кількості творів», безсумнівна [148, 68]. Тим не менше, запропоноване науковцем поняття вказує на

Дж. Кавелті як найбільш послідовного науковця в осягненні і сприйнятті концепції всесвітньовідомого канадського вченого Нортропа Фрая, розробленої ним у програмній праці «міфологічної школи» «Anatomy of Criticism» («Анатомія критики», 1957), доповненої і конкретизованої в інших виданнях: «Natural Perspective: The Development of Shakespearean Comedy» («Природна перспектива: Розвиток шекспірівської комедії», 1965), «The Return of Eden: Five Essays on Milton's Epics» («Повернення Раю: П'ять нарисів з епосу Мільтона», 1966), «Fools of Time: Studies in Shakespearean» («Блазні часу: Дослідження шекспірівської трагедії», 1967), «The Secular Scripture. A Study of the Structure of Romance» («Мирське письмо: Дослідження структури роману», 1976) та ін. *(Щодо попередників «формульності» Дж. Кавелті існує декілька передбачень. Так, висловлена думка, що таким був знаний медієвіст Ернст Курціус і його робота «Europäische Literatur und lateinisches Mittelalter» («Європейська література і латинське Середньовіччя», 1948), в якій досліджувались топоси як «сталі кліше, схеми вираження» («Ausdruckschemata»), котрі розповсюдились в античній та середньовічній літературі внаслідок впливу на неї риторики. Перехід із риторики в літературу обумовив якісну зміну топосів: «якщо в ораторській промові вони виконували роль «аргументу», то в літературному тексті ставали вже усталеною формулою» [82]. С. Філоненко вважає, що «на концепцію Джона Кавелті, ймовірно, вплинула фольклористична «формульна теорія», засади якої розробили американський філолог Мілмен Перрі та його учень Альберт Лорд (праця «Співець» – «The Singer of Tales», 1960)» [113, с. 65]. Проте визнаною у світі є думка, що Дж. Кавелті послідовно успадкував концепцію Нортропа Фрая, оприявлену в «Anatomy of Criticism» («Анатомії критики») в 1957, і це видається нам більш переконливим).*

Спрямованість науковця до вивчення «літературних формул» підпорядкована, по-перше, обґрунтуванню взаємодії між формулами, жанрами та архетипами; по-друге, осмисленню художніх особливостей формульної літератури; по-третє, осягненню ролі формули в культурі. Тим самим Дж. Кавелті

одним із перших запропонував цілком сприйнятну техніку аналізу творів масової літератури. Першу частину дослідження «Формули, жанри та архетипи» (з таким відвертим перегуком з думками Н. Фрая) автор розпочав з пояснення тої змістовності літературної формули, яка б сприяла можливості отримати вичерпне розуміння запропонованого терміну. Дж. Кавелті указав на витоки формульності, наголошуючи, що це передусім «традиційний спосіб описування деяких конкретних предметів чи людей» [52, с. 1]. На його думку, за умови більш уважного розгляду формула поєднує в собі два значення: по-перше, формулою можна вважати «будь-який культурний стереотип, який часто зустрічається в літературі» [52, с. 1] та існує в певному часовому просторі, але не має тієї ж конотації за його межами; по-друге, автор співвідносить термін «формула» з означенням «сюжету» як явища з наявністю архетипів, розповсюджених у тій чи іншій культурі, або «патернів» – «популярних зразків оповіді, що є втіленням сюжетних форм, обумовлених конкретним культурним матеріалом» [52, с. 2]. Отже, за Кавелті, формули – це інструмент, за допомогою якого певні культурні теми та стереотипи втілюються в універсальні оповідні архетипи. Успішним можна вважати лише той зразок, який, втілившись в персонажах та ситуаціях (релевантних у рамках зазначеної культури, до якої вони відносяться), задовольняє «потреби людини в розвагах та відході від дійсності» [52, с. 2]. Саме злиття певних штампів з універсальними оповідними формами і є, на думку науковця, формулою, яка значною мірою подібна до традиційного поняття літературного жанру. Але оскільки для трактування популярних жанрів використовуються «універсальні або міжкультурні уявлення про літературну структуру», що є в розумінні автора архетипами, то присвоєння популярному жанру назви «формула» є цілком логічним. Формули, за трактовкою Дж. Кавелті, – «це засіб узагальнення властивостей великих груп творів шляхом виділення певних комбінацій культурного матеріалу та архетипових моделей оповіді» [52, с. 3]. Автор вважає, що процес літературного аналізу не потребує трактування формули та жанру як різних явищ, а, скоріше, прагне до розгляду їх у ролі двох

рівноправних аспектів, причому формульний зразок існує деякий час до того, як починає осмислюватися творцем та аудиторією як жанр. Розвиваючи тему визначення жанру, науковець дійшов висновку, що осмислення цього поняття можливе лише у випадку його обґрунтованості конкретною формулою даної культури або співвіднесеністю з більш універсальними літературними архетипами.

Розмежування основних понять літературного аналізу відкрило для Дж. Кавелті можливість переходу до розробки аналізу художніх особливостей «формульної» літератури. Науковець визначив її як вид літературної творчості, що аналізується й оцінюється, як і будь-який інший вид літератури. Відмінність, за Кавелті, полягає в притаманній формульній структурі певній стандартизації, що сучасними ідеологами невисоко поціновується. Серед інших аспектів, що зазнають осуджень, належить надана читачеві можливість відсторонитись, перепочити від реальності. На це дослідник, не без полемічності, відповів у такий спосіб: «без певної долі стандартизації художня комунікація була б неможливою», якщо читачеві знайомі форми дають «задоволення й почуття безпеки», літератору, на його думку, «формула дозволяє швидко і якісно написати новий твір» [52, с. 5]. Для Кавелті важливість тенденції до стандартизації вбачалася і в тому, що саме її існування вже закладене в економіку книжкового бізнесу, де кожний бестселер сприяє появі продовжувачів, бажаючих заробити на популярній серед масового читача темі. Але, як виявляється, все ж не економічний аспект, а художня творчість у рамках формули складає особливий інтерес, оскільки «успіх конкретного формульного твору залежить від того, наскільки він інтенсифікує звичний досвід», тоді як «формула створює свій власний світ, що стає нам близьким унаслідок багаторазового повтору» [52, с. 6]. У кожному подальшому повторенні певної формули повинна бути закладена концепція «прийнятної інтерпретації» поряд з індивідуальністю, унікальністю та неповторними якостями [52, с. 6]. Отже, «кожна формула має свої межі, і в них проглядається нагода використати ті чи інші унікальні елементи без загрози

руйнації самої формули» [52, с. 7]. Для цього Дж. Кавелті виокремив два специфічних художніх прийоми, якими мусить володіти успішний формульний письменник: «вміння дати «нове життя» стереотипам та здатність по-новому змінити сюжет та середовище подій, не виходячи за межі формули» [52, с. 7]. Саме мистецтво переродження стереотипних персонажів та ситуацій бачиться ключовим у формульній художній діяльності високого рівня, оскільки для творця детективу або вестерну відхід від типових героїв та ситуацій, очікуваних публікою, ризикований та гарантований щодо відсутності належного відгуку з боку читачів. На думку науковця, хороший письменник повинен оновити стереотипи або ж додати нову грань, вдаючись до співвіднесення їх з попередниками. Успішною є та ступінь «життєвості стереотипу», коли він перевтілюється в архетип. А формула сама собою володіє цією якістю, тому що існує, маючи зміст «структурного стереотипу, який протягом довгих років приносив задоволення публіці» [52, с. 7]. Далі автор навів два способи оживлення стереотипу, а саме: «надання стереотипному характеру рис, які видаються протилежними стереотипним» (до таких належить раціональний та інтелектуальний Шерлок Холмс, який постає перед читачем водночас мрійливим романтиком), а також «додавання до стереотипного набору деяких значущих рис, які ускладнюють характер людини» [52, с. 8]. Науковець при цьому зазначив, що у разі ускладнення важливо не перестаратися, щоб не спотворити характер, а інші елементи формули не зруйнувати.

Наступним важливим етапом щодо досягнення формульною структурою успіху є своєрідність сюжету та обставин місця дії. Дж. Кавелті виокремив у якості домінуючої характеристики формульної літератури орієнтацію на відхід від дійсності та розваг з одночасним акцентуванням уваги на ставленні до детективної та пригодницької літератури як до низової культури з ярликом «збоченої форми чогось кращого» [52, с. 10]. Запобігаючи оцінювальним альтернативам, науковець запропонував «звернутися до категорій міметичної та формульної літератури», де перша «презентує світ у звичному для нас вигляді, а

формульний елемент створює ідеальний світ», позбавлений безладу, двоякості та ознак реальності. І все ж формульні конструкції сучасної літератури відрізняються від міметичних творів через наявність в них «конвенційних структур» [52, с. 10]. Досягненням свого найбільш значущого аспекту формульна література завдячує інтенсивним та миттєвим переживанням на противагу глибокому та складному процесу аналізу характерів і мотивацій у міметичній літературі. Небезпека та сексуальні переживання є потужними стимулами, що дозволяють «забути свої проблеми та повністю зануритися в уявний світ» [52, с. 10]. Цікавою, на наш погляд, видається думка автора про трилер та детектив як художню модель ескапістського переживання, таку, що існує тривалий час, пропонуючи вирішення проблем, «не вимагаючи ніяких фізичних дій поза світом уяви» [52, с. 11] (на противагу цьому твердженню науковець навів приклад, на його думку, найбільш формульної з усіх літератур – порнографічної, також націленої на інтенсивні переживання). Розвиваючи тему мистецтва літературного ескапізму, Дж. Кавелті звернувся до двох основних психологічних важелів, які відіграють чи не найважливішу роль в досягненні «переживання, до якого ми прагнемо заради відпочинку та відновлення сил», спрямованих на пошук «моментів інтенсивного збудження», і водночас сильного бажання уникнути небезпечних та неприємних ситуацій, що можуть спричинити руйнацію звичного устрою життя: «Ці два імпульси в звичайному житті неминуче конфліктують», – писав науковець, і «сутність ескапістського переживання та джерело його здатності принести задоволення і сприяти відпочинку ... полягає в тому, що воно на час синтезує ці дві потреби й знімає напругу» [52, с. 12 – 13]. Парадокс формульної творчості, за Кавелті, полягає в тому, що разом з хвилюючими переживаннями кохання та смерті «притаманне нам спочатку почуття безпеки і порядку не руйнується, а швидше укріплюється через те, що ми розуміємо нереальність того, що відбувається, а збудження та занепокоєння повністю контролюються, замикаючись у звичному світі формульної структури» [52, с. 13].

Дійшовши висновку, що світ формули – це «архетипова оповідна модель, втілена в образах, символах, мотивах і міфах конкретної культури», Дж. Кавелті навів та пояснив три основних літературних прийоми, що їх використовують автори формульних творів, а саме: напруга, ідентифікація та створення дещо видозміненого, уявного світу [52, с. 13]. Перший прийом, за словами науковця, необхідний автору з метою збудити тимчасове почуття страху та невпевненості щодо дорогого нам персонажу. Так, майстру детективу необхідно володіти вмінням підтримувати «складне інтелектуальне навантаження» аж до розв'язки, запевняючи аудиторію в тому, що головний герой / детектив володіє всіма необхідними якостями для розкриття злочину [52, с. 14]. Важливим бачиться акцент на розмежуванні автором роботи напруги в творах та «почуття невизначеності», характерного для міметичної літератури, як-от: невизначеність в міметичній літературі знімає інтенсивність ефекту напруги, оскільки створений письменником світ асоціюється з неоднозначністю, невизначеністю та обмеженістю реального світу [52, с. 14]. Тим самим факт невирішеності багатьох проблем сприймається задалегідь, тоді як використання звичної формули гарантує «happy end».

До найбільш актуальних у переліку Дж. Кавелті належить прийом ідентифікації з головним героєм. Автор здійснив розмежування в межах міметичної та формульної літератури. Остання створює таку модель ідентифікації, що змушує читача ґрунтуватись не на особистих мотиваціях і досвіді (що трапляється в міметичній літературі), а «дозволяє відійти від себе, створюючи власний ідеалізований образ» [52, с. 16]. Це спонукало до висновку, що формульній літературі притаманний «емоційно трохи шаржований стиль», який залучає читача до круговерті подій, тим самим позбавляючи його можливості «прогнозувати і розбиратися в тонкощах психології персонажа» [52, с. 16]. Але особливий інтерес, на думку Дж. Кавелті, викликають формульні письменники, які «використовують для ескапістської ідентифікації більш складні і тонкі методи» [52, с. 16]. Прикладом цього є створення настільки віддаленого від

звичної реальності світу, що ми перестаємо застосовувати до нього усталені стандарти правдивості, що, в свою чергу, полегшує процес ідентифікації з головним героєм. Зразком цього можна вважати розповіді про Шерлока Холмса А. Конан-Дойла, у яких автор «досяг високої майстерності в відтворенні картин світу, якого більше нема» [52, с. 16].

Підсумовуючи другу частину роботи, науковець констатував, що формульне мистецтво має як ряд конкретних проблем, так і **укладених засобів**. До найбільш успішних творців формульних творів належать ті, які змогли вирішити означені проблеми, оживили стереотипи та вдихнули нове життя у формулу в межах її існування, задовольняючи тим самим ескапістські переживання аудиторії.

Як уже зазначалося, Дж. Кавелті привернув увагу до того, що формули, створені культурою, впливають на її розвиток, творячи про неї уявлення за допомогою «співвіднесеності певних образів, символів, тем і міфів» [52, с. 17]. В останньому розділі опублікованої роботи науковець торкається питань культурної еволюції формул, їх відбору та популярності. Передусім автор зупинився на означенні відмінності між популярністю формули та популярністю твору, що є можливим лише у випадку порівняння успішного твору з іншими вдалими роботами. Цікавою є закономірність, коли формула розкривається як неймовірно популярна, тоді твір, у якому використовуються її складові, набуває ще більшої привабливості для читачів як представників певної культури. Зв'язок такої культурної поведінки з іншими культурними моделями сприймається американським критиком як ключовий щодо визначення важелів успішності формульного твору. Цим зумовлена необхідність розуміння особливостей взаємин між літературою та іншими аспектами культури (питання малодослідженого, такого, що потребує особливої дослідницької уваги).

Перш ніж запропонувати свій метод дослідження культурної змістовності літературних формул, Дж. Кавелті подав результати огляду застосовуваних методів для вивчення взаємин літератури з аспектами людської поведінки. Під

аналітичний огляд підпали теорії впливу, а також детерміністські та символічні. Так, теорії впливу сприймають літературу у якості морального чи політичного знаряддя, тому що її зміст і форма безпосередньо впливають на поведінку людини. Науковець вказав на недоліки такого підходу, наголосив на безглуздісті причинно-наслідкового зв'язку, який спрощує більш складний соціальний процес (прикладом є дослідження пропаганди та її впливу на поведінку людей), а також на хибність розгляду прибічниками літературного та художнього досвіду поряд з будь-яким іншим досвідом. Критик вважав, що «сприйняття літератури не схоже на інші форми поведінки, оскільки воно пов'язане зі сприйняттям уявних явищ і персонажів», тому «теорії впливу являють зв'язок між літературою та іншими видами поведінки занадто спрощено з тою метою, щоб слугувати достатньою основою для інтерпретації культурного значення літературних явищ» [52, с. 21].

Теорії соціального та психологічного детермінізму є основою іншого підходу і дають можливість для припущення, що «мистецтво є формою поведінки, породженої і сформованої соціальною і психічною динамікою як її основи». Висновок полягав у розумінні того, що «література перетворюється у хитрий пристрій, необхідний для задоволення потреб соціальної групи або психіки», де детермінантною вважається безпосередньо літературна форма як результат обумовлюючих її процесів [52, с. 22]. Детерміністський підхід широко використовувався для інтерпретації всіх видів літератури, у тому числі і для аналізу формульних структур (вестерну, детективу, мелодрами). Вагомі аргументи критика уможливили виділення двох основних недоліків цього підходу: такі пояснення «побудовані на апріорному припущенні, що в основі людської поведінки лежить певна соціальна або психічна динаміка», а також думкою про те, що «детерміністський підхід неспроможний у своєму прагненні редукувати літературний досвід до інших форм поведінки» [52, с. 23].

Символістські теорії розглядалися автором в якості ще одного підходу до культурного пояснення літературного досвіду, вони сприяли розгляду художнього твору як такого, що «складається з комплексу символів або міфів, які слугують

для упорядкування досвіду в уяві» і «стає способом сприйняття або просто відображення реальності» [52, с. 25]. Наявні і можливі заперечення щодо застосування цього методу, Дж. Кавелті апелює до критичної роботи Брюса Кукліка «Myth and Symbol in American Studies» («Міф та символ у американському вивченні», 1972), у якій автор пояснив неможливість їх ефективного поєднання в літературі, оскільки прибічники міфологічно-символістського напрямку розмежовують існування колективної свідомості та зовнішньої реальності для того, щоб інтерпретатор визначив, наскільки образ реальний або фантастичний, що неодмінно спрямує все до «філософської пастки проблеми тіло-свідомість» [52, с. 27]. На думку Кукліка, рішення дилеми зводиться до відмови від «спроб пояснити всю поведінку за допомогою символів і міфів», які є лише узагальнюючим поняттям, необхідним «для підсумовування певних моделей в літературі та в інших формах вираження, що повторюються» [52, с. 27]. Дж. Кавелті запропонував змінити в міфологічно-символістському підході «невизначене та суперечливе поняття міфу поняттям літературних структур ... або формулами» [52, с. 28]. Для науковця очевидними виявилися дві переваги формули перед міфом: «концепція формули потребує від нас розгляду твору в цілому, а не одного довільно обраного елементу»; «відносини між формулами та іншими аспектами життя можуть бути досліджені прямо та емпірично», тоді як спроба об'єднати міфологічний зразок з поведінкою людини потребує сумнівних припущень [52, с. 29]. Саме такі зміни в підході до культурного аналізу творів вказують на прямий, доволі непростий з психологічної точки зору зв'язок між літературою та життям.

Підсумком відомої роботи науковця стали запропоновані ним чотири гіпотези стосовно діалектичних взаємин між формульною літературою та культурою, що її і породжує, і сприймає: 1) «формульні оповіді підкріплюють вже існуючі інтереси і установки, подаючи уявний світ відповідно цим інтересам і установкам»; 2) «формули знімають напругу та неясності, які з'являються внаслідок конфліктів інтересів різних груп всередині однієї культури або

невизначеності у ставленні до тих або інших цінностей»; 3) «формули допомагають аудиторії дослідити уявну межу між дозволеним та забороненим і, обережно, надійно страхуючись, спробувати зробити крок за цю межу»; 4) «літературні формули сприяють процесу включення ціннісних змін в традиційні конструкції уяви», чим забезпечують безперервність культурного розвитку [52, с. 35 – 36].

Менш відомим, але не менш значущим є виступ Дж. Кавелті на конференції в університеті Хофстра (Hofstra University) з нагоди століття від дня народження Агати Крісті. У ньому науковець розвивав власну думку про особливості детективної літератури як формульної. Автори перекладу, відомі дослідники Т. Амірян і В. Дьомін, наголосили на значущості есе Дж. Кавелті як такого, що продовжує наукові роздуми стосовно долі детективного жанру з гендерних та національних позицій у культурному контексті, «оскільки детектив, становлення якого є одним із провідних нарративних механізмів ХХ-го століття, не втрачає здатності до мутації і активно залучається в літературний процес навіть на тій стадії, коли встановити жанрові межі художньої літератури стає все складніше» [39, с. 38]. Саме тому є необхідність повернути «погляди нашого слуху» до думок Дж. Кавелті.

Есе складається з невеликого вступу та трьох частин, у яких автор досліджує етнічну, гендерну та регіональну різноманітність детективу, його інтернаціоналізацію та подвійний сюжет. Розглянувши літературознавчі дослідження та критику останніх років (станом на 1991 рік. – Д.Г.) стосовно канону в англійській та американській літературах, який використовували жінки та представники соціальних меншин, Дж. Кавелті дійшов висновку, що наше бачення літератури в цілому змінилося, тому що ми почали сприймати її як результат «освітнього процесу та наукових досліджень» разом із асиміляцією розуміння популярних жанрів, перш за все детективу, який «досяг нових культурних висот як в Америці, так і в усьому світі» та став «важливим компонентом нової глобальної культури» [53, с. 382]. Аналізуючи етнічну,

гендерну та регіональну різноманітність детективного жанру у першій частині есе, науковець звернувся до класики, успішності відомих персонажів Шерлока Холмса та доктора Ватсона, пояснюючи їх популярність доволі консервативним набором соціальних цінностей та певної ідеології. Враховуючи те, що світосприйняття А. Конан-Дойла як автора детективних творів, на думку Кавелті, було глибоко вікторіанським, то закономірним є той факт, що Холмс і Ватсон були для традиційної британської культури втіленням «комбінації надійності, ґрунтовності, моральності, ексцентричності (найважливіших рис справжнього джентльмена)», а їх антагоністи виступали у ролі руйнівників цих традиційних устоїв [53, с. 382]. Розвиваючи думку, науковець вказав на «свого роду підривний елемент» таких детективних оповідей часів «золотої епохи», що повертав до поєднання раціональності із занепадом (творцем такого злиття автор бачив Едгара По) [53, с. 382]. Кавелті продемонстрував результат своїх спостережень, наголошуючи, що тривалий час більшість детективів-джентельменів були стовідсотковим відтворенням Шерлока Холмса і доктора Ватсона, аж до кінця 1920-х років, коли з'явився «крутий детектив», який «революціонував жанр, утворивши детектива-плебея, з руйнівним підтекстом» [53, с. 382].

У другій частині есе «Інтернаціоналізація детективу» критик, спираючись на факт розширення рамок детективного жанру за рахунок нових соціальних цінностей та ідеологій, вказує на перевтілення цього різновиду популярної літератури у «глобальний міф», припускаючи можливість існування певного руху всередині жанру, «який неможливо стримати жорсткими рамками формули» [53, с. 386]. Цікавою видається думка Кавелті про існування чіткого подвійного імпульсу у детективі, який простежується ще на ранньому етапі його розвитку: з одного боку, це наявність у творах А. Конан-Дойла та інших майстрів жанру «відчутного акценту на цінностях англо-американської буржуазної культури», а з іншого – відчуття «зачарованості екзотичним та дивним» [53, с. 386]. Такий стан речей пояснюється, як зазначив науковець, поєднанням страху і водночас інтересу, який виникав у англійців перед мешканцями окраїн Імперії, а у

американців – перед культурою корінних мешканців, але і ті й інші «нищили та водночас романтизували периферійні культури» [53, с. 386]. Шпигунський роман 1920-х років увібрав у себе це поєднання побоювання та зацікавленості не англо-американськими культурами, що відобразилося в існуванні пари героя англо-американця та його антагоніста етнічного злодія або злодія-вихідця з країн третього світу (наприклад, Шерлок Холмс і професор Моріаті Конан-Дойла). Подібні дуети не зникли з детективної арени і після Другої світової війни: доктор Ноу, Голдфінгер, Блофельд – одвічні вороги відомого Джеймса Бонда, але вони «скоріше є символами самопародії» [53, с. 386].

Іншою віхою змін англо-американської етноцентричності в детективному жанрі стали 1930 – 40-ті роки. Автори з інших країн почали розвивати «важливі варіації *mystery fiction*» (Жорж Сіменон у Франції і Бельгії, Артур В. Апфілд в Австралії, Едогава Рампо в Японії) [53, с. 386], що сприймалось зі змістом інтернаціонального характеру. Критик зауважив, що ці роки стали знаковими для історії розвитку детективного жанру, оскільки пошуки його нових форм «обумовили появу цілої плеяди не-англійського детективного роману», що увібрав у себе риси інших культур, відкидаючи етноцентризм [53, с. 386]. Таким чином, підсумував Кавелті, «інтернаціоналізація детективу постає ще одною важливою сучасною тенденцією» [53, с. 386].

У третій частині есе «Буржуазна демократія та подвійний сюжет» Дж. Кавелті надав пояснення факту канонізації детективу як всеохоплюючого феномену сучасного світу, акцентуючи дві точки зору у цьому питанні: по-перше, детектив володіє унікальною формою, а, по-друге, важливим на глобальному рівні є розгляд теми злочину і його розслідування та їх першорядна вага. Єдність формального шаблону жанру детективу вбачалася науковцем як «наслідок його подвійного, дублюючого сюжету (подвійної інтриги, *double plot*)», оскільки історія розповідається двічі – з точки зору її сприйняття спостерігачами, які стали очевидцями злочину, та бачення ситуації детективами, котрі відтворюють крок за кроком істинний хід подій. Цей подвійний сюжет, за словами критика, «зачарував

багатьох модерністів і постмодерністів, оскільки відобразив їх власне усвідомлення штучності оповіді (narration) та двозначності (ambiguity) сюжетів» [53, с. 387]. Дж. Кавелті також підкреслив, що «зростаюча інтернаціоналізація детективного жанру пов'язана зі зростаючим впливом ідеологій індивідуалістичної, буржуазної демократії», і це може призвести до культивування власної літератури багатьма країнами [53, с. 390].

Підсумовуючи свої роздуми стосовно детективного жанру, науковець означив детектив «ключовим міфом ідеології індивідуалістичної буржуазної демократії, втіленої в єдиному формальному шаблоні», що обмежує літературний жанр двома основними тенденціями сучасної демократії: «пошуком більшої рівності серед різних регіональних, етнічних та гендерних груп і зростаючим міжнародним впливом ідеологій індивідуалізму та буржуазної демократії» [53, с. 390].

Концептуальне обґрунтування Дж. Кавелті сучасної масової літератури з позиції формальності, наявності формульних літераторів відкриває нові можливості в осмисленні детективного жанру, його динамічної трансформації і є одним з продуктивних шляхів його розуміння.

Висновки до розділу 2

У розділі 2 розглянуто теоретико-естетичні основи заявленого в дисертації терміну «герой-міф» як культурно-естетичної цілісності, що поєднує елементи соціокультурної міфологізації, естетичної концепції любові, художньо-мистецької образності, «формульності», супергероїчності, примножених теоретизуваннями М. Бахтіна, У. Еко, Дж. Кавелті. Складність полягала у тому, що необхідно було поєднати концепції 1920 – 1960 – 1990-х років.

Особлива увага приділена розкриттю питання про масову буденну свідомість, на якій зростала міфологізація культових героїв, у тому числі Бонда і Штірліца. У соціокультурному вимірі сучасного мислення акцентується те, у який спосіб перетинаються думки Барта-міфолога про «штучні міфології» з «повсякденного життя» Франції, роздуми про «масовий соціальний міф»

А. Гулиги і обґрунтування «спільного міфу Європи» Г. Кнабе. Спалах «повернення міфу» поєднує класичне теоретизування О. Лосева, бартовські факти повсякденності і міфологічну здатність людини ХХ століття до творчості, а також формування нових культурних норм, за концепцією Л. Насонової.

У розлілі 2 нами обґрунтовано теоретико-естетичні засади особливостей буття міфологізованого героя розвідника / шпигуна в культурному просторі, передусім, привабливості і любові до нього масового читача / глядача. Погляд на цю ситуацію здійснено через концепцію «естетичного почуття любові» М. Бахтіна як «чистоту буття», що давала естетичну продуктивність, особливо відчутну в соціокультурній міфологізації як Штірліца, так і Бонда. У цьому ж ряду неабиякої значущості набула концепція «симпатичного співпереживання» як явища спорідненого любові, тобто нового емоційного ставлення до духовно-душевного буття героя, що сигналізує про злиття із «співпереживаним» життям. Ці концепції вперше вводяться до обґрунтування новоутворення «герой-міф», осмислення його змісту.

Бахтінські концепції гнучко і продуктивно поєднуються із сучасним тлумаченням Супергероя (Бонда), здійсненим У. Еко, з його архетиповістю, відповідністю очікуванням масового читача, але з підпорядкованістю закономірностям романного героя, що є запорукою впізнаваності та можливістю ідентифікації читача з міфологізованим героєм.

Осмислена «формульна» концепція Дж. Кавелті в підході до аналізу шпигунського роману в творчості І. Флемінга та Ю. Семенова з акцентуванням на мистецтві переродження стереотипних персонажів та ситуацій, що є ключовим у формульній художній діяльності, втіленій в образах, символах, мотивах і міфах конкретної культури.

РОЗДІЛ 3

ХУДОЖНЬО-ЕСТЕТИЧНА СПЕЦИФІКА МІФОЛОГІЗАЦІЇ ГЕРОЯ-ШПИГУНА

3.1. Джеймс Бонд як зразок західної міфологізації шпигуна

Історія світової літератури знає приклади дивовижних доль героїв, що існують автономно, у відриві від творів, у яких вони були явлені читацькій аудиторії. Їх не так багато, але вони всесвітньо відомі – Одиссей, Дон Кіхот, Гамлет, Робінзон, Швейк, Бендер – з одного боку, продукували розвиток іменних типів у літературі і їх численних модифікацій, з іншого – послідовно формували культурні явища, співвідносні з сутнісними характеристиками героїв. Разом з тим, іменні культурні явища – одиссеї, робінзонади, донкіхотство, гамлетизм й інші – завжди були і залишаються поняттями більш місткими і багатогранними в порівнянні зі своїми героями, а тому охоплюють більш широке коло явищ – соціальних, етичних, естетичних. Кожна нова епоха привносила свої смисли, збагачуючи явище, що можливо при очевидному відриві від твору як від матриці, але водночас і чіпкої пам'яті про нього. В осмисленні такого власне-номінального типу-героя / явища культури найбільш досягло успіху ХХ і вже ХХІ століття. Здавалося, давно пішли в минуле часи, коли можливим було створення такого героя. Але вихід у світ роману «Casino Royale» («Казино “Руаяль”», 1953) різко змінив ситуацію. Мало що тоді віщувало про появу у світі культури нового культового героя, оскільки це був перший роман Ієна Флемінга, та й у самого автора не проглядалися навіть контури майбутнього володаря шпигунського жанру масової літератури. Але те, що сталося в майбутні десятиліття, скоріше можна було б означити не скільки несподіванкою, стільки закономірністю.

Слід зазначити, що поява кожного роману супроводжувалася їх неодмінною екранізацією. І якщо виходити з того, що екранізація будь-якого твору розглядається як самодостатнє явище (за Ю. Цив'яном, Ю. Лотманом), оскільки завдяки кінематографічним прийомам створюється «унікальна матерія оповіді» [71, с. 128], наповнена звуком та рухом, що створює особливе сприйняття

глядачем оповідної лінії, яка не стільки відтворює реальність, скільки є «цією самою реальністю» [71, с. 163], то можна говорити про відрив романного героя від безпосередньо роману. Джеймс Бонд постав у двох своїх проявах – герой роману і кінематографу. Поява Бонда в якості кіногероя завжди надавала особливої виразності і романному герою. За весь час після виходу першого роману Бонд став іменитим культовим героєм сучасності. Зустріч масового читача з Джеймсом Бондом, який жодного разу не чув про супершпигуна британської розвідки, може виглядати майже анекдотичною. Коммандер ВМФ Великобританії, також відомий як «агент 007» – головний герой романів британського письменника Ієна Флемінга про вигаданого агента МІ6.

Головний персонаж, насправді, збірний і вже давно міфологізований образ. Незважаючи на те, що деякі дослідники розглядають як прототип Джеймса Бонда його творця Ієна Флемінга, співвідносячи з його моделлю поведінки і способом життя, багато в чому тотожними (що може бути предметом окремого дослідження), очевидним є прагнення автора створити якусь міфологічну ауру навколо свого героя. Однією зі складових цього міфу є гламурність як один з найважливіших компонентів привабливого образу Джеймса Бонда і намір автора в першому романі створити не просто шпигуна, а гламурного шпигуна: той образ, який підірвав усі існуючі шпигунські стереотипи не тільки західної літератури, але навіть радянської. Образ шпигуна вже мав свої кліше і певну літературну репутацію. Традиційно він безликий і ніяк не запам'ятовується, адже створений автором персонаж і не повинен особливо виділятися, кидатися в очі, вражати своїми талантами. Стаючи шпигуном, герой немов-би втрачає свою сутність, і його успіх – це не стільки демонстрація його особистих, неабияких якостей, скільки прояв високої здатності виконати покладену на нього місію. Зовні шпигун є відображенням єдності та анонімності суспільства, і ця ж анонімність «зовсім розділяє його з читачем, запрошуючи тільки до емпатії. Сірий плащ секретного агента став своєрідним чохлом, під яким ховався цей герой» [96, с. 504].

І на цьому тлі поява Бонда безумовно стала своєрідним викликом цим усталеним кліше. Уже в першому романі «Казино “Руаяль”» І. Флемінг відійшов

від існуючої традиції образу шпигуна в англійській детективній літературі. Але слід зазначити, що, з одного боку, англійська література тяжіла до того, що герой пригодницького жанру відрізнявся незвичайною зовнішністю і неординарною поведінкою, і в цьому аспекті Флемінг не відходить від англійської традиції, а строго її дотримується. Його герой завжди привабливий зовнішністю і поведінкою, в цьому відчутний відгомін скотівських, байронівських і конандойлівських героїв. До того ж літературний родовід Джеймса Бонда англійський: його батько Ендрю Бонд – виходець зі старовинної шотландської сім'ї, мати – швейцарка Монік Делакура; батьки причетні до британської розвідки, отож шпигунство для героя є сімейною справою. Те, що відбувається з головним героєм, дає підстави говорити про ті якості «britishness» («британськості»), означені як «симпатическое сопереживание» (за М. Бахтіним), виражене джентльменством і гламурністю.

3.1.1. Бонд – шпигун-джентльмен

У романі «From Russia, With Love» («З Росії, з любов'ю» 1957) популярної бондіани один з персонажів висловив полемічне судження про героїв Великої Британії, відзначаючи, що «The English are not interested in heroes ... In England, neither open war nor secret war is a heroic matter. They do not like to think about war, and after a war the names of their war heroes are forgotten as quickly as possible» («військові герої у англійців рідкісні В Англії війна – секретна чи ні – не в особливій пошані. Вони не люблять думати про війну і забувають імена військових героїв, як тільки війна закінчується») [160]. У цій фразі, крім історико-культурних підтекстів, проглядається естетичний посил Іена Флемінга, автора бондіани, серед іншого і до радянського літературознавства з пропозицією до відкритого діалогу, з акцентом на його призначенні як феномену масової літератури часів холодної війни з особливою затребуваністю її оновленого героя. Не без авторського виклику виголошена і фраза: «Within the Secret Service, this man may be a local hero or he may not» («У самій Сікрет Сервіс Бонд може бути місцевим героєм, а може і не бути») [160], оскільки Бонд уже вкорінявся в

свідомості читачів як образ англійського супер-шпигуна, що зберігав і розвивав як героїчні, так і джентльменські традиції, хоча і в трансформованому вигляді. Те, що сталося з героєм шпигунських романів Джеймсом Бондом, який з'явився в 1953 році з-під пера Ієна Флемінга і стрімко освоював новий культурний простір, постаючи знаковою фігурою не тільки літератури, кінематографу, а й культури кінця ХХ початку ХХІ століття в цілому, дійсно перевершило всі очікування і читачів, і критики. Створення такого типу героя в англійській літературі як ніколи було обумовлено подіями суспільно-політичними та історичними, які позначилися на людських долях не тільки в Англії, але і світу: болісне переживання втрат і наслідків Другої світової війни, промова В. Черчилля в Фултоні 1946-го року, яка поклала початок «холодній війні», освоєнню нового рівня відносин з Америкою, втраті колоніального володіння в Індії і Пакистані, посилюючи травмований стан суспільства, його культури.

Пошуки виходу до оновлення несподівано зійшлися з вимогами масової англійської літератури, з її певною втомою від своїх художніх шедеврів і затребуваністю більш тривіальних художніх рішень (в англійському кінематографі це проявилось раніше, особливо у фільмах за участю Вів'єн Лі «Міст Ватерлоо» (1940), «Леді Гамільтон» (1941)). Обумовленість бажання І. Флемінга стати письменником, використовуючи досвід роботи в журналістиці і службі по лінії розвідки, цілком була підпорядкована цим віянням інтуїтивно, через інтелектуальне споглядання і осмислення того, що відбувається, позначене белетристичним жартівливим прийомом: по-перше, нібито уникнути «the horrific prospect of matrimony» («жахливої перспективи сімейних пут») [179, с. 157], а по-друге, в надії «to make money» («заробити грошей») [162], що було продиктовано специфікою письменницького буття в умовах масової культури. Це було свого роду жартівливим прикриттям вельми серйозного завдання: формування нового художнього типу для англійської літератури. Ієн Флемінг точно визначив збіг обставин для створення супер-героя, відчуваючи всю значущість затребуваності масової культури та історико-літературної миті часу.

Джон Пірсон у біографії І. Флемінга, як і письменник, белетризовано вказав на час і місце поява Бонда: «at Goldeneye [Fleming's Jamaican residence] on the morning of the third Tuesday of January, 1952, when Ian Fleming had just finished breakfast and had ten more weeks of his forty-three years as a bachelor to run» («в “Голденай” [Ямайській резиденції Флемінга] вранці третього вівторка січня 1952-го року, після того, як закінчив сніданок і у нього залишалось 10 тижнів статусу сорокатрирічного холостяка») [187, с. 167]. Створюючи Бонда автор, здавалося б, навмисно відійшов від традиційного способу зображення англійського джентльмена, здійснивши наступний крок за А. Конан-Дойлем з його образом джентльмена-детектива, який бореться з будь-яким проявом соціального зла. Задуманий і створений Флемінгом персонаж різко відрізнявся і від Шерлока Холмса, і від класичних героїв з їх приналежністю або до вищого світу, або до середнього класу, але з певними нормами поведінки, способом життя, (навіть якщо він розбійник, то неодмінно благородний, як у романах В. Скотта). Джеймс Бонд визначається за професією – шпигун – і художньо конкретизується за цим принципом щодо виконання різних завдань, діяльністю на британський уряд і битвами зі світовим злом, що було затребуване часом і сприймалося спочатку як природна ідеологічна реакція в умовах «холодної війни». Звідси посилюється від роману до роману високий ступінь репрезентативності Бонда в межах власної типажності, чому сприяє нашарування стійкого набору оповідних формул, кліше. Але вихідна позиція Флемінга в створенні героя – Бонд-джентльмен – вбачається в його культурних і літературних *pro et contra*, до яких звернувся Флемінг, полемізуючи, загострюючи, трансформуючи, але відзначаючи його джентльменсько-героїчний генезис, який міститься в ньому за англійською традицією. На думку дослідника Роберта Кроса, «Fleming created Bond ... as a way of addressing the very real anger and anxiety he felt at the time about Britain's tarnished image and reputation» («Флемінг створив Бонда для того, щоб висловити невідомий страх і тривогу того часу щодо заплямованої репутації і образу Британії») [152, с. 316], з тим, щоб гранично ідеологізувати причини, які зумовили появу агента 007, а саме: два випадки – скандал, який підірвав авторитет Англії,

особливо в очах розвідувальної служби США, з так званої «Cambridge Spy Ring» (Кембриджська шпигунська група в особі яскравих представників англійського істеблішменту, які виявилися працівниками розвідувальної служби СРСР); другий, який стосувався монаршої персони Герцога Віндзорського, в минулому короля Едварда VIII, який став уособленням негідника (*cad*), що заплямував звання джентльмена своєю безрозсудливою поведінкою і критичними висловлюваннями на адресу усталених норм поведінки і пристойності. В обох випадках традиційні цінності і чесноти англійського джентльменства, властиві без застережень і Флемінгу, були зруйновані, тим самим залишаючи англійський істеблішмент, який і без того досить часто переживав потрясіння, в хиткому стані. Зрештою, це позначилося в XX столітті на тому, що «the term *gentleman* is highly ambiguous and amorphous, and consequently almost impossible to pinpoint» («термін *джентльмен* перебуває у вельми невизначеному і нечіткому статусі, внаслідок чого його майже неможливо точно визначити») [139, с. 4], на що вказала Крістін Берберич у своїй книзі «The image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature. Englishness and Nostalgia» («Образ англійського джентльмена в літературі двадцятого століття. Англійськість і ностальгія», 2007). Думка, що існувала і раніше, турбувала Флемінга і знайшла відображення в його художньо-етичних поглядах і пошуках, що багато в чому випереджають дослідження джентльменської складової в образній системі англійської літератури. Незаперечним сьогодні є той факт, що найбільш точно поняття «джентльмен» і його основні характеристики в XIX столітті визначені художньою літературою, героєм якої він був, і досвід якої не міг не враховувати Флемінг, як і узагальнення джентльменських страт вікторіанської епохи. Саме час шестидесятичотирьохрічного правління королеви Вікторії, коли цінності буття і побуту найбільш яскраво проявилися в національному менталітеті, способі життя, стилі епохи і особливо у джентльменстві, наклав відбиток на свідомості і бутті наступних поколінь.

Вікторіанська епоха дала поштовх для розвитку такого поняття як «Englishness» (проблема англійськості або національної ідентичності), що стало

невід’ємним компонентом ментального виміру, квінтесенцією британського національного характеру, який знайшов своє відображення в двох фігурах тієї епохи – постаті королеви Вікторії і образі англійського джентльмена (the English gentleman). Будучи «a symbol for quintessential Englishness» («символом для англійськості за своєю суттю») [139, с. 12], джентльмен і джентльменський кодекс стали нормами належної поведінки і багато в чому характеризували англійський спосіб життя. Його занепад і руйнування підвалин, розчарування в ідеалах, які утримували джентльменство, передбачало необхідність рятівного повернення до колишньої величі через людське перетворення та явленість нового ідеалу. Можливість це здійснити була тільки завдяки освоєнню закономірностей художньої образності, послідовність якої у Флемінга очевидна. Так, вихідне смислове навантаження Бонда – ідеальність і конкретність – реалізована відповідно в джентльменській іпостасі і шпигунській діяльності, формують нову реальність буття джентльмена, в якій все перетворюється, перебуває в новому співвідношенні відповідно до творчої волі автора. Ні власний досвід Флемінга – журналістський і розвідувальний, ні його багаті життєві враження не були вирішальними у створенні Бонда. Превалювали художньо-естетичні закономірності, засновані на реальності, яка сприяла їх ідеалогічності. Тому агент 007 стрімко набуває рис естетичного ідеалу масової культури у результаті ідеального моделювання джентльменства і шпигунства, вираженого в такому привабливому образі. До того ж, на думку дослідників, «the Victorian gentleman, builder of the biggest empire the world had ever seen, was a Romantic at heart, deeply embedded in rose-tinted medieval notions of chivalry and knight-errantry» («вікторіанський джентльмен, творець найбільшої імперії, яка коли-небудь існувала в світі, був романтиком у серці, глибоко переймався середньовічними ідеями благородства, відваги і лицарськими мандрями» [139, с. 22], до чого Флемінг не був байдужим. Для нього це не було «самоошуканством», а складовою способу життя його героя. Усталене в XIX столітті «the idea of the gentleman was developed into an “invented tradition”»: based on the medieval cult of the knight, it was adapted and modified to fit contemporary needs» («уявлення про

джентльмена переросло в «створену традицію»: заснована на середньовічному культурі лицаря, вона була адаптована і перетворена відповідно до сучасних потреб») [139, с. 21], як невід’ємна частина «англійськості» і національного духу. Вони були засвоєні Флемінгом в якості вихідних в образі Бонда-джентльмена, з огляду на те, що спроби утримати джентльменство як культурний феномен ускладнювалися не тільки тим фактом, що воно зазнавало істотних змін, але і наявністю відтінку суб’єктивності, загострюючи проблему репрезентативності. У ХХ столітті, з його увагою до антропологічних проблем, активізованих в Англії крахом вікторіанства, супроводжуваних різного роду скандальними ситуаціями, такими, що хибно впливають на сенс джентльменства, зумовило почуття «ніяковості» від самої специфіки його буття в суспільстві, оскільки до цього моменту «it seems uncomfortably linked to class, images of feudal landlords or snobbish «toffs», while simultaneously raising issues of education, style, manners, or simply inner values» («воно пов’язане з класом, чином феодального лендлорда або снобістським «чепуруном», але в той же час поняття ставить питання про освіту, стиль, манери або ж просто внутрішні цінності») [139, с. 5]. Всупереч всім «pro et contra» джентльменські смисли і форми буття були затребувані, перш за все, образні, оскільки образ художній, як відомо, «це не просто зображення або вираз якихось окремих явищ, сторін, властивостей або картин дійсності, але естетичний прояв гармонії особистості і світу, гармонії, в світлі якої прояснюються і дисгармонія, і хаос, і розлад». Особливо підкреслюється в роздумах про художній образ М. Гіршмана і О. Домашенко те, що він є таким, «коли у будь-якого приватного, одиничного, історично-конкретного життя розкриваються його загальні буттєві підстави, яке б життя не було обраним об’єктом безпосереднього зображення». Важливим бачиться «загальний буттєвий зміст» художнього образу «як світовий взаємозв’язок, зверненість, – спілкування в образному світі всіх з усіма і всього з усім» [30, с. 150]. Ці позиції як закономірності перетинаються в поведінці, способі життя героя Флемінга, джентльмена-шпигуна, який підкорив джентльменський кодекс служінню розвідці. Уже в першому романі бондіани «Казино “Руаяль”» Флемінг знайомить читача з героєм, у якому є спроба

зруйнувати кодекс джентльмена вибором професії шпигуна і пов'язаних з нею ліній поведінки, які найменше асоціюються з традиційним розумінням джентльменства, з його набором обов'язкових для виконання правил. Так, в романі Дж. Голсуорсі «The Forsyte Saga» («Сага про Форсайтів») подається розгалужена портретна система, в якій узагальнюється джентльменство в формі виклику і снобізму сім'ї, явлена в «an added perfection of raiment, an exuberance of family cordiality, an exaggeration of family importance, and—the sniff. Danger – so indispensable in bringing out the fundamental quality of any society, group, or individual» («бездоганності туалетів, надлишком родинної привітності, перебільшенням ролі сім'ї та – презирливою гримасою. Небезпека, неминуче оголяє основні риси будь-якого суспільства, групи або індивідуума») [164]; або в узагальнено-цілісному портреті, коли: «In the bravery of light gloves, buff waistcoats, feathers and frocks, the family were present ...» («вся сім'я зібралася тут, хизуючись білими рукавичками, світло-жовтими жилетами, пір'ям і сукнями ...») [164]. Не менш виразні і особистісні характеристики, що акцентують різні складові джентльменства: «Over against the piano a man of bulk and stature was wearing two waist coats on his wide chest, two waist coats and a ruby pin, instead of the single satin waist coat and diamond pin of more usual occasions, and his shaven, square, old face, the colour of pale leather, with pale eyes, had its most dignified look, above his satin stock» («Біля рояля стояв великий, ставний чоловік, два жилети обтягували його широкі груди – два жилети з рубіновою шпилькою замість одного атласного зі шпилькою діамантовою, що личило менш урочистим випадкам; його квадратне голене обличчя, кольору пергаменту і біляві очі сяяли величчю поверх атласної краватки») [164]; «Aunt Ann was there; her inflexible back, and the dignity of her calm old face personifying the rigid possessiveness of the family idea» («тітка Енн була тут: негнучкий стан, спокійна гідність її застарілого обличчя втілювали в собі непохитний дух власництва, властивий всій родині») [164]; Джемс був «over six feet in height, but very lean, as though destined from his birth to strike a balance and maintain an average, brooded over the scene with his permanent stoop; his grey eyes had an air of fixed absorption in some secret worry, broken at intervals by a rapid,

shifting scrutiny of surrounding facts; his cheeks, thinned by two parallel folds, and a long, clean-shaven upper lip, were framed within Dundreary whiskers» («більше шести футів зросту, але дуже худий, немов йому з самого народження судилося спокутувати своєю худобою надмірну огрядність брата. Джемс стояв, як завжди, згорбившись, і похмуро поглядав на всі боки; в його сірих очах застигла якась тривожна думка, від якої він час від часу відволікався і обводив оточуючих швидким поглядом; запалі щоки з двома паралельними складками і чисто поголену довгу верхню губу, яка видавалася вперед, обрамляли густі пухнасті бакенбарди») [164]. Створена галерея портретних образів-репрезентатив вікторіанської Англії з домінуючою деталлю, з якою кожен із них ідентифікувався, у своїй цілісності демонструє стишений прояв джентльменства у контексті і на тлі респектабельності, стоїцизму, почуття класового збереження, а для Сомса Форсайта-власника це ще й «непримиренний конфлікт з красою» [6, с. 17], а також «речовий світ, який існує навколо Форсайтів, церемонії одруження і похорону, манера говорити і поводити себе – все це виписано і відтворено в найдрібніших деталях і є разом з тим основою для великих узагальнень» [6, с. 18]. Все це руйнується новим поколінням Форсайтів у романі «Сучасна комедія».

Враження від цих творів присутні у Флемінга аллюзивно, коли він обживає новий прийом портретної характеристики – кіновпізнання, що набуло популярності в 1950 – 1960 роки. З одного боку – «мода на «молодіжну» культуру – неформальну, спонтанну, анархічну – повертає поняття «природності», яке пом'якшує фізіологічні жести, перебільшені на початку століття натуралістичним театром, завдяки тому, що вони виконуються дуже молодими тілами» [24, с. 23]; але з іншого – закономірності, на які вказав Ю. Лотман: «Здатність кінематографа розділити вигляд людини на «шматки» і вибудувати ці сегменти в послідовний в часовому відношенні ланцюжок, що перетворює зовнішній вигляд людини в оповідний текст» [69, с. 356] і далі – «образ людини на екрані гранично наближений до життєвого, свідомо орієнтований на віддалення від театральності і штучності. І одночасно він гранично – значно більше, ніж на сцені і в образотворчих мистецтвах, – семіотичний, насичений

вторинними значеннями, постає перед нами як знак або ланцюг знаків, що несуть складну систему додаткових смислів» [69, с. 356]. Тим і викликана візуалізація Бонда в першому романі через відомого актора Хогі Кармікаеля без психологічних нюансів, а саме з орієнтацією на «людину на екрані» і його «максимальне зближення “не” з людиною в житті», а з героєм літератури – скажімо так, перефразовуючи Ю. Лотмана. Так, в романі «Казино “Руаяль”», представляючи свого героя читачеві, письменник підкреслено руйнує класичну англійську портретну характеристику з джентльменською зовнішністю – «He is very good-looking. He reminds ... rather of Hoagy Carmichael» («Він дуже симпатичний. Нагадує ... чимось актора Хогі Кармікаеля»), але тут же слідує у формі застереження необхідність залишити риси джентльмена: «there is something cold and ruthless in his eyes» («в ньому відчувається якась суворість і холодність») [157]. Акторська зовнішність, міфологізована масовим глядачем, використовується Флемінгом як кінопоетологічний прийом для міфологізованого сприйняття свого героя і разом з тим нівелювання зовнішньої некрасивості англійських літературних джентльменів. Тим самим Флемінг акцентував взаємодію кіно і літератури в створенні нового героя, обумовленого специфікою масового кінематографу. Створення міфу англійським письменником про чергову зірку можна порівняти з вибором актора на роль, з рішучим відсіканням того, що може викликати роздратування глядача. В даному випадку, це було вікторіанське набридле джентльменство з демонстрацією його нової модифікованої форми, шпигунської, в єдності з рисами англійського національного характеру (що завжди викликало захоплення англійців в образі видатного розвідника Кіма Філбі). Таке нашарування літературно-кінематографічних страт створює феномен, який став фактом культурного життя Англії, примножений біографічним моментом: актор дуже схожий на Флемінга. Тим самим Флемінг, з одного боку, нівелює пошук подібностей свого героя з можливими відомими шпигунами як прототипами Бонда, акцентуючи себе в такій ролі, з іншого – відходить від створення традиційних розлогих портретних характеристик англійських романів, зберігаючи від традиції лише «суворість і холодність». Акторська краса і

впізнаваність диктують Бонду норми поведінки, які сприймаються як полегшене джентльменство: «liked to make a good breakfast» («любив щільно і зі смаком поснідати»), «car was his only personal hobby» («машини стали його хобі»), «had always been a gambler» («був азартним гравцем»), «a very serious gambler» («серйозно ставиться до картярської гри»), як і ретельний вибір одягу, що додавав впевненості образу [157].

Впізнаваність Бонда читачем через містко засвоєний акторський образ стає у Флемінга клішованим прийомом, який автор використовує і в романі «Проект “Мунрекер”»: «Rather like Hoagy Carmichael in a way. ... Much the same bones. But there was something a bit cruel in the mouth, and the eyes were cold» («Чимось схожий на відомого кіноартиста Хогі Кармікаеля. Такі ж, як і у нього, благородні риси обличчя. Правда, в контурі рота проглядає щось жорстоке, та й очі відливають холодом сталі» [163], немов ненароком нагадуючи про специфіку і призначення свого героя. Певною мірою естетичним викликом є сформований Флемінгом соціальний ряд Бонда: джентльмен (за родовідом) – шпигун (за службою) – пірат (за натурою), як визначає себе сам агент 007. Але тим самим автор наполягає на такому поєднанні, отже видозмінах джентльменства, привнесених образом Бонда в культуру. Флемінг цю фразу не повторив ні в одному з романів, але відчутна її аллюзивна присутність у поведінці Бонда.

Кожен з наступних романів бондіани позначений вимушеною боротьбою Бонда з кодексом джентльмена, що продиктовано шпигунською професією і легким відчуттям «благородного» піратства в собі. Так, в романі «Проект “Мунрекер”» особливо наголошується, що для справжнього джентльмена невід’ємною частиною життя було членство в одному з престижних клубів, його відвідування. Офіційно Джеймс Бонд не належав до такого, але бував завдяки запрошенням інших членів клубу. Сюжетна лінія роману автором започаткована саме в одному з найзнаменитіших у світі картярських клубів, в «Блейдз», членом якого був безпосередній керівник секретного агента М.: «the club ... remains to this day the home of some of the highest “polite” gambling in the world. It is not as aristocratic as it was, the redistribution of wealth has seen to that, but it is still the most

exclusive club in London. The membership is restricted to two hundred and each candidate must have two qualifications for election; he must behave like a gentleman and he must be able to “show” £100,000 in cash or gilt-edged securities» («клуб ... до сьогоднішнього дня залишається місцем найвишуканішого в світі азарту. Він став не таким аристократичним, яким був раніше, оскільки перерозподіл багатства в суспільстві зробив свою справу. Але це все ще один з привілейованих лондонських клубів з обмеженим числом членів, що не перевищує двох сотень людей. Кожен кандидат повинен отримати дві рекомендації, щоб бути членом клубу. Він повинен вести себе як джентльмен і бути в змозі пред'явити сто тисяч фунтів готівкою або золоту кредитну картку») [163]. Флемінг дав коротку історію клубу «Блейдз», знайомлячи читачів з правилами та особливостями в деталях, підкресливши винятковість і престиж даного закладу для вершків суспільства – клуб дійсно можна назвати оплотом старих традицій англійського джентльменства, який інтригував привілейованістю еліти, що здавалася ідеалом, якому хочеться наслідувати. У статусі найкращого гравця в карти в Секретній службі агенту 007 належить зіграти в клубі партію в бридж і неодмінно продемонструвати віртуозність гри перед мільйонером Хьюго Дрексом, який немислимим чином вигравав великі суми і, на думку голови клубу «Блейдз» Базілдона, шахраював в картярській грі. Але така майстерна гра передбачає відповідний зовнішній вигляд. Наслідуючи кодекс, підтримуваний кожним денді, він мусить бути одягнений «in a heavy white silk shirt, dark blue trousers of Navy serge, dark blue socks, and well-polished black moccasin shoes, he was sitting at his desk with a pack of cards in one hand and Scarne's wonderful guide to cheating open in front of him» («в щільну білу шовкову сорочку, в темно-сині брюки, темно-сині шкарпетки і добре начищені чорні мокасини, Бонд сидів за столом з картярською колодою і чудовою книгою, яка описує різні способи шахрайства в карти») [163]. Згідно Д. Шифферу, філософу дендизму, «досконалість одягу полягає в ідеальній красі» [121, с. 237], для якої важлива кожна деталь, виражена послідовністю тілесних рухів як приклад впевненості в собі і переваги: Бонд «filled the wide black case with cigarettes and slipped it into his hip pocket, put on a black knitted silk tie and

his coat and verified that his cheque book was in his notecase» («наповнив портсигар сигаретами і поклав його в задню кишеню брюк. Пов'язавши чорну в'язану краватку і одягнувши піджак, він переконався, що чекова книжка лежала у нього в гаманці») [163], з урахуванням того, що: «He had only played at Blades a dozen times in his life, and on the last occasion he had burnt his fingers badly in a high poker game, but the prospect of some expensive bridge and of the swing of a few, to him, not unimportant hundred pounds made his muscles taut with anticipation» («за все своє життя він брався за карти в «Блейдз» не більше дюжини раз. І в останньому випадку він там досить сильно обпiкся, граючи в покер з наміром на значний виграш, але перспективи гарного виграшу в бридж і можливість отримати значущу для нього суму в кілька сотень змусила його м'язи напружитися від передчуття всього цього») [163]. Визначаючи для свого героя таке завдання, Флемінг-джентльмен, безумовно, усвідомлював, що в даному випадку порушується правило «чесної гри», якому зобов'язана була слідувати кожна людина, яка вважає себе джентльменом. Але, кидаючи виклик «істинному» джентльменству, письменник створив образ такого собі «flawed gentleman» («джентльмена з вадою»), тим самим вказуючи на те, що з лиходіями потрібно боротися нестандартними методами. Про Джеймса Бонда можна було сказати, що він: «Doesn't look the sort of chap one usually sees in Blades» («Не схожий на тих хлопців, кого зазвичай можна побачити в клубі “Блейдз”»), у яких: «Something a bit cold and dangerous in that face. Looks pretty fit. May have been attached to Templer in Malaya. Or Nairobi. Mau Mau work. Tough-looking customer» («Вираз обличчя віддає холодом і здається небезпечним. На вигляд він досить міцний тілом. Може здаватися слідчим або адвокатом, який працює в Малайї або Найробі у справах терористів. Досить-таки жорсткий на вигляд відвідувач») [163]. Будучи втіленням якостей британського національного характеру, іншими словами втіленням «Englishness» («англійськості»), «Bond knew that there was something alien and un-English about himself. He knew that he was a difficult man to cover up. Particularly in England» («Бонд знав, що в ньому було щось чужоземне, не англійське. Він знав також, що був одним з тих людей, яким важко залишитися непоміченими.

Особливо в Англії»). Але агента 007 це зовсім не хвилювало, він знав: «Abroad was what mattered. He would never have a job to do in England. Outside the jurisdiction of the Service» («що був народжений для роботи за кордоном, адже агент його класу ніколи не став би виконувати завдання тут, в Англії, під наглядом Секретної служби») [163].

Автор бондіани педантичний в подачі річного заробітку Бонда: «He earned £0 a year, the salary of a Principal Officer in the Civil Service, and he had a thousand a year free of tax of his own. When he was on a job he could spend as much as he liked, so for the other months of the year he could live very well on his £2000 a year net» («У рік він отримував півтори тисячі фунтів – зарплата відповідального працівника цивільної служби і додатково тисячу, гроші, що не обкладаються податком, які він використовував без звіту на власні потреби. При виконанні завдань він міг витратити скільки йому заманеться. Тому в решту часу Бонд міг безбідно жити на свої дві тисячі фунтів чистого доходу») [163], в чому проглядається підхід джентльмена-клерка з боку Флемінга. Але така педантичність щодо засобів носить подвійний характер: з одного боку, перебуваючи в Англії і виконуючи свою звичайну роботу «вдома», агент 007 міг розраховувати на заробіток, і траплялися час від часу виграші в карти або гольф; з іншого – за кордоном Бонд вів зовсім інший спосіб життя, насолоджуючись необмеженими коштами Сікрет Сервіс. Такий стан речей частково може носити біографічний характер, визначаючи прагнення автора за допомогою головного персонажа висловити нереалізовані моменти у власній кар'єрі. Але є факт того, що «Іен Флемінг, автор, був джентльменом. Джеймс Бонд, персонаж, так само є джентльменом» [198, с. 34], тобто успадкованим, що є незаперечним. Проте, це той біографічно-джентльменський компонент бондіани, який передбачає необхідність більш ретельного розгляду.

Як стверджує К. Берберіч, автори ХХ століття звертаються до образу джентльмена, тим самим наголошуючи на тому, що «the ideal still continuous to fascinate not only the writers but also, and in the long run more importantly, the reading public» («образ все ще продовжує захоплювати не тільки письменників, але, що

більш важливо, в перспективі широке коло читачів») оскільки «the figure of gentleman ... still haunts the collective consciousness of the British reading» («фігура джентльмена ... все ж невідступно переслідує колективну свідомість британських читачів») [139, с. 37]. Бондологи сходяться на думці, що саме національна приналежність (national identity) принесла славу Джеймсу Бонду. На думку Джеймса Чепмена, Джеймс Бонд асоціюється в уяві масової публіки з «a particular image of Britishness» («певним образом британськості»), а саме з «the suave gentleman hero» («вишуканим героєм-джентльменом»), що є «an embodiment of the values of meritocracy and professionalism that helped to shape British society after the Second World War» («уособленням меритократії і професіоналізму, які допомогли сформувати британське суспільство після Другої світової війни») [149, с. 130]. Цінитель азартних ігор (карти, рулетка), міцних напоїв (мартіні, бурбон, горілка) і жіночої краси (за визнанням Бонда, це привабливі, ефектні жінки, які не є іменитими і впізнаваними), Бонд затишно почував себе в смокінгу і виглядав, як справжній мільйонер, коли зі своєю супутницею відвідував дорогий ресторан або мчав на дорогому автомобілі, намагаючись її врятувати. Проте Бонд все ж не є справжнім джентльменом, він лише іноді дотримується кодексу джентльмена: зберігає свою прихильність до одягу, їжі і напоїв, але щодо способу життя в цілому – це цілковите порушення джентльменської традиції. Бонд немов кидає виклик культурі своєю поведінкою: у секретного агента немає не тільки сім'ї («I'm almost married. To a man» «я вже майже одружений. На чоловікові» [158]), але і сталості у відносинах з жінками. Супутниці Бонда належать або до шпигунського стану, як Веспер Лінд («Казино "Руаяль"»), Гала Бранд («Проект "Мунрекер"»), Тетяна Романова («З Росії, з любов'ю»), Мері Гуднайт («Людина із золотим пістолетом»), або до мимовільних його спільників, як Симона Латрель (Солітер) («Живи, нехай вмирають інші»), Тіффані Кейс («Діаманти вічні»), Ханічілі Райдер («Доктор Но»), Пуссі Галор («Голдфінгер»), Домінетта Віталі (Доміно) («Операція "Кульова блискавка"»), Вів'єн Мішель («Шпигун, який любив мене»), Кіссі Сузукі («Живеш тільки двічі»). Тому саме етапами виконання того чи іншого завдання визначається ставлення агента 007 до них, проте ним

позначений його жіночий ідеал: «Gold hair. Grey eyes. A sinful mouth. Perfect figure» («Золоте волосся. Сірі очі. Чуттєвий рот. Відмінна фігура») [158]. Однак, високе почуття джентльменства Бонд виявив тільки по відношенню до графині Терезі ді Вічензо («На секретній службі Її Величності»), запропонувавши їй руку і серце. Але побудувати сім'ю з обраницею не вдалося, бо вона була вбита в день весілля. І тільки звичка все перевіряти до дрібниць та інтуїція стали незмінними супутницями Бонда. Він був професіоналом, і якщо дозволяв собі захопитися черговою *femme fatale*, то знав, що це не на все життя. Вірний він був лише Великобританії.

Патріотизм Джеймса Бонда – невід'ємний елемент англійськості в агенті 007: «Bond is a conservative hero, a defender of the realm, a staunch patriot and ... an upholder of monarchy» («Бонд є консервативним героєм, захисником держави, хоробрим патріотом і ... прихильником монархії»), відзначають дослідники [149, с. 131]. Консервативність літературного Бонда, як основна риса вікторіанської повсякденності, проявляється у його звичках: єдина газета, яку читає Бонд – “The Times”, стара п'ятифунтова банкнота викликає в ньому сентиментальну прихильність, оскільки асоціюється зі стійкістю і стандартами колись могутньої імперії; розмірковуючи про свою країну, Джеймс Бонд все більше співвідносить її з Англією, а не Британією. Саме вікторіанська епоха зміцнила традицію чаювання, відому кожному англійцю. Але герой Флемінга кидає виклик традиційності в романі «Операція “Кульова блискавка”», коли читач дізнається, що «Bond loathed and despised tea, that flat, soft, time-wasting opium of the masses» («Бонд взагалі ненавидів чай, цей опіум для народу, цю марну трату часу»), а, перебуваючи на оздоровленні в санаторії, де ритуалом була поїздка в найближчу чайну, сприймає це з неприязню: «He got to know all of them ... and a dozen other cottages, rafters where elderly couples ... talked in muted tones about children called Len and Ron and Pearl and Ethel, and ate in small mouthfuls with the points of their teeth and made not a sound with the tea things. It was a world whose ghastly daintiness and propriety would normally have sickened him» («Він міг на пальцях полічити всі чайні довкола ..., і дюжини інших чайних, кафе, закусточних, де літні

пари...тихо розмовляли за чашкою чаю про дітей, яких звали Лен або Рон, Перл або Етель, манірно відкушували кінчиками передніх зубів крихітні шматочки тістечок і запивали їх чаєм, не видаючи ні найменшого звуку при зіткненні з чайним приладдям. Це був світ, від примарної вишуканості і диктату пристойності якого Бонда б знудило») [158].

Хоч би яким не був бунтарський дух Джеймса Бонда, він незмінно асоціює себе з батьківщиною і вважає неприпустимим засумніватися в її могутності: він нещадний до ворогів і доводить почате до кінця. А якщо у когось виникають сумніви щодо авторитету Великобританії, то агент 007 попереджає: «You underestimate the English. They may be slow, but they get there» («Ви недооцінюєте англійців. Може, вони і повільні, але вони домагаються свого») [161]. І все ж, незважаючи на патріотичний запал, «Bond himself is not the quintessential English gentleman hero» («сам Бонд не є типовим англійським героєм-джентльменом») [149, с. 133].

Як вважає критик Бернارد Бергонзі, романи Флемінга мають «an air of vulgarity and display which contrast strongly with those subdued images of the perfectly self-assured gentlemanly life» («вульгарну атмосферу і художнє оформлення, що сильно відрізняється від стриманих зображень бездоганного життя впевненого в собі джентльмена») [149, с. 133]. Насправді Джеймс Бонд являє собою якесь зміщення основних акцентів образу типового англійського джентльмена з вікторіанською інтерпретацією, яка характеризувала його як скромного, благородного, ввічливого, з почуттям гумору, спортивного та патріотичного представника, що й викликало до нього особливе почуття симпатії. Проте, як стверджує Дж. Чепмен, найбільш часто зустрічається прикметник, що характеризує Бонда як «жорстокий» (cruel). І все ж бондолог погоджується з тим, що зовнішні ознаки джентльменства в гламурному шпигуні наявні: «he knows the right drinks and the right food» («він розбирається в правильних напоях і правильній їжі») [149, с. 133], проте в картярській грі або гольфі справжній джентльмен ніколи б собі не дозволив «нечесну гру», навіть якщо так чинить противник. Так, перед читачем постає сучасний герой, без класової

приналежності, державний службовець, гідний представник суспільства професіоналів, який вважає за краще анонімність аніж гучну славу. Його сексуальні зв'язки і відсутність тривалої прихильності до однієї жінки свідчать про те, що британське суспільство «was breaking free from the prurient Victorianism» («звільнялося від одержимих поглядів епохи королеви Вікторії») [149, с. 134], однак ще не перетворилося на «суспільство вседозволеності» (permissive society). Джеймса Бонда, незважаючи на його англійськість, не можна назвати чистокровним англійцем: його батько з Шотландії, а мати з Швейцарії. Він відвідував школу для джентльменів в Ітоні, але не закінчив її. Його річний дохід невеликий, 1500 фунтів стерлінгів на рік. Але найбільшим недоліком Бонда як англійського джентльмена є відсутність членства в престижному приватному клубі, яким є «St. James».

І все ж, як зазначила К. Берберіч, Флемінг навмисно створив джентльмена «з вадою», перебуваючи в сум'ятті через «зрадників всередині» британського істеблішменту, котрі підривають авторитет колись однієї з наймогутніших імперій і зневажають традиції англійського джентльменства як символу національної ідентичності. Ієн Флемінг приготував для свого головного літературного персонажа важливу місію – «to restore British honour in the eyes of the world» («відновити честь Великобританії в очах світу») [152, с. 325], викликаючи в уяві читачів «the image of a powerful, proud and still imperial Britain untouched and undiminished by post-war decline» («образ могутньої, гордої і все ще імперської Британії, якій післявоєнний занепад не завдав шкоди») [152, с. 326]. Можливо, Джеймс Бонд був «hedonistic womanizer and epicurean snob» («гедоністичним дамським угодником і епікурейським снобом») [152, с. 327], як означили його Б. Бергонзі і П. Джонсон, але він жодного разу не підвів свою країну і монархію. Поява в світовій літературі «a new English gentleman to kill off the old treacherous and discredited “chentlemen”» («нового англійського джентльмена для того, щоб покласти край старим віроломним і скомпрометованим “джентльменішкам” (“chentlemen”»)), це свідчення того, що письменник протиставив свої нові естетичні погляди епохи і зміг досягти своєї мети, створивши образ шпигуна-

джентльмена, «a new flawed gentleman for a new flawed age» («з недоліками для нового небездоганного часу») [152, с. 327], затребуваного нового героя масової культури.

3.1.2. Бонд – гламурний шпигун

Феномен «гламуру» набув значного поширення в сучасній системі ціннісних орієнтацій і особливо затребуваний серед прихильників «глянцевого блиску», існуючого в якості «своєрідного симулякра традиційних цінностей», який проявив себе в сучасній масовій культурі [106, с. 3]. Тим самим гламурність є однією із літературознавчих складових, що визначають естетичну спрямованість твору та інтенцій автора. Корпус сучасних текстів, які зачіпають проблему гламуру, великий, носить більшою мірою публіцистичний, ніж науковий характер і залишає відкритими для дослідження багато аспектів даного феномена. Серед робіт з даної проблеми привалюють наукові напрацювання Стівена Гандла «*Glamour*» («Гламур»), Д. Голинко-Вольфсона «Агресивно-пасивний гламур», Л. Рубінштейна «Насіння гламурне», К. Точилова «Гламур як естетичний феномен: генезис та історичні модифікації», Дж. Роса «*The gilded age*» («Позолочений вік»), В. Пострел «*The power of glamour*» («Сила гламуру») з їх різноаспектністю до опанування нової літературознавчої проблеми.

Слід зазначити, що в сучасному світі, де ринкова затребуваність, медійна реклама і схвалення з боку експертної культурної еліти «дозволяє культурному феномену (незалежно від його справжніх естетичних якостей) стати предметом обожнювання впливових референтних груп» [35], гламур є не що інше, як певний настрій масового споживання, що становить основу особливого світогляду і стандарту життя з безсумнівним естетичним маркуванням, «створюючи нову реальність, гламур як симулякр адаптує її до масової свідомості» [106, с. 22]. Згідно Л. Рубінштейн, «гламур – це мрія, зразок, туманний і привабливий горизонт» і разом із тим «універсальна система ціннісних координат» [93]. Таким чином, гламур – це не просто краса, розкіш або стиль, це, скоріше, ефект, вплив якого можна порівняти з можливостями гри уяви; гламур надихає, змушує

повірити в те, що недосяжне стає доступним для всіх, життя-мрія і життя-казка реальні. Далекий і в водночас доступний, «it is neither transparent nor opaque. It is translucent» («він не просвічує, але і не непроникний. Він напівпрозорий») [196]. «It invites us into the world but it doesn't give us a completely clear picture» («Він запрошує нас у світ, але не дає нам чіткої та повної його картини») [190], його основними якостями є «an escape, an illusion, an ideal, a dream» («відхід, ілюзія, ідеал, мрія») [196]. Для того, щоб домогтися втілення / реалізації своїх основних якостей, в гламурі має переважати, згідно фотографу Дж. Шульману, «transfiguration – the process of idealization» («перетворення – процес ідеалізації, прославлення і драматизації») [196]. Гламур накладає свої чари, їх невід'ємні компоненти – таємниця і витонченість – не купуються за гроші, «glamour suggests that the good, the true and the beautiful are one and the same» («гламур наводить на думку про те, що хороше, справжнє (правдиве) і красиве це одне і те ж»). Але при цьому, всі асоціації символічні, оскільки вони є тільки «an artistic representation» («артистичним образом») [196], створення якого здається таким невимушеним і легко досяжним. У цьому полягає один із найважливіших критичних аспектів гламуру «Renaissance quality of sprezzatura» («ренесансна якість sprezzatura»), термін, який був уведений Кастільоне в його книзі «The book of the courtier» («Про придворного») і означав «the art that conceals art» («мистецтво, яке маскує / вуалює мистецтво») [190].

Часто можна зустріти твердження, що гламур – це породження королівських дворів або вищих класів. Проте, як стверджує Стівен Гандл у своєму дослідженні «Гламур» – це «по суті своїй явище сучасне» [29, с. 11], зміст якого вбачається в «притворстві або фантазії Люди, речі, місця, події – все це може захоплювати уяву, зв'язуючись з рядом якостей, серед яких є деякі або всі з наступних: краса, сексуальність, театральність, багатство, динамічність, загальновідомість, ледарство» [29; с. 9 – 10]. Вперше слово гламур в англійській мові з'явилося в 1805 році завдяки Вальтеру Скотту, який вжив його в поемі «Пісня останнього менестреля». З шотландського glamer, а в англійському glamour – «передбачуваний вплив чаклунства, що викликає оману зору, за якої

люди і речі здаються не такими, якими вони є насправді» [29, с. 37]. Доцільно згадати ще одного англійського класика, який теж сприяв зародженню гламуру – йдеться про лорда Джорджа Гордона Байрона. Поет і письменник запропонував читачам два варіанти гламуру: перший описував далекі країни і чарівних людей, а другий давав неперевершений опис далеких часів і барвистих сцен з розкішною східною атрибутикою, що повертає до повісті «Корсар»: «Бушует пир, в ночи земля дрожит. ... Сеид-паша на ложе возлежит, ... Он пить посмел запретное вино. Другие же – как и велел Пророк – пьют лишь душистых ягод трезвый сок. Кальян струит густые облака, танцуют альмы, музыка дика» [10, с. 364 – 365]. Мода, створення образів, масок і зовнішностей, краса, сексуальність, досяжна винятковість, спрага руху, надмірність, гра на публіку, егоцентричність, життя в розкоші – основні складові гламуру нашої епохи. Розглянемо втілення цих компонентів у образі Джеймса Бонда в першому романі Ієна Флемінга «Казино “Руаяль”» («Casino Royale», 1953).

За зовнішніми ознаками роман являє собою певну модифікацію шпигунського роману: агент 007 Джеймс Бонд отримує завдання знешкодити демонічного Ле Шиффра, який плете інтриги проти західної цивілізації і є найбільш цінним агентом для СРСР. Але на цьому збіги з традиційним шпигунським романом закінчуються, оскільки все знаходить зовсім інші художні тлумачення. І перше порушення традицій проглядається в тому, як вводиться головний герой в сюжет роману – адже події відбуваються у Франції, в самій що не на є не-шпигунській державі, яка більше пов’язана з культурою індустрії моди. Події відбуваються в невеликому мальовничому курортному містечку Руаяль, куди стікаються всі знатні і імениті постаті світу, щоб розважити себе за зеленим сукном картярського столу казино. Вибір автором простору події вказує на одну з характеристик супершпигуна як гламурного героя, і читач з перших сторінок занурюється в далеко не шпигунську, а вишукану атмосферу: «But there was something splendid about the Negresco baroque of the Casino Royale, a strong whiff of Victorian elegance and luxury...» («...щось привабливе було в оригінальному бароко, притаманному казино «Руаяль», яке чимось нагадувало вишуканість і

розкіш часів королеви Вікторії») [159]. Слід зазначити, що розкіш, яка оточує Джеймса Бонда, не завжди є такою, а набуває свого вигляду лише взаємодіючи з буттям супергероя. Більше того, дотик Бонда до навколишнього світу, його побутування в ньому створює унікальну ситуацію, коли «збільшення кількості благ і послуг «для колективного користування»: пам'ятники, музеї, парки, церкви, фонтани, доступні усім» [87, с. 170]. І це вказує на топоси, звичні для романів Флемінга. Можна було б звинуватити автора в бутафорському екзотизмі, але він нас переконує в тому, що наповненість гламурними описами топосу місцевості свідчать про середовище звичного проживання Бонда. Підготовка до зустрічі з непримиренним ворогом Ле Шиффром відбувається за грою в рулетку з великою насолодою. Несподіваною є захопленість Джеймса Бонда азартними іграми: «Bond had always been a gambler. He liked the solid, studied comfort of card rooms and casinos, the well padded arms of the chairs, the glass of champagne or whisky at the elbow, the quiet unhurried attention of good servants». («Бонд завжди був азартним гравцем. ... Йому подобався солідний, добре продуманий комфорт казино і картярських салонів, м'які підлокітники крісел, келихи з шампанським або віскі, що стоять поруч з кожним гравцем, уважні і добре вишколені слуги») [157]. Така жага до витонченості і увага до деталі увиразнюють бажання і прагнення агента 007 до розкоші, але розкішне життя Бонда не є «демонстрацією якогось узурпованого стану, марнославства», воно не руйнує «основу світового порядку». Розкіш для супершпигуна – це його прикриття, «це умова того, що діяльність залишиться таємницею» [157]. Адже «He's a dedicated man. He thinks of nothing but the job on hand» («Бонд – людина, абсолютно віддана своїй справі»).

Якими б не були застереження, але перед шиком істинного англійського джентльмена встояти було неможливо. І, починаючи з самого першого роману, Флемінг знайомить читача з незмінною супутницею. «Шукайте жінку!» – говорить відома цитата. Але якою ж вона має бути? З одного боку, це традиційна колізія в романі – шпигунська діяльність і особисте життя героя. Про останню в романі дається лише кілька уточнень, у той час як в «Casino "Royale"» розповідь про особисте життя головного персонажа позначає риси відходу від традиції і

разом з тим модифікує колізію. “Bond girl” – жінка не на всі часи, а лише на час операції. Наскрізного жіночого типу, який супроводжує Бонда, немає. Дівчина Бонда – невід’ємна постать його гламурного шпигунського життя, як і його міфологізованого образу. У першому романі «Casino “Royale”» автор формує зовнішність красивої жінки, яка вміло приховує своє справжнє обличчя, такою є чарівна мадемуазель Лінд. Будучи переконаним холостяком, Бонд має відмінний смак щодо обрання жінок: «Her hair was very black and she wore it cut square and low on the nape of the neck, framing her face to below the clear and beautiful line of her jaw. ... Her eyes were wide apart and deep blue and they gazed candidly back at Bond with a touch of ironical disinterest Her skin was lightly sun tanned and bore no trace of makeup except on her mouth which was wide and sensual. Her bare arms and hands had a quality of repose and the general impression of restraint in her appearance and movements was carried even to her fingernails which were unpainted and cut short» («У неї було темнее підстрижене трохи нижче витонченого підборіддя і ледь доходячи до плечей дуже м’яке і густе волосся. ... Її яскраво-сині широко поставлені очі дивилися із зухвалою холодною іронією, коли вона дивилася на Бонда. ... На її злегка засмаглому обличчі не було ніяких слідів косметики, тільки неяскрава помада на губах. Неметушливі рухи красивих оголених рук, коротко підстрижені нігті, позбавлені манікюру, – все говорило про внутрішню стриманість їх власниці») [157]. Звісно «Bond was excited by her beauty and intrigued by her composure» («Бонд був захоплений красою дівчини і заінтригований її манерою триматися») [157].

Зустріч читача з міс Лінд відбувається немов випадково біля ліфту перед походом до ресторану, заворожуючи бездоганною красою: «Her dress was of black velvet, simple and yet with the touch of splendor that only half a dozen *couturiers* in the world can achieve. There was a thin necklace of diamonds at her throat and a diamond clip in the low vee which just exposed the jutting swell of her breasts. She carried a plain black evening bag, a flat object which she now held, her arm akimbo, at her waist. Her jet black hair hung straight and simple to the final inward curl below the chin» («На ній була чорна оксамитова сукня простого крою, але в цій простоті

саме і вгадувалася та пишність і досконалість, створити яку було під силу далеко не всім кравцям зі світовим ім'ям. На шиї у неї було тонке діамантове кільце, а біля основи глибокого вирізу, який злегка відкривав її чудові груди, була пришпилена діамантова брошка. Рукою вона притримувала біля стегна невелику чорну вечірню сумочку. Її пряме чорне, як смола, волосся було злегка підкручене на кінцях і спускалося трохи нижче підборіддя») [157]. В цій портретній характеристиці відчувається як погляд автора, який милується жіночою красою, так і погляд героя, його задоволеність своїм вибором. Поетика художньої образності набуває у Флемінга нових якостей.

У цитованій портретній характеристиці міс Лінд, як однієї із обранок Бонда, на першому плані її тілесність, підкреслена сукнею. При цьому відсутня будь-яка міміка чи вказівка на вираз обличчя, проте є жест – рука «біля стегна». На значущість таких жестів виважено і водночас оригінально вказала Юлія Кристева, віртуозно оперуючи терміном «жестова мова» наголошуючи: «... всі різновиди несловесної мови (передбачення, гадання, різного роду символіка, міміка і жестикуляція і т.п.) більшою мірою універсальні за словесну мову, що розпадається на значну кількість окремих мов» [58, с. 114 – 135]. Серед запропонованого Ю. Кристевою розподілу за категоріями, співвідносна з героїнею Флемінга «комунікація без комунікативного наміру і без обміну думками» [58, с. 114 – 135]. Не менш важливим є висновок Ю. Кристевої з цього приводу: «... жестову поведінку необхідно вивчати як практику, не намагаючись нав'язати їй комунікативні структури» [58, с. 114 – 135]. У Флемінга це особливо відчутно у нанизуванні жестової поведінки як практики від роману до роману, особливо щодо жіночих образів, до того ж створених у фільмах. Те, що відбувається в тексті Флемінга співвіднесене хіба що з думкою відомого театрального діяча Міхоелса: «Передусім образна енергія передається тоді, коли є необхідність примусити іншу людину зрозуміти і побачити те, що криється в моїй уяві, приховане в моєму внутрішньому світі. І це прагнення примусити бачити є джерелом потреб людини надавати висловлений ним образний характер» [75, с. 143].

Слід зауважити, що Бонда не обтяжує його самотність, він вважає за краще працювати соло, що ж стосується його особистого життя то, як висловився його напарник Матіс: «I don't think Bond has ever been melted. It will be a new experience for him» («Я не думаю, щоб Бонд взагалі коли-небудь відтавав до кінця. Це було б для нього абсолютно новим») [157]. Автор дає деякі уточнення стосовно такого стану речей: «The lengthy approaches to a seduction bored him almost as much as the subsequent mess of disentanglement. He found something grisly in the inevitability of the pattern of each affair» («Зазвичай, спілкуючись з жінками, Бонд був небагатослівним, хоча і ввічливим. Його однаково втомлювали як тривалий процес залицяння до них, так і подальша плутанина з розставанням. Його завжди лякала неминучість такого розвитку подій у відносинах зі своїми знайомими») [157]; Бонд «disliked having feminine things around him. ... He disliked being cosseted. It gave him claustrophobia» («не любив, коли до нього виявляли підвищену цікавість жінки. Він відчував себе обкладеним з усіх боків, а це викликало у нього клаустрофобію») [157].

Будучи справжнім поціновувачем жіночої краси, Бонд, проте, залишався твердим щодо своєї позиції, не обтяжувати себе тривалими стосунками і, тим більше, шлюбом, адже згідно його філософії: «Women were for recreation. On a job, they got in the way and fogged things up with sex and hurt feelings and all the emotional baggage they carried around. One had to look out for them and take care of them» («Жінки існують для відпочинку, а на роботі вони тільки заважають, додаючи до всього секс, образливі почуття і всю цю емоційну начинку, яка в них закладена природою. За ними потрібно стежити, їх потрібно оберігати») [157].

Але в ситуації, що склалася в романі, несподіваним є те, що Бонд бачить у Веспер і що до неї відчуває. Його почуття до цієї жінки були змішаними і він незмінно повертався до неї подумки. Він дивився на неї з ніжністю, вона незримо увійшла в його душу і ставлення до неї стало змінюватися: «He found her companionship easy and unexacting. There was something enigmatic about her which was a constant stimulus» («В її присутності Бонд відчував себе виключно легко, і їх

відношення ні до чого його не зобов'язували. У цій дівчині було щось загадкове, і це загострювало його почуття») [157].

Джеймс Бонд може дозволити собі закохатися, але це неминуче призведе до фатальних наслідків. У романі «Казино “Руаяль”» він прийняв рішення просити Веспер вийти за нього заміж, але дівчина виявилася подвійним агентом, працюючи на червоних, отруїла себе, щоб не потрапити до карателів СМЕРШу. «Гламурні люди ніде не пускають коріння, найчастіше вони перебувають в роз'їздах» [29, с. 17]. І така філософія життя до душі зухвалому, самовпевненому і такому спокусливому агенту британської розвідки.

Отже, розглядаючи три основних компоненти гламурності головного героя Джеймса Бонда – місце дії, номінацію обличчя і “Bond girl” – неминуче постійне нагадування про деякі атрибути, що згодом стали “trends of James Bond brand” («напрямами бренду Джеймса Бонда»). І перше, що запам'ятовується, це автомобіль і те, з якою старанністю Флемінг дає його опис: «Bond's car was his only personal hobby. One of the last of the 4½ litre Bentleys with the supercharger by Amherst Villiers, he had bought it almost new in 1933 and had kept it in careful storage through the war. It was still serviced every year and, in London, a former Bentley mechanic, who worked in a garage near Bond's Chelsea flat, tended it with jealous care. Bond drove it hard and well and with an almost sensual pleasure. It was a battleship gray convertible coupe, which really did convert, and it was capable of touring at ninety with thirty miles an hour in reserve» («Єдине, що більш за все цікавило Бонда крім його основної роботи, був його автомобіль. Машини стали його хобі. Один зі своїх останніх «бентлі» з чотирьох з половиною літровим двигуном і компресором фірми «Амхерст Вілльєрс» Бонд купив майже новим ще в 1933-му і всю війну зберігав у надійному місці. ... Бонд вважався відмінним водієм, але зазвичай він їздив, не шкодуючи машини, відчуваючи при цьому майже фізичну насолоду. Його «бентлі» сталевого кольору був з відкидним верхом і міг розігнатися до 90 миль на годину. При цьому ще залишався запас потужності миль приблизно на тридцять») [157]. Автомобілі завжди мали романтичну

привабливість, а володіння ексклюзивною моделлю дорогої марки підкреслювало гламур стилю і шику.

Одяг, який носить головний герой роману, бездоганний, підбраний з ретельністю і вдало підкреслює неповторність його володаря. Ресторан, страви і напої, які замовляє чудова пара в романі, також є зразками гламуру: «Bond had chosen a table in one of the mirrored alcoves at the back of the great room. These had survived from the Edwardian days and they were secluded and gay in white and gilt, with the red silk-shaded table and wall lights of the late Empire» («Бонд обрав столик у прикрашеній дзеркалами ніші в протилежній стороні величезного залу. Ці ніші залишилися ще з часів короля Едуарда VII. Їх прикрашали світильники в стилі пізнього ампіру із старовинною позолотою і з червоними шовковими бра і такими ж абажурами на столах») [159]. Бонд і Веспер дійсно поводять себе, як личить мільйонерам, знаходячи в цьому насолоду і нехтуючи загальноприйнятими буржуазним почуттями стриманості і поміркованості. Флемінг надає перелік всього замовлення, вказуючи навіть марку обраного парюю вина «Blanc de Blanc Brut» (Блан де Блан Брю) 43-го року, і відразу ж пояснює настільки особливе ставлення головного героя до вибору їжі: «“You must forgive me”, he said. “I take a ridiculous pleasure in what I eat and drink. It comes partly from being a bachelor, but mostly from a habit of taking a lot of trouble over details. It’s very picky and old maidish really, but then when I’m working I generally have to eat my meals alone and it makes them more interesting when one takes trouble”» (Ви повинні вибачити мене, – сказав він [Бонд], – але я знаходжу велике задоволення в тому, що я їм і п’ю. Це навіть може виглядати дещо смішним, однак це відбувається частково через те, що я холостяк, але головним чином через звичку приділяти увагу всяким дрібницям. Моя педантичність у їжі виглядає, можливо, дивно, але треба врахувати, що коли я працюю, зазвичай мені доводиться приймати трапезу одному, і тому я звертаю увагу на всякі дрібниці, щоб скрасити свою самотність за столом») [157].

Алкоголь є такою ж невід’ємною складовою образу гламурного шпигуна, як і одяг, дорогі ресторани і чарівні супутниці поруч. Коктейль Джеймса Бонда є

його візитною карткою. Флемінг довго шукав саме той рецепт приготування знаменитого коктейлю і на вулиці Сент Джеймс (Saint James's Street) в провулочку Saint James's Place, де знаходиться Duke's Hotel, в барі місцевий бармен запропонував автору змішати «Three measures of Gordon's, one of vodka, half a measure of Kina Lillet. Shake it very well until it's icecold, then add a large thin slice of lemon peel» («Три порції джину «Гордон», одну порцію горілки і півпорції «Кіни Лілле». Все це гарненько збовтайте, поки не розчиниться лід, а потім покладіть велику тонко нарізану часточку лимона») [157]. Бонд шукав відповідну назву, і зустріч з Міс Лінд, а точніше її ім'я, підказало його: «“The Vesper”, he said”. It sounds perfect and it's very appropriate to the violet hour when my cocktail will now be drunk all over the world» («Веспер, – він сказав.– Звучить чудово і дуже підходить для вечірньої години, коли мій коктейль питимуть у всьому світі») [157]. І фраза “shaken not stirred” відома всім шанувальникам Bond style.

3.1.3. Номінація обличчя Бонда-шпигуна

В даному підрозділі ми розглянемо номінацію обличчя, як один із невід'ємних компонентів формули гламурності шпигуна Джеймса Бонда. Методологічної значущості при цьому набуває дослідження, присвячене «фрагментарно-зіставному аналізу», зокрема, «портретним описам» в романах Ф. Достоевського, здійснених Галиною Сиріцею. Важливим є уточнення дослідниці щодо «певної умовності використання слова “портрет”» з необхідністю «виходу за рамки власне портретної лексики (портретного тезаурусу)» [104, с. 3], вибудовуючи «номінацію обличчя».

Уже в першому романі «Казино “Руаяль”» увагу привертає те, як автор «знайомить» читача з неперевершеним агентом 007. В художньому світі романів Флемінга, а незабаром і в екранізованій версії ім'я *Джеймс Бонд* виходить за рамки власного імені, набуваючи статусу «номінації обличчя», тобто «певного символу, що характеризує створений художній світ» [104, с. 45, 12] як гламурний. Портрет шпигуна має ознаки «системи авторських сигналів» [104, с. 49], спрямованих на формування особливого сприйняття зовнішності чарівного героя,

у якій кожна деталь має своє значення, оскільки фізична краса є однією з головних складових гламуру, утримуючи центральне положення у всіх його версіях: «As he tied his thin, double ended, black satin tie, he paused for a moment and examined himself levelly in the mirror. («Стоячи перед дзеркалом, він пов'язав на шию чорну сатинову краватку, на хвилину затримав погляд на своєму відображенні, ретельно оглядаючи себе з голови до ніг»). Глядач очима героя оцінює його зовнішній вигляд з цікавістю: «His grey blue eyes looked calmly back with a hint of ironical inquiry and the short lock of black hair which would never stay in place slowly subsided to forma thick comma above his right eyebrow». («Його сіро-блакитні очі дивилися на нього спокійно і з відтінком іронічної цікавості. Неслухняне пасмо короткого темного волосся, що нагадує кому, як завжди спадало на лоб над правим оком») [159]. У такий спосіб І. Флемінг відходить у зображенні головного героя від непоказного і непомітного (характерної риси традиційних образів шпигуна), акцентуючи увагу на привабливості агента 007, не забуваючи при цьому підкреслити його минуле: «With the thin vertical scar down his right cheek the general effect was faintly piratical» («Тонкий вертикальний шрам через всю праву щоку робив Бонда чимось злегка схожим на пірата») [159]. Таке порушення традиції, безсумнівно, притягує масового читача, створюючи тим самим особливий інтерес до Джеймса Бонда, який веде до створення образу культового героя.

Детальний опис номінації обличчя включає в себе незмінні атрибути нового образу шпигуна, такі як «a flat, light gunmetal box with fifty of the Morland cigarettes with the triple gold band» («плоский і легкий портсигар з п'ятдесятьма сигаретами Морленд з потрійним золотим обідком»), «oxidized Ronson» («оксидована запальничка Ронсон»), «a very flat 25 Beretta automatic» («автоматичний пістолет «Беретта» 25-го калібру з плоскою рукояткою»). Завершує образ незмінний «single breasted dinner-jacket coat» («однобортний смокінг»), вдягнений «over his heavy silk evening shirt» («поверх його важкої шовкової вечірньої сорочки з тканим малюнком»). І тільки після ретельної перевірки всіх деталей свого образу Джеймс Бонд «felt cool and comfortable» («зрозумів, що почуває себе незворушно і

комфортно»). І. Флемінг за допомогою рухів та жестів свого героя ще раз акцентує увагу на кожній деталі його зовнішнього вигляду: «He verified in the mirror that there was absolutely no sign of the flat gun under his left arm, gave a final pull at his narrow tie and walked out of the door and locked it» («Він переконався, що не було ні найменшої ознаки його плоского пістолету під пахвою, ще раз поправив тісну краватку, вийшов за двері і замкнув її») [159]. Слід також відзначити, що улюблений бездоганний чорний смокінг Бонда є даниною англійській культурній традиції, певним проявом дендизму. Як відомо, винахідником стилю англійського джентльмена був прославлений денді Жорж «Бо» Браммелл) [29, с. 58]. Смокінг, сорочка і краватка, іронічний погляд сірих очей романного героя, а також такі атрибути кінематографічного образу, як статусний наручний годинник відомої швейцарської фірми, дорогий мобільний телефон популярного бренду доповнюють і увиразнюють бездоганний вигляд впевненого у собі гламурного шпигуна.

Однією зі складових портретної характеристики Джеймса Бонда є її зовнішня оцінка та емоційне сприйняття. Це проглядається в короткій характеристиці агента 007, яку йому дав шеф Веспер Лінд, погоджуючись із тим, що агент 007 «a good looking chap» («гарно виглядає»), притягуючи до себе погляди протилежної статі. І все ж на першому плані є оцінка професійних якостей: «He's a dedicated man. He thinks of nothing but the job on hand and, while it's on, he's absolute hell to work for. But he's an expert and there aren't many about ...». («Він – людина, абсолютно віддана своїй справі. ... Під час роботи всі його думки підпорядковані тільки роботі: він ас, яких мало ...»), тому «don't fall for him» («не намагайтеся в нього закохатися»). Маючи успіх у професійній діяльності, Джеймс Бонд не має репутації «чоловіка на все життя» – «I don't think he's got much heart» («Не думаю, що він щедрий на почуття») – такий вердикт винесено шпигуну-красеню [159].

Згідно С. Гандлу, «гламур – уявний синтез багатства, краси і слави», який «викликав заздрість і не передавався у спадок, а створювався самою людиною» [29, с. 22]. І. Флемінг однією з портретних домінант свого героя позначив не

тільки бездоганний смак агента 007, але і його вміння «перевтілення», якщо того вимагала ситуація, підкреслюючи саме цей аспект професійного буття шпигуна як один із ключових, але не менш гламурних. Так, Бонд обідає в найдорожчому ресторані, оскільки «The food here's the best in Royale» («там подають найвишуканішу їжу в Руайалі»), а він не звик залишати без уваги такі тонкощі буття. Вишуканість обстановки вражає: «The fashionable part of the restaurant was beside the wide crescent of window built out like the broad stern of a ship over the hotel gardens» («Фешенебельна частина ресторану була поруч з широким вікном у формі арки, яке нагадувало широку корму корабля, яка нависла над садом готелю»); Бонд обирає найпрестижніші місця – «a table in one of the mirrored alcoves at the back of the great room. These had survived from the Edwardian days and they were secluded and gay in white and gilt, with the red silk-shaded table and wall lights of the late Empire» («столік в одній із дзеркальних альков в глибині великої кімнати. Така обстановка пережила часи короля Едварда і вражала своїм білим з позолотою кольором, столом з червоним шовком і настінними ліхтарями часів пізньої імперії») [159]. Щодо вибору страв, то агент 007 розвіює вагання супутниці, вимагаючи «be expensive» («замовляти лише дорогі страви») – оскільки шикарний одяг, шикарне місце вимагають не менш шикарної вечері: «behaving like a millionaire» («поводитися як личить мільйонерам») [159] – таким є гасло супергероя. Справжнє задоволення Бонду приносить те, що він їсть: «the caviar, ... a very small tournedos, underdone, with sauce Béarnaise and a coeur d'artichaut. ... half an avocado pear with a little French dressing, the Blanc de Blanc Brut 1943» («ікру, маленькі турнедо з кров'ю під соусом Беарнез і бруньки артишоку ... половину груші й авокадо з капелькою французької заправки, біле ігристе вино брют 1943-го року») [159]. Автором відтворюється кожна деталь, кожна дрібниця, які допомагають створити неповторний образ британського суперагента, який знаходить насолоду у кожному русі свого «вишуканого» прикриття, нехтуючи загальноприйнятими буржуазним почуттям стриманості і поміркованості. Його стиль життя зі сторони здається розкішним і бажаним, йому хочеться наслідувати.

Світ агента 007 – це не тільки ексклюзивний одяг, шикарний автомобіль, дорогий і міцний алкоголь. «Жити як Бонд» – означає перебувати у вирі найдивовижніших подій і пригод, мчати на шикарному «бентлі», рятуючи чарівну Веспер Лінд, вступати в нерівний бій із небезпечним супротивником і все ж залишатися переможцем, тобто бути справжнім героєм. Він здається трохи небезпечним і таємничим, і це є складовою його гламуру, який несе на собі відбиток англійської героїчної традиції у відповідності до думки М. Бахтіна: «Основная задача – героизация современности. Задача эта совсем не такая простая. В истории литературы она ставилась не однократно, но решена она не была. С точки зрения сложившихся традиций литературы эта задача парадоксальна. Поэтому и решение ее, поскольку с этими традициями не решались порвать, было парадоксальным: приобщить настоящее прошлому, представить его в одежде героического прошлого, поднять до прошлого, до отцов и дедов, до «дедовской славы» Но такая героизация требовала абстракции от всего конкретного и специфического в современности. Но героизировать прошлое нужно в категориях будущего, тогда и малейшая былинка современности, малейшая бытовая деталь могла быть героизирована» [16, с. 48 – 62]. Його елегантність, любовні зв'язки, видовищність тріумфів і поразок породжують постійну зацікавленість постаттю Бонда.

3.2. Екранізація бондіани як основа сучасних брендів

Більш ніж півстоліття минуло з дня першої екранізації роману «Доктор Но», яка відбулася 5 жовтня 1962 року і поклала початок епохальній бондіані як літературній, так і кінематографічній. Як відомо, Англія пишно відсвяткувала цю подію. До круглої дати (п'ятдесятиліття) була приурочена прем'єра нового фільму «бондіани» – «007 Координати Скайфолл» з Деніелом Крейгом, який став 23-м в низці стрічок про Бонда. У Британії відбулись знакові події на честь цього ювілею з ретроспективою всіх попередніх фільмів про Бонда по британському телебаченню. Вони супроводжувалися неймовірним ажіотажем брендової бондіани з випуском численних “бондівських” товарів і аукціонів з продажу

реквізиту з минулих фільмів. Ми навмисно вживаємо термін «брендовість бондіани», оскільки: «The brand essentially created the secret agent film and TV genre, along with all of its parodies, spoofs and tributes» («Саме бренд створив фільм про секретного агента і телевізійний жанр разом з усіма пародіями на нього, розіграшами і фактами») [184]. Це вказує на тенденцію, яка превалує сьогодні і як «Bond franchise» («франшиза Бонда» – право користування брендом Джеймса Бонда), що є «the world's second most lucrative movie franchise ever» («другою за величиною найприбутковішою франшизою, яка коли-небудь існувала в світі») [184].

Більш ефектно і привабливо виглядали події культурної бондіани. Увиразнився і геокультурний простір суперагента: Лондон і туристичні маршрути, так звані «James Bond Tour of London», яскраві плакати в аеропорту Хітроу – “Live like Bond”, штаб-квартира MI-6, Ріджентс парк, будинок, у якому жив творець бондіани, магазин, де продають «аромат Джеймса Бонда» і улюблений одеколон Флемінга «№89, Floris», «White's Club» на Сент-Джеймс стріт, членом якого був Ієн Флемінг і створений ним герой, готель «Dukes», магазин «Veretta Gallery», будинок Джеймса Бонда. Це є свідченням того, що Джеймс Бонд сприймається як знакове явище вже не тільки англійської культури. Після відкриття літньої Олімпіади весь світ зміг переконатися, що агент 007 є «таким же невід'ємним символом Великобританії, як королева, віскі і двоповерхові автобуси» [43].

Кіноекранізації сприяли поповненню бондіани новими письмовими текстами, фільмами, постерами, коміксами та науковими дослідженнями, що дає всі підстави вважати їх самостійними утвореннями. Літературознавча «бондіана» має на увазі розгляд декількох напрямків, які включають в себе дослідження історії створення романів, художні особливості кожного із циклу творів (Linder, 2010; Yeffeth, 2006), пошук прототипів дійових осіб (Chapman, 2000; 2008; Cork, 2002; 2006; Голіцина, 2007; 2012), визначення культурної (Bennet, 1985; 1987; Black, 2001; Brosnan, 1972; 1981), політичної (Gardiner, 2008; Barber, 1999), ідеологічної (Chancellor, 2005; Dougall, 2010) та гендерної значущості (Friedman,

1965; Griswold, 2005) бондіани, а також опис її наративної структури (Пропп, 1998; Есо, 1979).

Те, що Великобританія усвідомила і прийняла бондіану і її героя як знакове культурне явище ХХ століття свідчать ювілейні урочистості з безліччю заходів і «знаків уваги», які можна порівняти, напевно, з шануванням Шерлока Холмса. Роман англійського письменника Ієна Флемінга «Казино “Руаяль”» («Casino Royal»), перший з бондіани, був опублікований більше, ніж 60 років тому, 13 квітня 1953 року у Великобританії. Мало що тоді віщувало появу нового культового героя, оскільки це була проба пера для Ієна Флемінга, в якій ще не проглядалися контури майбутнього володаря шпигунського жанру масової літератури. Проте все ж здійснився намір автора вже в першому романі створити далеко нетрадиційний образ шпигуна. Йому вдалося підірвати існуючі шпигунські стереотипи не тільки західної літератури, але й радянської (легенди про нового героя проривалися крізь «залізну завісу»).

Але справжню славу і визнання «агент 007» Джеймс Бонд отримав завдяки своєму кінематографічному образу. Герой роману і кінематографу сформував естетичну цілісність, образний зміст якої обумовлений взаємодією поетики літератури і кіномови, з відчутністю *non finito*, тобто фіктивної романної незавершеності, що передбачала кіноекранізацію як продовження. Поява Бонда в якості кіногероя надавала особливу виразність і романному герою. За час після виходу першого роману Бонд став відомим культовим героєм сучасності і поклав початок епохальній літературній і кінематографічній бондіані саме як цілісності. Щоразу поява нового роману супроводжувалася його очікуваною екранізацією, своєрідно продукуючи розробку його нової літературної іпостасі з акцентами «сміслових елементів» і «вещности» (на які вказував у статтях про кіно В. Шкловський).

Дослідники-«бондологи» (Дж. Чепмен, Р. Вайнер, Дж. Бекер, Л. Вітфілд, Ф. Гардінер, Р. Бенсон та ін.) диференціювали їх як два напрямки, враховуючи метод і зміст наукового знання, а також визначаючи теоретично-текстуальний і історично-контекстуальний підхід до вивчення «Bond phenomenon» («феномену

Бонда»). Показова в цьому плані історія екранізацій роману «Казино “Руаяль”», події «переродження» Бонда в кіногероя. Йдеться про формування складових елементів «формули Бонда», агента британської служби розвідки, що відкрили можливість для утвердження його самодостатності серед масового читача і глядача, обумовленої пошуками нового героя як в літературі, так і в кінематографі. Ключова роль у формуванні такого типу героя належала позиції читача і глядача, налаштованих на сприйняття представленого як естетичної цілісності. Як відзначав Ю. Лотман, «читач не налаштований на ускладнення структури своєї свідомості до рівня певної інформації – він хоче її отримати. Виникає налаштованість на отримання інформації ззовні, тобто на ситуацію, типову для спілкування природною мовою» [68, с. 825]. Це все глядач і читач отримували від нового героя, в якому не було прихованих в глибинах тексту інтелектуальних вивихів. Все було гранично ясно і просто, особливо в першому романі з бондіани «Казино “Руаяль”», у його якійсь мірі художній недосконалості, властивій кожному першому твору будь-якого письменника, в якому проглядалося те, що формалісти означили фразою «як це зроблено». Саме цим фактором і пояснюється те, що роман «Казино “Руаяль”» намагалися екранізувати кілька разів, удосконалюючи акценти «сделанности» культового героя сучасності.

Роман «Казино “Руаяль”» представляє собою ще й інтерес у плані взаємодії кіно і літератури не тільки в естетичному аспекті, а й ідеологічному, а також комерційному. «Казино “Руаяль”» був першим романом із «саги про Бонда», який адаптували до щоденних розповідей у картинках у газеті «Daily Express» і поширили в засобах друку по всьому світу. Проявив свій інтерес до роману Флемінга і театр. Раймонд Бенсон адаптував твір для сценічної постановки [175]. Читання п'єси відбулося в крихітному нью-йоркському театрі перед аудиторією з чисельністю менше ста чоловік у лютому 1986 року. Театральне майбутнє роману залежало від думки британського агента. Але її реакція, здавалося, була безпричинно негативною. В інтерв'ю Бенсон висловив свою незгоду з такими висновками. Але на той час образ Джеймса Бонда вже знаходився в повній владі

кіноіндустрії, і тому в театрі у нього не було майбутнього, п'єса так і не отримала повномасштабної постановки [147].

З моменту першого виходу в світ роману «Казино “Руаяль”» було здійснено три спроби його екранізації. У 1954 році американська компанія теле- і радіомовлення «CBS» заплатила Ієну Флемінгу мізерний навіть за мірками тих років гонорар \$ 1000 США [140, с. 14] за право адаптації роману «Казино “Руаяль”» для багатосерійної пригодницької телепередачі на годину, що була поки всього лише продовженням антології «Climax!» («Кульмінація» вийшла в прямий ефір 21 жовтня того ж року). У ролі Джеймса / Джиммі Бонда знявся Баррі Нельсон, виконання якого тлумачилося в контексті естетики натуралізму, без претензій на високу акторську майстерність. Сценарій був написаний Чарльзом Беннетом і не містив нічого пов'язаного з розвідкою або ж із розвідувальною службою. Критика відзначила лише гру Петера Лоррена в ролі Ле Шиффра. В цілому екранізація залишилася майже непоміченою [188, с. 359]. Проте Флемінг не відмовився від ідеї адаптації книг про Бонда для кіно і активно співпрацював з письменниками та продюсерами для реалізації своїх амбіцій.

Неуспішність першої екранізації не залишила без уваги роман Флемінга, пристрасті навколо якого розпалювалися поступово. Друга спроба вивести роман «Казино “Рояль”» на великий екран була зроблена в березні 1955 року, коли Ієн Флемінг продав права на фільм «Казино “Руаяль”» продюсеру Грегорі Ратоффу вже за \$ 6000 США [138, с. 11]. Після його смерті права на зйомки фільму отримав Чарльз Фельдман [133, с. 56], який дійшов висновку, що найкращим способом заробити гроші на екранізації фільму буде створення його сатиричної версії. Свій задум він здійснив на студії «Columbia Pictures» в 1967 році. У ролі Бонда виступив Девід Нівен; у фільмі також знімалися відомі зірки кіно, завдяки чому цю екранізовану версію першого роману назвали «an incoherent all-star comedy» («безладна / непідходяща комедія за участю одних тільки зірок») [195].

Трохи раніше Говард Хоукс, американський кінорежисер, надихнувся ідеєю екранізації роману «Казино “Руаяль”», але втратив до цього інтерес після

закритого перегляду попереднього кінорелізу «Dr. No» («Доктора Но») з Шоном Коннері, який дебютував у головній ролі [176].

Третя і найуспішніша спроба відбулася у 2006 році, ставши двадцять першим фільмом із серії «бондіани» і дебютом для британського актора Деніела Крейга. Рішення екранізувати перший роман Флемінга було цікавим вибором для режисера Мартіна Кемпбелла, свого роду кульмінацією в нескінченних спробах отримати права на фільм, які з 2000 року ексклюзивно належали родині Брокколі. Адаптація роману «Казино “Руаяль”» була значущою, оскільки ґрунтувалася на повторному капіталовкладенні як в затребувану оновлену фігуру головного героя, так і в мінливу картину світу, представлену в даній екранізації [151]. Фільм «Казино “Руаяль”» є 21-м із серії «бондіани» і містить в собі елементи анахронічної кінематографічної подорожі, яка переносить глядача до витоків, до початку, тим самим, роблячи його немов би «свідком» створення образу шпигуна. Цей важливий і цілеспрямований крок знайомив з шостим за рахунком актором, який приміряв на себе «мантію» Джеймса Бонда в домінуючій кінематографічній традиції. Ключова думка фільму – повернення до початку «історії» Бонда з відвертою демонстрацією «сделанности» вже в кінематографічному варіанті з не менш очевидним акцентом на «співучасті» в цьому процесі глядача, який ніби то не витримавши пригодницького інтересу, «підгледів» на «останніх сторінках» зацікавленість до розв’язки, що є своєрідним прийомом масової літератури. На думку Ю. Лотмана, «високу моделюючу роль відіграє категорія кінця. Установка на повідомлення, інтерес до питання «чим закінчилося?» – ситуація типово наративна, оповідна. Вона властива нехудожньому підходу до інформації і проникає в мистецтво в результаті тиску природної мови на вторинні моделюючі системи» [68, с. 825]. Разом з тим Ю. Лотман зазначив, що «в масовій літературі моделююча функція кінця залишається високою, вказує на спорідненість її з звичними для нас пізними формами мистецтва» [68, с. 826]. Як найбільш значущим в «проблемі кінця» Лотман наголошує на тому, що «в протиставленні традиції «високої літератури» (наприклад, в тенденції щодо екранізації серйозної прози міняти погані кінці на хороші в разі врахування норм масового мистецтва –

«глядач не зрозуміє»). В антитезі «високій літературі» (стосовно проблеми хорошого кінця) масове мистецтво виступає як таке, що створює інше пояснення життя – наперед висувається пізнавальна функція» [68, с. 826]. Це проявляється з усією очевидністю в поетиці кінця «бондіани» з наступністю традицій «високої літератури» і її трансформації в масову, перш за все кінематографічну інтерпретацію. Беручи до уваги той факт, що обрана аудиторія вже була підготовлена і знала наперед, ким для неї стане агент 007.

Незважаючи на бажання режисера і знімальної команди залишатися вірними образу Бонда, сформованому літературними традиціями, тобто в задумі і втіленні його Флемінгом, все ж Бонд як герой роману був витіснений іншим своїм виглядом, знайденим під натиском масової культури як налагодженої кіноіндустрії. Серед безлічі суспільних факторів, що зумовили появу «a Bond informed by a blend of the novels and films as well as by contemporary culture» («Бонда, що містив інформаційний відбиток як романів і фільмів, так і сучасної культури») [151], була спрямованість на формування кінообразу Бонда як соціокультурного феномену з явно пропагандистським присмаком, але привабливого своєю гламурністю. У цій ситуації чітко проглядалося зіткнення Флемінга, бондіана якого багато в чому зумовила естетичний зміст і критерії масової літератури, зберігаючи в собі модифіковані традиції англійського героїзму, риси образу благородного розбійника і дендизму з американськими стандартами у формуванні образу культового героя. Своєю поетологічній обраності Флемінг був вірний завжди, що і сприяло тому, що його романи здійснили стрімкий прорив до «високої» масової літератури. Кіноіндустрія формувала більш уніфікований образ Бонда, обумовлений процесами комерціалізації і пропагандистськими цілями. Це найбільше проглядалося в позиції Деніела Крейга, спрямованої на нівелювання літературного творіння Іена Флемінга, його «високих масових цінностей», з тією його впорядкованістю і стійкістю, яка була притаманна творчості А. Конан-Дойля, А. Крісті. Саме тому перед блакитнооким актором стояло нелегке завдання. Для того, щоб вдихнути нове життя у франшизу, вкрай необхідним було перетворити Бонда, повернути

вихідну формулу персонажу, позначену вже в першому романі «Казино “Руаяль”». У зв’язку з цим доцільно звернутися до думки Соломії Павличко, яку вона висловила в своїй відомій праці «Лабіринти мислення», акцентуючи увагу на пріоритетності інтелектуальної прози та найбільш значимих її досягнень у творчості Мердока, Голдінга, Дарелла і Фаулза, як етапних для «англійської літературної історії ХХ століття» [83, с. 7]. Але при цьому необхідно вказати на бурхливий розвиток масової літератури, яка на початку 90-х років сприймалася як явище самодостатнє. Величезну роль в цьому зіграла поява «бондіани» Ієна Флемінга з її новим типом героя, який вплинув на формування нового культового героя не тільки в англійській, а й в американській літературі і кінематографі. Тамара Денисова, характеризує культурний стан Америки ХХ століття, підкреслила, що це «переплетення, перехрестя, паралелізм, спільне існування, постійний діалог різних часових, філософських, естетичних традицій і тенденцій; це створення і апробація, здавалося б, несумісних методик і методологій ... У центрі цього складного процесу виявилася людина, яка панує над природою, є творцем і маніпулятором науково-технічних революцій, яка в масі своїй змогла задовольнити власні споживчі запити. Йдеться про людину, яка осмислює трагедійність свого статусу істоти, яка виокремилася з природи, приреченої на відчуження, алієнації, судомні пошуки нової єдності з універсумом, які ще не завершені, чи не легітимізовані як новий канон» [41, с. 10]. Значущим представляється в цій ситуації висновок відомої української дослідниці про те, що «навіть через саме таку «недомовність» матеріалу історія наша не може сприйматися закругленою, логічною, структурованою» [41, с. 10]. У цьому процесі значуща роль належить герою Ієна Флемінга Джеймсу Бонду, в якому попри наявність прототипів реальних особистостей, відомих у світовій розвідці, все-таки домінує фантазійне, ігрове начало, що сприяло створенню образу гламурного супер-шпигуна тим і привабливого як для літератури, так і для кінематографа. Саме ці якості відкривали нові можливості для акторів, обраних для втілення ролі Джеймса Бонда, хоча щоразу це було нелегке завдання. Так, успішне повернення легендарного супер-шпигуна на екрани кінотеатрів багато в

чому залежало від здатності Бонда адаптуватися до «post 9 /11 culture» («культури після атаки 11 вересня»). Цей процес адаптації був пов'язаний з посиленням рис агресивності, навіть жорстокості, що не завжди було властиво попередньому кіновтіленню Джеймса Бонда. Цим і відрізнялася американська кіномодифікація Джеймса Бонда від англійської, яка намагалася зберегти в сучасному герої класичні англійські традиції «з більшою або меншою часткою успіху в цьому питанні». Крейг став свого роду «controversial choice» («неоднозначним вибором») [182, с. 432] і «different Bond in every way» («новим Бондом в усіх відношеннях») [145]. Кастинг актора на роль Джеймса Бонда набув статусу громадської події, частково зумовленої явним споживчим інтересом і разом з тим розумінням ролі Бонда як всенародного надбання, що, в свою чергу, зумовило велику концентрацію громадської думки при виборі нового кінообліку Бонда. Коли Деніела Крейга затвердили на роль, рішення було зустрінуте відвертими насмішками з боку світової преси і фанатів. Критика явно віддавала перевагу темноволосому мужньому «літературному Бонду», вбачаючи в світловолосому претенденті на роль риси «жіночності», настільки не властиві герою Флемінга як супер-шпигуну; «critics of Craig have pointed out the actor is blonde while James Bond has dark hair» («критики Крейга вказали на те, що він світловолосий, у той час як Джеймс Бонд має темне волосся») [143]. Вебсайти подібні www.danielcraigisnotbond.com об'єднали навколо себе тих, хто оголосив бойкот виходу фільму. Напередодні випуску картини «Казино "Руаяль"» рекламні плакати демонстрували знімок Крейга з голим торсом, що з'являється з хвиль Багамських островів і йде вздовж берега в чоловічому купальному костюмі. Створення такого «об'єкта бажання» супроводжувалося ефектним матеріалом з явним рекламно-масовим вмістом, у якому йдеться про те, що «Gentlemen may prefer blondes, but blondes prefer Bond» («Джентельмени можуть віддавати перевагу блондинкам, але блондинки віддають перевагу Бонду») [194, с. 63], який повинен був сприяти стрімкому просуванню романів Флемінга у відомому журналі «New Yorker».

Події 11 вересня стали поворотним моментом для суспільного життя США, багато в чому змінивши традиційні погляди і уявлення в тому числі щодо пріоритетності вибору культового героя, що відповідає запитам часу. Ні американський, ні світовий глядач не відмовлялися від улюбленого героя, але в кінотрактовку Бонда були внесені істотні зміни, продиктовані відомими обставинами, які передбачають відповідність актуальним вимогам аудиторії. Як стверджує Джек МакМороу в своїй статті «Mr. Kiss Kiss, Bang, Bang», можливо, це стало однією з причин для затвердження Деніела Крейга на цю роль, оскільки Бонд Крейга більше відповідав літературно-пригодницькому образу Флемінга, в порівнянні з будь-якими іншими екранними образами Бонда. Довгий час Джеймс Бонд Броснана і його попередників зображувався як людина, що стримує свою чутливість в ситуаціях, коли потрібно було вижити. У Крейга з'явилася можливість показати Бонда в ролі безжального найманого вбивці, який отримує певну частку сатисфакції від своєї ліцензії вбивати, про що свідчить розповідь про два вбивства, що принесли Бонду статус двох нулів («агент 007»).

Аналіз лише деяких найбільш значущих, на наш погляд, аспектів співвіднесеності екранізації з романом виявляє засади імовірного розвитку і доповнення його літературної історії засобами кіномови, оскільки роман «Казино “Руаяль”» – найкоротший з творів Ієна Флемінга з серії про Бонда, тому навіть за умови найбільш адекватної адаптації довелося б додавати новий матеріал для того, щоб забезпечити необхідну кіноповноту викладу. Отже, відповідаючи літературному твору в деяких частинах, «Казино “Руаяль”» не в усьому є прямою екранізацією роману. Так, текст Флемінга характеризується наявністю великої вступної частини з рисами-передумовами оновленого образу Бонда – войовничого і безжального. На цьому наголошено і в емоційній фінальній частині роману, що складається з репліки Бонда «...the job's done. The bitch is dead» («...робота зроблена, стерво є мертвою») [144], однак місце дії перенесено з готелю на південь Франції в будівлю на Венеціанському каналі, що швидко затонула. Ці доповнення надавали виразність кіноверсії роману «Казино “Руаяль”» як «правдивого кіно» в стилі Флемінга, тобто відповідало художній естетиці

письменника з яскраво вираженим індивідуально-авторським началом. І в цій ситуації кіноверсія «підпорядковувалася» літературному образу, підтягуючись до рівня його художніх можливостей літературного образу.

Еволюційність взаємодії кіномови та літературної специфіки була характерна не тільки для образу Джеймса Бонда, але і для його оточення. До моменту виходу екранізованої версії роману «Казино “Руаяль”» глядачам подавався образ противника, з яким у агента 007 мала відбутися сутичка, як втілення яскраво виражених домінуючих якостей (фізичних і етичних), що дозволяли ідентифікувати його як ворога. Відтепер він мав образ зла, що відрізняється від попередніх кіноверсій своєю «складновиявленістю». У цьому відчувався вплив постійно мінливого образу сучасного світу, в якому важко відстежити лише зовнішні ознаки зла як такого. Так, відлунням післякризового періоду 11 вересня стало реформування образу зла, що виразилося в зосередженості не на всесвітньому його розумінні – створенні альтернативного суспільства або втягуванні Бонда в поєдинок проти одержимого манією величі противника (як у випадку з Блофельдом), а на акцентуванні психологічного нюансу. Ле Шиффр, головний ворог Бонда в романі «Казино “Руаяль”» і в його кіноверсії, володіє незначною відмінністю «злочинної» риси образу (нервовий тик, коли блефує за грою в карти). Але, на відміну від попередніх лиходіїв, які використовували свої унікальні якості, він просто пояснює його з медичної точки зору, коментуючи на початку фільму необхідність промокнути криваву сльозу як «*merely the result of a deranged volupture ... nothing sinister*» («всього лише результат психічного розладу ... нічого поганого») [144]. До моменту розв’язки у фільмі така фізична «властивість» злодія не згадується, що дає право розглядати останню, третю екранізацію роману «Казино “Руаяль”» як постійно діючу спробу «*to “reboot” the Bond franchise*» («“перезавантажити” франшизу Бонда») [182, с. 433].

Ще однією відмінною рисою кіноверсії є якась зверхність у відношенні до традицій в таких складових образу гламурного супер-шпигуна, як його предметність, пристрасті, переваги, особливо в алкогольних напоях, що

сприймалося з рекламним змістом. У літературній версії роману «Казино “Руаяль”» автор також приділяє величезну увагу цьому питанню, надаючи читачеві детальний опис улюблених алкогольних брендів Бонда і черговість їх вживання. Масовому читачеві і глядачеві широко відома фраза агента 007 при замовленні улюбленого коктейлю «shaken not stirred» («розмішати, не збовтуючи»). У фільмі Джеймс Бонд, здається, не надає особливого значення черговості вживаного алкоголю, а фірмова фраза «розмішати, не збовтуючи» так і не прозвучала. До того ж, здається, що Бонд сприймає холоднокрровне вбивство як необхідність, аніж як брудну справу – і це все додає кіноверсії виразніший комерційний сенс у порівнянні з попередніми екранізаціями. З іншого боку, ретушування рис лиходіїв підпорядковане думці про те, що в сучасній війні проти тероризму ворога не так вже просто ідентифікувати, як це було можливим за часів холодної війни.

Разючі зміни відбулися і в такій делікатній сфері екранного буття Бонда як взаємини з прекрасною статтю. Ще в 1965 році відомий письменник і критик Умберто Еко у своїх роботах, спрямованих на дослідження романів Ієна Флемінга, розробив схему опису оповідних структур в творах письменника, і вивів свого роду формулу літературного буття бондіани. Серед інших складових цієї формули критик вказав на те, що залишалось немов би в тіні, а саме роль жіночих образів. У. Еко вважав за необхідне здійснити подієве переакцентування, відповідно до якого Бонд повинен був спокусити свою супутницю до основної події буття – виконання завдання, тим самим критик постулював створення нової структурної форми масової літератури, яка змінює погляд на пріоритетність життєво важливих питань. Імовірно, ця думка У. Еко мала значний вплив на виокремлення важливих подій в бутті Бонда – творці кіноверсії врівноважили професійне буття героя і інтимне. У зв'язку з цим романний образ зазнав дуже істотних змін. Якщо в романі «Казино “Руаяль”» Веспер Лінд представлена читачеві агентом з вельми скромною місією, то в кіно версії вона постала в образі стерви, що позначилося на увиразненні жорстокості і холоднокрровності Бонда. Вперше за всю історію створення фільмів про Бонда після виходу «На секретній

службі Її Величності» агент 007 поступово закохується в героїню. Такий сюжетний хід можна розглядати як відповідь на недавній тренд в екшн-фільмах, таких як «Місія нездійсненна III», де особливістю повсякденного життя героя є міцний союз із супутницею, в яку він безнадійно закоханий, оскільки образ дівчини-коханки, яка є лише побічною лінією сюжету, довгий час був стандартним прийомом в кіноіндустрії для доповнення образу «справжнього мачо» [182; с. 435]. Це було свідченням того, що прийоми-кліше масового кіно, як «високого» так і «низького», заповнювали простір кінобондіани. Також слід зазначити, що в фільмі Веспер є агентом казначейства Її Величності, який повинен простежити, щоб Бонд не пустив відведені для гри кошти для фінансування тероризму. Вона відмовляється виділити додаткову суму грошей після того, як Бонд спочатку програв Ле Шиффру. Факт присутності сильного жіночого персонажу є наслідуванням тенденцій світогляду нового століття. Веспер – чи не найдовершеніша й успішна дівчина-лиходій «бондіани», яка стала свого роду самоповторюваним форматом. Незважаючи на формульні очікування еротичних трилерів у фільмах про Бонда (Paul Rutherford), здатність дівчини-лиходія відрізнятись від очікуваного критерію утверджує її як ідеологічно виразну постать, вказуючи на мінливу ідеологічну структуру Бонда та фільмів про нього [166].

Повернення Бонда-кіногероя до свого літературного коріння передбачало наявність певного технічного фону буття героя, яким славилися попередні екранізації. Незважаючи на відсутність традиційної майстерні Кью (глави дослідницького центру Британської Секретної Служби), Бонд Крейга використовує різні пристосування не тільки під час виконання своєї роботи, але й у повсякденному житті. Для глядача і читача образ супер-героя асоціюється з наявністю будь-якого роду шпигунської техніки. Водночас кіноіндустрія не знехтувала можливістю дати своєрідну рекламу технічним предметам, які оточують агента 007, що є проявом масового «низького». Західна критика такі моменти кіноекранізацій розглядала як можливість спрогнозувати майбутній попит на розрекламовану в фільмі продукцію, адже Джеймс Бонд є брендом з

економічних складових нових технологій необхідних для виконання спецзавдань. Кожен продукт у фільмі «Казино “Руаяль”» є брендом SONY – від ноутбуків VAIO до blue ray дисків і системи прихованого відеоспостереження. Відсутність реактивного ранця і захованої в ручці зброї на користь реалістичних пристосувань служить для того, щоб показати, як Бонд конкурує на сучасному ринку, де шпигуни використовують свою кмітливість, а не фантастичні засоби озброєння.

Бонд повернувся з приходом нового тисячоліття оновленим і разом з тим в ньому присутня мала частка колишнього патріотизму, він вважає за краще авто марки Астон Мартін, почав вперше курити з 1989 року і знову використовує участь в «Міжнародному Експорті» як прикриття. Однак все це було зведено до нуля, коли продюсери вирішили створити фільм «Казино “Руаяль”» для того, щоб «перезавантажити бондіану», відкинувши левову частку послідовності. Оновлений «агент 007» багато в чому зобов'язаний існуючому кінематографічному ринку, завдяки якому Бонд став чимось більшим, ніж в припущеннях Ієна Флемінга. Взаємодія кіномови і кіноспецифіки створила феноменального культурного героя, в якому поєднувалися ознаки масової літератури і естетики кіноіндустрії, героя, який пройшов шлях від «низького» до «високого» масового мистецтва, постаючи іконою видатного успіху світового кіно і знаковим явищем масової культури. Значна роль у цьому процесі відведена наполегливому поверненню до екранізації першого роману «бондіани» як початків формування «масового» сенсу роману, акцентованого в кіноверсії.

3.3. Штірліц як об'єкт міфологізації в ідеологічній площині і поза нею

3.3.1. Штірліц – шпигун-інтелігент, інтелектуал, герой-міф

Актуальність заявленої проблеми в даній ситуації передбачає певне зміщення відомої бахтінської думки про взаємодію автора і героя в естетичній діяльності щодо питання про моделювання соціокультурної міфотворчості, яка перетворює долі творця і створеного героя в контексті міфоуявлень масової свідомості. Зростаючий інтерес до проблем масової літератури за останні

десятиліття у нас і в зарубіжній критиці очевидний. Зневажливе ставлення до «маслітератури» змінилося глибокими і серйозними дослідженнями не менш захоплюючими за саму літературу (переважно, постмодерністськими)⁶. Не менш цікаві роботи відомих дослідників Т. Венедиктової, Н. Литвиненко, Н. Пахсар'ян, К. Чекалова, які розглядають творчість французьких «малих класиків» (А. Дюма, Ф. Сульє, Е. Сю та ін.), що «змусили відступити в тінь досить велика кількість колись популярних романів» [84, с. 124]. Саме феномен «малої класики» знайшов відображення в становленні радянської масової літератури, але без вживання даної термінології, що існувала скоріше як критичне «колективне позасвідоме». Особливий науковий інтерес до радянської масової літератури переважно 1960 – 1970-х років, як найбільш виразної і плідної фази її розвитку, відчутно в рішучому витісненні соцреалістичної «класики», що тільки укладалась з культурного життя «малою класикою». І хоча ця ситуація озвучена у відомих вагомих і переконливих роздумах, проте долі письменників, причетних до надто різючих змін склалися по-різному: від неймовірної популярності до повного забуття або історико-літературної невизначеності, що переходить у міфологізовану історію буття створених творів, їх героїв і авторів. Незважаючи на те, що Штірліц постає як герой-міф (з легкої руки автора), легендарний письменницький образ Ю. Семенова міцно вкорінився ще в радянській масовій культурі, такий аспект творчої взаємодії не розглядався, більше того, відчувалася навіть певна розгубленість критики. Так, у черговому томі Короткої літературної енциклопедії (1971) Ю. Семенов, вже відомий автор популярних романів «Майор “Вихрь”» (1967), «Семнадцать мгновений весны» (1969), повісті «...При исполнении служебных обязанностей» (1962) та ін., інформаційно означений підкреслено невиразними лаконічними фразами на зразок «російський радянський письменник» [110, с. 744] без будь-яких уточнень специфіки творчості (але

⁶ Інтерес викликають роботи Т. Аміряна «Они написали заговор. Конспирологический детектив от Дэна Брауна до Юлии Кристевой ». М., 2013; В. Дьоміна Дис. «Исторический миф и миф об историю в современном постмодернистском романе» канд. філол. наук, М., 2012; С. Філоненко «Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр», Донецьк, 2011 та ін.

бібліографія представлена газетними публікаціями, в основному в «Литературной газете», відомі як такі, що відзначили пригодницьку неординарність прози).

Разом з тим, за поблажливим ставленням тих, хто багато років пильно утримував літературу і читачів у рамках радянської нормативності, все ж проглядалася задрість до «легких» перемог і нерозуміння того, що відбувається, викликаючи злу реакцію. Так, німецький славіст Вольфганг Казак побачив тільки те, що «дотримуючись методу соціального реалізму Семенов писав для масового читача і вважав за краще жанр детективного і шпигунського роману» [54, с. 373]. Особливу несприйнятність В. Казака викликав роман «Петровка, 38» (1963). Критик, сам того не помічаючи, означив ті «формульні» якості, які вже набули статусу масового явища за Семеновим: «з розмахом написаний детективний роман тривіального плану, повний неймовірних подій, з яких за традиційним шаблоном сконструйована захоплююча історія» [54, с. 373]. В оцінці творчості Ю. Семенова німецьким славістом відбувається ще одна парадоксальна річ: кинута фраза щодо того, що письменник під назвою «Альтернатива» «зібрав всі свої колишні романи, розмістивши їх за хронологією того, що в них відбувається» [54, с. 373], тим самим зазначивши ще одну важливу якість масового твору – розроблену «формульність», виражену її серійністю, тобто триваючою історією, часто за вимогою читача. Як правило, саме в різких критичних відгуках на прозу Ю. Семенова були озвучені визначення її «масової» специфіки з посиланням на несподіване шпигунсько / розвідувальне втілення служіння високим патріотичним ідеалам, здійснюваними старою гвардією, стертою в табірний пил. Ю. Семенов відчув це впевнений в тому, що журналістика – це «головний навчальний посібник, ... інструмент, що допомагає становленню письменника» [79, с. 4], тому в 1955 році почав шлях журналіста. Його репортажі постійно з'являлися в періодиці таких видань як «Огонек», «Правда», «Литературная газета», «Комсомольская правда», «Смена», продукуючи становлення його як письменника нової масової хвилі. Тоді виникає питання, чому автор багатьох романів, кіносценаріїв за ними, успішно втілених в популярні серіали, талановитий журналіст зі світовою славою, пов'язаною з надто небезпечними

пошуками втрачених музейних цінностей під час Великої Вітчизняної війни (особливо Бурштинової кімнати), засновник популярного періодичного видання «Совершенно секретно» з безліччю нових творчих задумів не набув належного місця в літературі. А втім, за визначенням відомого журналіста, письменника, літературознавця Д. Бикова, «за радянськими мірками був фігурою проміжною, що сприяло ... універсальності ... Тим не менш, щодо однозначного зарахування його творів до масової культури, то вони були, по-перше, важкуваті, перенасичені екзотичною інформацією, по-друге, чого-чого, а потурання масовому смаку у Семенова не було» [26, с. 320 – 322]. Із цією думкою Д. Бикова можна погодитися лише частково, оскільки Ю. Семенов сприяв формуванню цих нових естетичних смаків на основі об'єднання унікальних власних журналістських документальних розслідувань з їх подальшим заломленням у художньому тексті, які задавали тональність «високої» масової літератури. Ольга Семенова, дочка письменника, пояснила бажання батька бути письменником як особистості багатогранно обдарованої авто-біо-графічними передумовами (за термінологією В. Подороги), поєднуючи «переживання», «розуміння» і «опис» [1], підкресливши: «Невисловлена біль за батька, невитравлений романтизм, глибокі, не за віком, знання, надривні вірші ... – все це, вирує в ньому в первозданному хаосі, перепланилося в щось не пояснене наукою, але нескінченно прекрасне – натхнення. Він почав писати» [97, с. 819]. Незважаючи на те, що О. Семенова бачила в такому виборі «щось», що, на її думку, не має навіть наукового пояснення, але саме з наукової позиції – історико-літературної, обумовленої мінливим ликом історії літератури, це і могло бути зрозумілим: «навколо одні проблеми: що таке класика, якою має бути проза і взагалі – що таке «художність» [68, с. 819]. У цій круговерті Ю. Семенов шукає своє місце, актуалізуючи для себе специфіку «відлиги», пов'язану з розвитком масової літератури в контексті становлення радянської і вже мало на неї схожої масової культури, як і адекватного їй читача, оскільки за справедливим означенням В. Тюпи, до цього часу «масова радянська людина ... була ... анонімною особою, яка не відає про свою «безвідносну цінність»» [107, с. 14]. Але і сам письменник

вважав, що «теперішнього читача – масового, зайнятого, треба завойовувати. Треба тримати, і міцніше! Потрібна інтрига, потрібна таємниця, потрібне розслідування. Роман зобов'язаний бути цікавим» [97, с. 390]. Таким чином, Ю. Семенов вивів одну з «формул» масової літератури, а саме нову естетичну взаємодію автора і читача, що сприяє міфологізації і автора, і героя.

У цій ситуації Ю. Семенов мав попередників. Йдеться про долю популярного «патріотично-шпигунського» роману Ю. Дольд-Михайлика. У даному аспекті вельми актуальним є повернення В. Нарівської⁷ до колись неодноразово озвученого припущення про Ю. Дольд-Михайлика як предтечу пошуків Юліана Семенова в жанрі шпигунського роману, як триваючої історії (одної з ознак масовості) з одним і тим же героєм. Очевидною є і прототипова значущість для письменників щодо вибору героя для романів фільму Б. Барнета «Подвиг разведчика». Нетривалість існування цікавої думки про розвиток специфіки шпигунського українського роману в творчості російського письменника (але єдиної на той час радянської масової літератури) була обумовлена стрімким забуттям Дольд-Михайлика, «недопущеного» в історію літератури, незважаючи на популярність, створення нового масового жанру і мільйонні тиражі виданих романів. Проте необхідність осмислення типологічної співвіднесеності майстрів шпигунського жанру – Дольд-Михайлика і Семенова – залишається актуальною у зв'язку з необхідністю вивчення важливого питання для творчості Ю. Семенова – взаємодії літератури і кіно. Ю. Семенов, як відомо, не приховував свого шанобливого ставлення до фільму Б. Барнета «Подвиг разведчика», ймовірно знаючи про прототип головного героя фільму в силу своєї обізнаності в результаті роботи з архівними матеріалами. Швидше за все, привабливими були для нього обставини, за яких масова свідомість міфологізувала шпигунську діяльність, що стало одним із прийомів міфологізації Штірліца, а саме майстерність «легалізації» свого героя, створеного творчою фантазією на основі багатьох героїчних доль, тобто створення такої персональної

⁷ Див. статтю В. Д. Нарівської «А чи був «один в полі воїн»? ... або про місце роману Юрія Дольд-Михайлика в українській літературі ХХ століття» у виданні Філологічні семінари. Інтермедіальність: теорія і практика: зб. наук. праць / ред. кол. М. К. Наєнко (голова), Н.І. Бернадська (секретар) [та ін.]. Київ : Логос, 2016. Вип. 19. С. 70 – 94.

історії, в якій була шпигунська загадковість і відданість справі. Очевидно, це було сприйнято як традиція від фільму, але на перший план у Ю. Семенова виходило розуміння ролі кіно як «транслятора літературних цінностей» [111, с. 382], які дозволили йому надати особливої взаємодії його журналістському, письменницькому і сценарному досвіду і майстерності, перш за все, з урахуванням того, що кіно не тільки вид мистецтва, а й засіб масової комунікації. І тут доцільно звернути увагу на висловлювання відомого науковця М. Хренова: «... кіно здатне бути ідеальним транслятором літературних цінностей, з якихось причин не асимільованих суспільством. Це реальний процес, оскільки і культурні, і ідеологічні установки суспільства здатні бути бар'єром для асиміляції як духовних цінностей, що виникли в інших культурах, так і духовних цінностей, створених в суспільстві випереджаючими групами. В такому випадку кіно має колосальний культурний резонанс» [111, с. 384]. Це була і ситуація Ю. Семенова, оскільки його романи не завжди були оцінені належним чином, але написані з яскраво вираженою кінематографічною стилістикою, передбачаючи екранізацію, від якої багато в чому залежав успіх і романів, і фільмів, особливо роману «Семнадцять мгновень весни».

Парадоксально, але творець одного з найбільш затребуваного явища в літературі «радянської цивілізації» не був визнаний у статусі творця шпигунського роману (хоча жодна з публікацій з творчої діяльності письменника не обійшла своєю увагою образ Штірліца / Ісаєва). Що ж викликало гостроту сумнівів критиків? Скоріше за все, як їм здавалося, невідповідність високої освіти, інтелекту, бездоганних знань в тенденціях розвитку світової масової літератури, що дозволили письменникові безпомилково визначити свою творчу діяльність саме як письменника «другого ряду». Він писав швидко і захоплююче, майстерно вибудовуючи інтригуюче захоплюючий сюжет, подаючи свого героя з таким природним перетином гідності, благородства, успадкованою інтелігентністю, що зумовило не тільки «народження читача», нового суб'єкта сприйняття, розуміння, осмислення читання, але й активізацію міфомислення автора, що є питанням більш актуальним в сучасних оцінках творчості

Ю. Семенова. У зв'язку з цим необхідно повернутися до вельми важливого узагальнення відомої дослідниці Н. Литвиненко: «Висловлюючи і формуючи літературне, суспільне міфомислення, виявляючи і створюючи різноманітні модифікації міфів, література орієнтована в першу чергу не тільки і не стільки на прояснення постаті, скільки на оновлення міфу, заміщення його новими міфами або структурування нових складових міфологічної системи. З цим пов'язані і кордони виконуваної нею місії. Непрямим доказом тієї особливої ролі, яку відіграє масова література в сучасну епоху, є не тільки широта, всеосяжність її поширення, а й те, що вона органічно, як об'єкт деструкції входить в тексти інтелектуалів найвищого гатунку, таких як У. Еко або Х. Л. Борхес ...» [64, с. 49]. На нашу думку, з цим визначенням співвідноситься і творча позиція Ю. Семенова, який у своєму становленні стрімко усвідомив те, що художній літературі, незалежно від її поділу на «високу» і «низьку», властивий нерозривний зв'язок із міфологією та сукупністю міфів, що визначають стадії розвитку суспільства і людства в цілому. Міф нерозривно пов'язаний з участю особистості. Безумовно, Ю. Семенов знав і відчував ці філософські новації, пов'язані з роллю міфології, але для нього вони були важливі не тільки як такі, а й як основа розвитку соціокультурної міфології, до якої він уже мав пряме відношення, оскільки відчував на собі пильний погляд масового читача і глядача, що створює легенди про нього як знавця шпигунської діяльності, про співпрацю з КДБ і т.п. Неодноразово акцентувалася, що Е. Хемінгуей, кумир читачів 1960 – 1970-х, був для Ю. Семенова зразком творчої особистості з її потужним впливом на обрану ним модель творчої поведінки, тому міфологізація американського письменника торкнулась і Ю. Семенова. Він це усвідомлював і продукував у своїй діяльності. У такий спосіб Ю. Семенов був причетний до соціокультурної міфотворчості, був складовою частиною такого міфу, проектував специфіку свого соціокультурного мислення, що розвивалася на засадах формування нового героя масової культури.

Д. Биков не міг не визнати того, що «створене Семеновим виявилось настільки міцним, що Штірліц став загальним ім'ям» [26, с. 327] або, уточнимо, міфологізованим героєм, що відзначав у своїх роздумах (які загубилися в часі)

про «найуспішніший радянський серіал» відомий режисер Марк Захаров, витісняючи тим самим в маргіналії думку про пошуки реального прототипу. Це питання хвилювало глядача, який кинувся перечитувати «штірліціану» з надією якщо не розкрити для себе цю таємницю, то все ж побачити *його* людське обличчя. Д. Биков, віддаючи належне «геніальному фільму» Тетяни Ліознової, не тільки в ньому бачив заставу номінального героя, але і в тому, що «вся стилістика картини – головна умова її успіху – є вже в романі. Саме тому фільм не обійшовся без такої кількості закадрового тексту – навіть голос Копеляна точно відтворює інтонацію і манеру Семенова», посилаючись при цьому на епізод у фільмі А. Тарковського «Солярис» [26, с. 328]. Відзначимо, що цей текст, відтворений голосом Копеляна і начебто Семенова, тобто як фікція, що провокує зачарований стан глядача, відповідав статусу бахтінського феномену, а саме: «надбуттєва активність автора – необхідна умова естетичного оформлення існуючого буття ... мій архітектонічний привілей – відштовхуючись від себе, знаходити світ за межами себе ...» [14, с. 203], що особливо проявилось в створенні образу Штірліца, який представляє собою інтригуючу історію з авторським посилом до міфологізації героя.

Ю. Семенов придумав Ісаєва / Штірліца – шпигуна / розвідника у Коктебелі. Новий герой пройшов через багато творів письменника, які отримали узагальнену (вже міфологізовану) назву «штірліціана» і підкорили мільйони читачів у 1965 році. Відразу ж після виходу перших романів про Штірліца (тоді він ще був Владіміровим) виникли «дискусії на читацьких конференціях та сторінках газет, в яких сперечалися, чи був Штірліц реальною особою» [112, с. 53]. Але лише останній роман про Штірліца «Отчаяние», присвячений світлій пам'яті Шандора Радо, видатного розвідника, з яким товаришував Ю. Семенов, злегка привідкрив завісу тайни. Але тільки письменнику був відомий істинний портрет його героя – «людини з тисячею облич» – талановитого, добре освіченого розвідника, який володів кількома мовами й аналітичними здібностями разом із непохитною волею і вірою у свою справу. У цьому плані Ю. Семенов був орієнтований не на героїв античної міфології, а на відомі йому шпигунські біографії з ретельно приховуваною

власною, з обов'язковим отриманням нового імені і життєвих перипетій («легенди»), отже відповідних норм поведінки, потужних ігрових засад. Це життя в міфі, складові якого стають авторським посилом і прийомами в створенні образу шпигуна як міфостворюючі фактори. І на нього, на цей шпигунський міф-долю, поширюється художня закономірність втілення, реалізована в міфологемах винятковості, самотності, туги за близькими і Батьківщиною. В цьому є бахтінський підтекст про те, що «явища естетичного бачення поза мистецтвом не досягають методичної чистоти і повноти самостійності і своєрідності. Естетичне реалізує себе лише в мистецтві ...» [15, с. 280].

Безсумнівно, Штірліц став чимось більшим, ніж літературний і кінематографічний герой, переживши кілька творчих реінкарнацій і вийшовши за межі *alter ego* свого творця. Хоча Д. Биков, міфологізуючи особистість Ю. Семенова через порівняння з його героями, зазначив, що вони «були навіть не проєкціями його власної непересічної особистості, розвиненої гармонійно і різноманітно обдарованої, але поліпшеними її копіями, авторськими ідеалами, тими, на кого він сам хотів рівнятися» [26, с. 321], тим самим розкрив його, авторські міфологеми, явно співвідносні з міфологемами героя. *Він* (автор і герой) постав втіленням такого типу, який визнаний у світі. Усвідомлення того факту, що в реальності такого героя існувати не може, не заважає Штірліцу бути завжди популярним, тому що він – втілення очікувань радянського і пострадянського масового читача і глядача, усталений культурний потенціал творіння Ю. Семенова з очевидними міфотворчими сегментами.

3.3.2. Міфопоетика вчинку героя-шпигуна

Апогеєм розвитку конспірологічного детективу «як показового, формульного прояву» визнаний роман Дена Брауна «Код да Вінчі» (2003). Його конспірологічна легітимізація проявилася у наявності ключових понять жанру – «таємниця», «змова», «слідство» як «інтерференція змовницького дискурсу і детективного жанру», на які вказує найбільш авторитетний дослідник проблеми L. Boltanski (Л. Болтанські) [141, с. 30]. До його висновків апелювали багато

дослідників (особливо Франції і США), оскільки в них привабливо представлена думка про традиційний соціологічний аналіз теорії змови в синтезі з детективним жанром. У своїй роботі «*Énigmes et complots*» («Таємниці і змови») Люк Болтанські розкрив специфіку формування різних інституцій – соціальних, юридичних, медичних – як необхідної умови, основи створення детективного жанру, тобто «літератури з таємницею», у якій величезна роль відведена ігровим засадам між двома типами реальності – соціальної і детективної [141, с. 30 – 38]. Саме це було точкою відліку для відомого науковця Т. Амір'яна в роботі, що розглядає «умови формування конспірологічного детективу і спосіб закріплення жанру в ієрархії літературності» від Дена Брауна до Юлії Кристєвої, у якій поліфонічний роман відомого критика «Смерть у Візантії» (2004) «досліджується у якості антиформи або «роману-репліки» у відповідь на ситуацію популярності, клішованості, «цементування» жанру» [5, с. 23 – 25].

Зосередившись на аналізі романів Дена Брауна, Юлії Кристєвої, Арсена Рєвазова, Т. Амір'ян вказав на досить важливий аспект, а саме: конспірологічний детектив різко відрізняється від шпигунського, оскільки «пов'язаний з ідеєю національних держав і репрезентацією тієї «реальності», яка найбільш артикулюється державною владою. Конспірологічний детектив підпорядкований ідеї глобальної, загальносвітової змови – тому, що найбільш актуально в постмодерністській культурі» [4, с. 9]. Разом з тим справедливо зазначено, що в останні десятиліття безліч авторів були націлені не стільки на створення жанру конспірологічного детективу, скільки на використання його сюжетних мотивів. Серед таких називають твори Т. Пінчона «Викрикується лот 49», 1966; романи Р. Ладлема, 1971 – 2000; Р.Д. Шея і Р.А. Вілсона трилогія «Іллюмінатус», 1982, Д. Делліло «Імена», 1982; У. Еко «Маятник Фуко», 1988; Фр. Трістана «Загадка Ватикану», 1995; Д. Лісса «Змова паперів», 2000 та інші його романи, Т. Рошака «Кіноманія», 1991 та ін. Але поза увагою залишаються твори пост- і радянського минулого. Д. Биков, із властивою йому іронією і гостротою, відзначив наявність конспірологічних «натяків» і тем у творах М. Успенського і А. Лазарчука «Посмотри в глаза чудовищ», В. Кочетова «Чего же ты хочешь?», Ю. Козлова

«Ночная охота», «Колодец пророков», В. Доценко «Бешеный», В. Рибаківа «Звезда Полюнь» та ін., вводючи в цей ряд відомі романи радянського часу, видані мільйонними тиражами «Тени исчезают в полдень» і «Вечный зов» А. Іванова, а також «Ларец Марии Медичи» Е. Парнова, позначений Д. Биковим як предтеча браунівського роману. У зв'язку з конспірологічною проблемою в радянському варіанті, Т. Амірян називає роман українського письменника Ю. Дольд-Михайлика «І один у полі воїн» (1956), що мав шалений успіх у радянського читача. Але, на нашу думку, конспірологічна сюжетна лінія більш чітко проглядається у романі «У чорних лицарів» (1965), у якому розвиток отримала розповідь про долю радянського розвідника в післявоєнні роки. І хоча цей роман Дольд-Михайлика такого успіху вже не мав, існує необхідність пильного наукового інтересу до нього в конспірологічному аспекті.

Зазначимо, що це далеко не єдиний твір, який поки залишився поза увагою дослідників. До таких належить і роман «Семнадцять мгновень весни» Ю. Семенова, популярність якого була примножена талановитою екранізацією, здійсненою режисером Т. Ліозною. Чи не вся проза Ю. Семенова – від повісті «По служебным обстоятельствам» до «Семнадцати мгновень весны» – незмінно супроводжувалися дискусіями не тільки про безпосередню майстерність екранізації (режисуру, операторську роботу, акторську гру), але і порівняльним аналізом екранізації і тексту твору. У цій ситуації часто віддавалася перевага екранізації, оскільки очевидною була закономірність, про яку писав С. Ейзенштейн: «Кінематограф цікавий остільки, оскільки він «маленький експериментальний Всесвіт», за яким можна вивчати закони явищ, набагато більш цікаві і значні, ніж картинки, що бігають ...» [123, с. 5].

Навколо екранізації «Семнадцати мгновень весны» склалася дещо парадоксальна ситуація. Високо її оцінюючи, з підвищеним інтересом до особистості автора, глядач несподівано зосередився не на порівнянні тексту і екранізації, яке часто проводиться заради того, щоб розширити своє уявлення про подієвий аспект або улюблених героїв. На цей раз глядач активізувався на осмисленні сюжетного мотиву, створеного на основі маловідомої (до певного

моменту) історичної події Другої світової війни – спробах вищих військових чинів німецького рейху навесні 1945 року вести переговори з представниками американської розвідки з метою більш щасливого кінця війни як для себе, так і американців та англійців. Дані події представлені в романі і фільмі не як фон, на якому розгортаються сповнені драматизму долі радянських розвідників, німецьких антифашистів і простих берлінських жителів, а як завдання особливої важливості, яке повинен виконати Максим Ісаєв, він же штандартенфюрер Штірліц, оскільки таємні переговори могли зірвати домовленості між членами антигітлерівської коаліції – Радянським Союзом, США та Великобританією. Ішлося про змову, наслідки якої негативно позначилися б на долі світу. Саме цей мотив різко виділяв твір Ю. Семенова серед творів шпигунського жанру. Тому є всі підстави реактуалізувати сюжетну майстерність письменника, що продукують міфопоетику вчинків Штірліца.

Шпигунський сюжетний мотив роману «Семнадцять мгновений весны» випереджає мотив змови і існує не паралельно, а створюючи захоплюючий шпигунсько-конспірологічний синтез. Шпигунський мотив явлений через долю головного героя-розвідника, який має всі відповідні для того атрибути: шифр для зв'язку з центром, прихований у томику Монтеня, радистів Ервіна і Кет, які мають свою гостропригодницьку сюжетну лінію; зв'язок з антифашистським підпіллям і його керівником, який був другом і соратником у боротьбі, Гуго Плейшнером; своїх інформаторів, а також вміння отримувати інформацію з будь-якої бесіди, здатність утримувати в своїй пам'яті безліч фактів і подій, аналізуючи і роблячи висновки. У задумі Ю. Семенов мав намір показати, що «Ісаєв не тільки зумів викрасти секретні архіви СД, що стосуються агентури СД і СС, залишеної в наших тилах, а й відкрив код «Вольфа», підпільної гітлерівської організації, покликаної підняти «партизанський рух» проти радянських військ» [97. с. 253]. І при цьому він змушений був виконувати свої посадові обов'язки так, щоб не викликати підозру. Крім цього була і особлива репутація серед так званих «товаришів по службі». Так, шеф гестапо Мюллер вважав, що Штірліц – «единственный человек в разведке Шелленберга, к которому я относился с

симпатией. Не лизоблюд, спокойный мужик, без истерик и без показного рвения» [101, с. 65]; Айсман вважав, що «он высечен из кремня и стали»; не приховував свого особливого ставлення до Штірліца і Шелленберг [101, с. 65]. Однак його причетність навіть по дотичній до явних провалів розвідки і гестапо все ж викликала інтерес в імперському управлінні безпеки, тому Кальтенбруннер попросив секретаря підібрати йому «все дела Штирлица за последние год-два, но так, чтобы об этом не узнал Шелленберг: Штирлиц ценный работник и смелый человек, не стоит бросать на него тень. Просто-напросто обычная товарищеская взаимная проверка» [101, с. 20]. Неприпустимим був і прокол із залишеними відбитками пальців на валізі Кет. Підозра в тому, що Штірліц міг бути радянським розвідником, швидко згасла, але посилювався інтерес до того, в чому звинувачували багатьох офіцерів рейху – можливістю в кінці війни перекинутися на Захід. Масовий глядач (одночасно і читач, бо нестерпним було бажання дізнатися про долю героя) змінив ракурс погляду на серіал – через миттєвості останньої весни, міфологізуючи ледь не кожний крок героя. Глядач / читач сприйняв вдумливого, обережного «нашого шпигуна», своєю поведінкою далекого від відвертих сутичок з ворогом (знищив лише одного свого агента) – «кіношпигун соціалістичного зразка майже бездіяльний», як зазначає М. Ліповецький [63]. Імпонувала його здатність роздумувати, аналізувати, рішучість у вчинках, ризики з перебуванням «на межі провалу». Водночас особлива елегантність носити чужу форму як свою викликала заздрість не лише своїх ворогів, але й гордість глядачів / читачів, їх стрімку реакцію, озвучену фразою: «Штирлиц танцевал на балу с Наташей Ростовской», поєднуючи не тільки ролі актора В'ячеслава Тихонова (князя Болконського у фільмі С. Бондарчука «Война и мир»), але й героїчні часи. З чим важко погодитись в аналізі фільму М. Ліповецького, так це з тим, що він називає «недоречностями серіалу», до того ж, на його думку, «принциповими». До таких критик відносить «анахронізми», якими є «штатські костюми героїв», які «нічим не нагадують моду 1940-х років», а «пошиті за зразками західної моди 1960-х» [63]. Дещо роздратовано реагує М. Ліповецький на есесівську уніформу, пошиту «у спецмайстернях Міноборони

спеціально для фільму», теж «стилізованої під моду 1960-х» [63]. Вказує критик на сучасне обладнання кафе і пісню Піаф, написану через двадцять років після війни, як і на любов до «справжньої бразильської кави» – теж «знаку культури 1960-х», додамо до цього й модель поведінки героя, більш суголосної 60-м рокам. І все ж М. Ліповецький дійшов висновку, що «без цих анахронізмів Штірліц не став би тим, чим він став для радянського культурного позасвідомого», що пророкувало народження міфу про героя-шпигуна [63]. Саме тому ми схильні вбачати в цих вкрапленнях 60-х у фільм про буремні 40-ві не випадковість, і тим більш не помилку, бо і сам Ю. Семенов, і консультанти фільму, і знімальна група були фахівцями у своїй справі. Видається, що таке поєднання 40-х і 60-х було зумисним прийомом соціокультурної міфологізації, в яких війна, найбільш трагічні її події передаються немов через народну пам'ять, що утворила «міфологічне поле» з цих подій, в межах якого всі вчинки Штірліца сприймаються як міфічні, більше того, як рекламні. Погодимось в цьому з М. Ліповецьким, бо дійсно зразком для наслідування, міфологізації, використання в рекламі були не стільки дії власне шпигунської діяльності Штірліца, а те, з якою гідністю він ходить, розмовляє, як впевнено і красиво водить машину, елегантно вміє носити костюм і форму, вишукано п'є каву, коньяк, палить цигарки так, що не викликає втоми це споглядати, а тому ефектно і водночас природно сприймається в рекламі.

Як відомо, В'ячеслав Тихонов категорично заперечував будь-яку міфологізацію свого героя, чим дивував і своїх глядачів, і критику, яка вже змушена була більш пильно вдивлятися в те, що відбувається з масовою свідомістю. Це були далеко не буденні копіювання образу життя, поведінки улюбленого героя. В ній інтуїтивно вбачалось щось одвічне, що з часом буде означено як архетипове, збережене в глибокій пам'яті, те, на чому вибудувалась міфопоетика вчинків Штірліца, яким глядач / читач уподібнювався (а не банально наслідував). Суголосність з думкою М. Бахтіна 20-х років тут очевидна щодо осягнення життєвого шляху і героя, і автора (процитуємо мовою оригіналу, зберігаючи бахтінську термінологію): життя як «сплошное поступление,

ибо вся жизнь в целом может быть рассмотрена как некоторый сложный поступок: я поступаю всей своей жизнью, каждый отдельный акт и переживание есть момент моей жизни – поступления» [17, с. 16]. М. Бахтін розтлумачив, чим «поступок», отже і його новоутворення «поступление» відрізняється від «непоступка», тобто буденної дії, наголошуючи, що «поступок» «совершается в бытии» і сприймається як «единственная единственность», тобто «ответственный поступок приобщает всякую вневременную значимость единственному бытию – событию» [17, с. 16]. Саме в таку мить відбувається причетність мас до «відповідального вчинку», продукуючи не «повстання», а «відповідальну активність» чи, як уточнює М. Бахтін, «ответственный поступок приобщает всякую вневременную значимость единственному бытию – событию» [17, с. 16]. Цій думці підпорядкований своїм буттям не лише герой, але й автор, міфологізація якого була не менш захоплююча з причетністю до значних історичних подій минулого, зустрічами з воєнними злочинцями, що позначилось не лише на його творчій долі, але життю в цілому. Ю. Семенов був своєрідним «зв'язковим» між трагічним минулим і сьогоденням. Створення Штірліціани було теж «відповідальним вчинком».

Усвідомлюючи, що війна добігає кінця, Ісаєв-Штірліц припускав можливість безслідного зникнення, особливо під час нальотів на Берлін: «Обидно, конечно, если пристукнут в последние дни. Наши и следов не найдут. Вообще-то противно погибнуть безвестно» [101, с. 29]. Але саме в цей момент за принципом побудови пригодницького твору все відбувається через ситуацію «раптом» (за Бахтіним). Штірліц отримує несподіване і дуже складне завдання, яке зводилося до встановлення особи того, «хто з вищих керівників рейху шукає контактів із Заходом» [101, с. 28]. Так, в традиційну шпигунську лінію вплітається конспірологічна. Як відомо, до публікації в 1957 році листування Сталіна з Рузвельтом і Черчиллем, про те, що такі переговори велися, було майже невідомо, і тільки публікація прояснила, що це не легенда і не міф, а історичний факт. Листування з цього питання між Сталіним і Рузвельтом є інтригуючим сюжетом, у якому є відчуття колосальної напруги, оскільки переговори, що проходили в

Берні велися за спиною одного з союзників, Радянського Союзу, що загрожувало не тільки розвалом коаліції, але зі зміною ходу і завершення Другої світової війни. Рузвельт змушений був давати пояснення і в деякій мірі визнати те, що відбувається: «Я впевнений, що в результаті непорозуміння факти, що стосуються цієї справи, не були викладені Вам правильно» [86, с. 210]. У листі їм були дані більш докладні пояснення ситуації, що склалася: «Кілька днів тому в Швейцарії були отримані підтвержені дані про те, що деякі німецькі офіцери розглядали можливість здійснення капітуляції німецьких військ, що протистоять британсько-американським військам в Італії» [86, с. 210].

Як відомо, Ю. Семенов знайомився з багатьма документами при написанні роману, багато з яких, напевно, і сьогодні зберігаються під грифом «цілком таємно». Але очевидний акцент саме на листуванні, що сприяє переходу від теми шпигунського твору з рішенням якоїсь «приватної» проблеми, до конспірологічної, в якій переплітаються долі кількох держав. Зізнання Рузвельта в листі Сталіну: «Я повинен повторити, що єдиною метою зустрічі в Берні було встановлення контакту з компетентними німецькими офіцерами, а не ведення переговорів будь-якого роду», як і те, що «ініціатива у всій цій історії з переговорами в Берні належить англійцям», створює конспірологічний фон, пов'язаний з подіями Другої світової війни [86, с. 219]. Наступна відповідь Сталіна знайшла художнє заломлення (як в романі, так і в телеекранній версії) в ключовій фразі, на підставі якої виникає конспірологічний сюжетний мотив: «Що стосується моїх інформаторів, то, запевняю Вас, це дуже чесні і скромні люди, які виконують свої обов'язки акуратно і не мають наміру образити будь-кого. Ці люди багато разів перевірені нами на ділі» [86, с. 223]. Це найбільш інтригуюча фраза в листуванні Сталіна з Рузвельтом, яка зачіпає питання про те, кому під силу було здійснення такого завдання.

Наявність історичних фактів, а саме змови в контексті історії в романі Ю. Семенова співвідноситься з моделлю шпигунської розповіді, тим самим підкреслює специфіку конспірологічності оповіді в «Семнадцяти мгноvenнях весни». Це очевидно вже в тому, що і пастор Шлаг, і професор Плейшнер

виконують завдання НЕ шпигунського, а конспірологічного характеру, хоча і не в силах дати їм оцінку, оскільки «либо надо перестать верить всему миру, либо надо сделаться циником. Американцы продолжают переговоры с СС. Они поверили Гиммлеру» [101, с. 249]. Відкриття пастора зворушило його свідомість – занадто підступна змова. Ці слова в романі виголошує пастор-пацифіст, що надає їм особливої значущості. Штірліц «не хотел верить в возможность сепаратного сговора гитлеровцев с союзниками, в каком бы виде он ни выражался, до тех пор, пока сам лицом к лицу не столкнулся с этим заговором» [101, с. 247]. Відчуваючи більше ніж будь-коли свою самотність, він дійшов думки, чим загрожує змова світу: «Можно, конечно, не любить Россию и большевиков, но ведь он (Даллес – Д. Г.) обязан понимать, что сталкивать Америку с нами – это значит обрекать мир на такую страшную войну, какой еще не было в истории человечества. Неужели зоологизм ненависти так силен в людях того поколения, что они смотрят на мир глазами застаревших представлений? Неужели дряхлые политиканы и старые разведчики смогут столкнуть лбами нас с американцами?» [101, с. 247]. Ключовим для відтворення в романі стану Штірліца в ту мить було слово «самотність», відчуття того, що він перебував один на один з підступною змовою. Він не тільки герой-шпигун, а й герой-одинак, що відповідає специфіці конспірологічної прози. Його порятунок світу має конкретний характер, що виявляється в турботах про долю людей: «Дважды – на свой страх и риск – он спасал английских разведчиков в Голландии и Бельгии без всяких на то указаний и просьб. Он спасал своих товарищей по борьбе, он просто-напросто выполнял свой солдатский долг» [101, с. 246]. Він також дбав про німкеню фрау Зауріх, яка усвідомила навесні 1945 року, що війна «в даному разі» вже закінчилася, рятував радистку Кет – Катю Козлову з двома дітьми, рідним сином і дочкою німецького солдата, сім'ю пастора Шлага, все частіше згадував дружину, яка в його спогадах була чимось більшим, ніж улюблена жінка. Саме з нею був пов'язаний образ Батьківщини. Це співвідносно з відмінною рисою конспірологічного твору – відсутністю явної сексуальної або любовної лінії. Герой Ю. Семенова уподібнюється холостяку з класичного детективу. З партійної характеристики

члена НСДАП видно, що Штірліц «холост; в связях порочащих его, замечен не был» [101, с. 25]. Головний герой живе в своєму котеджі в Бабельсберзі, неподалік від Потсдаму, один; до нього приходить прибирати молоденька дочка господаря кабачка «До мисливця», яка має слабкість до сивих чоловіків. Але Штірліц неприступний, його серце назавжди залишилося з Сашенькою Гавриліною, яку він не бачив з того часу, як його, тоді ще Ісаєва, відправили із завданням на Схід [100]. Тепер, перебуваючи в Берліні під ім'ям фон Штірліца, радянський розвідник свято зберігає образ дружини в своєму серці і пам'яті.

Як відомо, конспірологічний жанр характеризується наявністю «вектора бажання» (Т. Амірян), тобто бажання розгадати таємницю, секрет, істину. У аналізованому нами романі шлях і кінцева мета, до якої прагне головний герой, – це бажання розкрити таємницю змови, іншими словами, «це рух до знання», який ставить своєю кінцевою метою «переворот, революційну відмову від старого прочитання відомих історичних міфів» [5, с. 77].

Із записів Ю. Семенова відомо, що читачів особливо хвилювало «наскільки події реальні і наскільки точна історична першооснова того, що відбувалося» в романі «Семнадцять мгновений весны» [97, с. 172]. Отже, автору довелося провести ретельну роботу з документами і особисто зустрітися з одним з помічників Даллеса – містером Полом Блюмом для того, щоб вибудувати точну схему історичних подій [97, с. 173 – 177]. Семенов знав, що в архівах листування Сталіна з Рузвельтом і Черчіллем є «абсолютно певне твердження, що радянському керівництву стало відомо про сепаратні переговори Гімmlера - Даллеса», але питання полягало лише в тому, щоб знайти «контрапункт» провалу цих переговорів, оскільки «Даллес почав переговори, не повідомивши про це Білий дім» [97, с. 173, 176]. Так, перед читачем постає міф про змову в історичному контексті з цитуванням фактів, що є характерним прийомом для конспірологічних романів, де за допомогою «реальності» і «об'єктивності» оповідання автор немов завойовує читацьку аудиторію. Як згадує Нікіта Михалков: «Те, що Юліан написав, стало новим словом. Він чудово працював з матеріалами. З архівами працював, як ніхто. Швидко дуже, але опрацьовуючи їх

наскрізь. А легкість по відношенню до факту абсолютно заворожувала читача і глядача. Він жонглював іменами: Геббельс, Герінг, Мюллер. Він змушував читача повірити, коли говорив, що “в цей день у Гітлера був нежить і температура піднялася до 37,3”» [97, с. 254]. У есеїстичних роздумах Р. Барта історичний дискурс був ідеологічним листом, свого роду «уявним» конструктом, коли присутній «факт» перестає існувати як ілюзорний «реалізм» і стає мовним елементом. Таким чином, починає працювати «престиж затвердження *це було*», тому що «вся наша цивілізація має пристрасть до ефекту реальності» [12, с. 438, 440]. У цьому бачиться одна з особливостей масової літератури, для якої звернення до історії є спробою «показати конспірологію як модальність, як соціокультурний феномен», що знаходить своє втілення в художній літературі [5, с. 85]. Конспірологізм виникає через страх, постійне прагнення міфологізації подій суспільством, спроби структурувати, зрозуміти те, що відбувається, дати йому пояснення. Так і в романі Ю. Семенова головний герой постійно повертається в минуле, кожен раз заново переосмислює те, що відбувається, ретельно аналізуючи ланцюг історичних подій. Саме рух до «знання» в пошуках істини допомагає Штірлицу успішно виконати завдання Центру. А перебування «на грані можливого провалу» тільки сприяє гостроті розуму і прагненню до дії. Читач при цьому знаходиться у постійній напрузі, будучи залученим до інтенсивного і негайного переживання подій, що вказує на формульність твору. При цьому читач не просто задовольняється актом викриття «злочинної» змови, але залучений до нескінченного пошуку «реальностей», чому сприяє завершальна фраза роману: «“Семнадцать мгновений апреля, – транслировали по радио песенку Марики Рекк, – останутся в сердце твоём. Я верю, вокруг нас всегда будет музыка, и деревья будут кружиться в вальсе, и только чайка, подхваченная стремниной, утонет, и ты не сможешь ей помочь ”... Штирлиц осторожно погладил землю рукой. Он долго сидел на земле и гладил ее руками. Он знал, на что идет, дав согласие вернуться в Берлин. Он имеет поэтому право долго сидеть на весенней холодной земле и гладить ее руками»; а в цей час в телеекранізації

голос за кадром Юхима Копеляна вимовляв: «Максим Максимович Исаев ... едет в Берлин работать» [101, с. 263].

Найбільш значущою для конспірологічної прихильності читача до пошуку є «інформація для роздумів», якою і завершується роман, авторською інформацією: «восени 1989 року друзі з ФРН передали мені архівний документ, у якому йдеться про те, що gros-адмірал Деніц приїжджав, – під покровом найсуворішої таємниці, – до Швейцарії, саме в ті дні, коли Вольф вів переговори з Даллесом. Документація ця не німецька; прийшла від вчених США; спробувати знайти факти, з ким зустрічався там Деніц, – завдання істориків нового покоління, так, можливо, і літераторів теж ... Закулісна боротьба за владу в рейсі, – в найостанніші дні гітлеризму, – стала ще більш загадковою після того, як був виявлений цей документ» [101, с. 264]. Не менш важливим моментом у розвитку конспірологічного сюжетного мотиву є те, що в пошуках учасників змови Штірлиц перетворюється з традиційного розвідника в «героя-детектива», який бачив свою мету в тому, щоб майбутнє відбулося, саме про це його розмова з Кет в машині. Але для цього необхідно було розгадати таємницю змови. Роль героя-детектива в цьому процесі особлива. Якщо герой шпигунського роману працює на одну державу проти іншої, разом з тим «у ролі продовжувача лінії чорного детективу, проявляє фізичну силу, є негативним персонажем для тієї соціополітичної групи, проти якої працює», в конспірологічному детективі головний герой не здатний «на вбивства і бійки, а якщо йому і доводиться проявляти фізичну силу, то лише в разі крайньої необхідності» [5, с. 73]. У романі Ю. Семенова єдине вбивство відбувається на перших сторінках роману: «Штирлиц убил Клауса выстрелом в висок». Завербований за власною ініціативою, цей агент віртуозно справлявся із завданнями, але відрізнявся спрагою зради, що могло підставити Штірліца під удар і провалити план з «викриття змови». Другий і останній епізод з насильством представлений у несподіваній зустрічі радянського розвідника з «агентом» Мюллера Холтоффом, який відчув інше життя Штірліца через його попередні справи і, провокуючи, пропонував разом бігти до нейтралів через «вікно» на кордоні: «Штирлиц

поднялся, не спеша подошел к Холтоффу, тот протянул рюмку, и в этот миг Штирлиц со всего размаха ударил его по голове граненой бутылкой» [101, с. 167]. Але відправною точкою пошуку для Штірліца є створення ним малюнків-портретів передбачуваних ініціаторів і учасників змови. Отримавши завдання від Центру, герой ще не знає про небезпеку пов'язану з пошуками «таємної змови». Йому належить вести тонку подвійну гру, прораховувати наперед кроки своїх непростих і впливових ворогів, рятувати своїх бойових товаришів від рук гестапо, вести боротьбу з фашизмом, наближаючи день миру. Свій тяжкий шлях Штірліц почав з того, що почав створювати картинки: «на одном листе бумаги он нарисовал толстого, высокого человека» (Герінг), «на втором листке он нарисовал лицо Геббельса, на третьем – сильное, со шрамом лицо: Борман. Подумав немного, он написал на четвертом листке: «Рейхсфюрер СС». Это был титул его шефа, Генриха Гиммлера» [101, с. 34]. У фільмі – це одна з ключових сюжетних ліній. У зв'язку з цим доцільно звернутися до роботи кінорежисера Сергія Ейзенштейна, до його коментування роботи відомого письменника і художника Хогарта, а саме: «Око находит такое ж удовлетворение в переследовании поглядом витких доріжок, кручених річок і обрисів всяких інших явищ природи, чиї форми слідуєть ... тому, що я позначаю назвою хвилястої або лінії, що в'ється. Intricacy – «хитросплетіння» форми – я, таким чином визначив би як особливу здатність складових її ліній вести око в нестримно грайливому бігу переслідування». Через образ «лінії, що в'ється» С. Ейзенштейн приходить до розуміння пригодницької специфіки цих ліній. В екранізації роману – це одна з виразних сцен, у якій око Штірліца проходить по цих лініях, відчуваючи в собі «рух «слідопитів» слідами і стежками дрімучого лісу», за С. Ейзенштейном [123, с. 64, 65]. Як сценарист і інтелектуал, творець детективів і шпигунських романів, Ю. Семенов не міг не знати цю думку Ейзенштейна. Тому тут відчутний прямий перегук, що сприяє формуванню конспірологічного графічного сюжетного мотиву.

Особлива роль у розвитку конспірологічного сюжету в романі належить поетиці заголовку роману. Ольга Семенова зазначила, що письменник «ще тільки почав роботу над романом «Семнадцать мгновений весны» – сумнівався в назві

майбутньої книги», спочатку за жанром це був кінороман під назвою «Сімнадцять миттєвостей квітня» [97, с. 252]. Якщо всі попередні твори Ю. Семенова несли в собі явний пригодницький, шпигунський зміст, то «Семнадцять мгновений весни» – лише провокативний. На перший план в ньому виводиться не шпигунський чи конспірологічний зміст, а перефразована назва пісні «Сімнадцять миттєвостей квітня», виконана Марікою Рекк, улюбленою актрисою Гітлера, у фільмі «Die Frau meiner Träume» («Жінка моїх мрій»), у радянському прокаті відомому під назвою «Женщина моих грез». Цей фільм, як і багато попередніх, був знятий її чоловіком Г. Якобі, який клішував створений нею образ дівчини зовні нехитрої, що відповідає німецьким стандартам краси, веселої, кмітливої, спортивної, яка виконує в музичних фільмах акробатичні танці з чечіткою і шпагатом. Але фільм «Женщина моих грез», знятий в 1944 році, несподівано мав величезний успіх по обидва боки фронту. У Радянському Союзі він демонструвався як так званий «трофейний фільм»⁸. У музичній комедійній мелодрамі Маріка Рекк постала в традиційному для себе образі чарівної, темпераментної, забавної і закоханої актриси, яка багато співає і танцює і у фіналі з'єднується зі своїм коханим. Серед безлічі пісень, які прозвучали у фільмі, була і «Сімнадцять миттєвостей квітня». Назва роману Ю. Семенова містить явну співвіднесеність саме з піснею Маріки Рекк. Письменник використовує її в якості прийому, провокуючи розуміння його як продовження відомого фільму вже в оповідній формі. Але Ю. Семенов йде від прийому, який на той час набирає силу, оскільки роман не є ні новим варіантом комедійної мелодрами, ні її сюжетним продовженням. Автор під такою назвою створює шпигунський роман, використовуючи в назві прийом подвійного коду. Р. Барт у своїй концепції «коду», підкреслив: «Слово «код» не повинно тут розумітися в строгому, науковому значенні терміну. Ми називаємо кодами просто асоціативні поля, надтекстову організацію значень, які нав'язують уявлення про певну структуру; код, як ми його розуміємо, належить головним чином до сфери культури; коди –

⁸ Важко пояснити причини, за якими фільм за участю Маріки Рекк був випущений на радянські екрани. Лише після смерті актриси в 2004 році заговорили про можливу її співпрацю з радянською розвідкою. Але ніхто не зміг це підтвердити. Імовірно, Ю. Семенову могли бути відомі якісь факти про долю німецької акторки.

це певні типи баченого, вже читаного, вже робленого; код є конкретна форма цього «вже», що конструє всяке письмо» [11, с. 455 – 456]. Існування будь-якої оповіді, за Бартом, забезпечується плетивом самих різних кодів у їх «перебивці» один одного, а звідси виникає «читацьке нетерпіння», спрямоване на досягнення глибоких смислів. Ч. Дженкс і Т. Д'ан, звернувшись до концепції Р. Барта, сформулювали поняття «подвійного кодування», який несе в собі художню інформацію для читача [11, с. 40]. «Подвійний код» у романі Ю. Семенова заломлюється в поезиці назви, в тому, що автор використовував тематичний матеріал пісні з кінофільму, знятого в жанрі комедійної мелодрами, тобто з яскраво вираженою привабливістю рекламного характеру, що було властиво творам масової культури, оскільки фільм був розрахований на невибагливу публіку. Відомий кінознавець О. Булгакова зазначила: «Танцююча Маріка Рекк, постаючи на радянському екрані тільки в спокусливій нижній білизні під хутряною шубкою і відроджуючи жанр «звабливої красуні», стала першим еротичним досвідом у кіно для післявоєнних пубертуючих підлітків та, мабуть, і їх батьків» [24, с. 272]. А для жінок, які переносили тяготи і злигодні як воєнного, так і повоєнного життя, що залишилися без улюблених і чоловіків, це була зустріч з чужою, але «красивою любов'ю». Але і в тому, і в іншому випадку це була історія з «того», чужого життя, пов'язаного зі Штірліцем, яка запам'яталася масовій свідомості. Це саме Бартовське «вже», яке продукуватиме створення нового тексту, в якому зроблено акцент на культурі пам'яті. У ній і авторське пригадування пісні «Сімнадцять миттєвостей квітня». Як зазначив П. Хаттон, «у століття постмодерну ми тяжіємо до роздумів про крайнощі стереотипів мислення і спогади, відштовхуючи від себе чарівність глибинними витоками повторення в усній традиції і формами запам'ятовування в археології комеморативної практики» [109, с. 389 – 390]. Але навіть в латентному стані постмодерну, під час якого писався роман, без яких-небудь ще відчутних його впливів на художню практику, Ю. Семенов, «кодуєчи» назву, не тільки не відштовхує від себе «чарівність глибинними витоками», які осіли і в його пам'яті, як глядача «Сімнадцяти миттєвостей квітня», але «перебиває» їх

комеморативністю – пам'яттю про трагічні сторінки завершального етапу війни. Світ у 1944 році вже був в очікуванні миру. Тому фільм «Женщина моих грез» мав такий успіх, як і фільм І. Пир'єва «В шесть часов вечера после войны» з відомою Мариною Ладиніною в головній ролі (з аллюзивною назвою – з фразою із знаменитого роману Я. Гашека «Бравый солдат Швейк»). Ці мирні весняні настрої були ще стриманими, прихованими від сторонніх очей і в той же час тривожними. Привабливим у зв'язку з цим є роздуми М. Ямпольського, який розглядає текстові «аномалії, що блокують його розвиток, примушують до інтертекстуального прочитання» [130, с. 60]. Ситуація, що склалася в романі і телефільмі у зв'язку з черговим переглядом Штірліцем фільму «Женщина моих грез». На той час телефільм уже мав свою внутрішню логіку, яку глядач почав засвоювати, як раптом напружене очікування руйнується втручанням фільму, спонукаючи глядача до розширення меж художньої логіки, а отже шукати, за М. Ямпольським, «іншого пояснення, тим, що можна вилучити із самого тексту» [130, с. 60]. Це й робив глядач, переносячи фільм «Женщина моих грез» в повоєнний світ через безодню квітня і травня 1945 року. Тим самим Ю. Семенов як відомий автор шпигунської прози «весняною» назвою активізував цілком певні читацькі очікування – нового шпигунського твору. І вони не були зневірені, тільки цього разу це був роман про розкриття змови, який міг змінити хід Другої світової війни, долі світу. З пісенно-весняним кодом як явищем масової культурної пам'яті переплітається жанровий, власне юліанівський, спрямований на створення конспірологічного твору. Якщо постмодерністське «подвійне кодування» підпорядковане, як правило, пародіюванню жанрів і прийомів масової літератури, то Ю. Семенов порушував (але не руйнував!) стереотип сприйняття кінофільму, зводячи його, скоріше, в ранг «історичного позасвідомого» (за Фуко) часу завершення великої і страшної війни. В екранізації роману цей сенс набуває особливої виразності в музичному оформленні, в пісні Р. Рождественського і М. Таривердієва про пам'ять, що «укрита такими большими снегами». У романі вона представлена як своєрідне обрамлення оповіді, але не з перших сторінок, а в ту мить, коли Ісаєв-Штірліц отримав завдання з Москви підтвердити або

спростувати наявність змови між верхівкою рейху і розвідувальною службою США. У пошуку можливості його виконання він усвідомлював не тільки всю складність і ризик майбутньої роботи, а й зловісний смисл. У цей час Штірліц змушений був займатися виконанням посадових обов'язків, в тому числі і роботою зі своєю агентурою. Зустріч з одним із них нібито призначалася в кінотеатрі, де йшов фільм «Женщина моих грез». Багаторазовий його перегляд не тільки стомлював Штірліца, але «происходившее на экране не трогало его и даже где-то раздражало», так характеризує стан головного героя голос Юхима Копеляна за кадром. Цей стан був викликаний і тим, що образ Ісаєва-Штірліца був вихований на традиціях високої культури, а не масової⁹. Про це свідчить така деталь з його розвідувальної діяльності як томик Монтеня, в якому зберігався шифр. Напевно, це повинен бути том з німецької класики, але «вибір» Штірліца упав на Монтеня, «Дослідами» якого були захоплені багато поколінь читачів; як і його стоїчної позицією, життєствердною за своїм характером, що допомагає «зберігати посеред жорстокого кровопролиття душевну рівновагу, зміцнюючи в людині віру в себе і своє майбутнє» [27, с. 271].

Разом з тим це і вибір автора, якого, ймовірно, приваблював у «Дослідах» перетин філософських роздумів з автобіографізмом, насиченість історичними прикладами, множинність цитування іменитих авторів і можливість читання з будь-якої сторінки. Штірліц не міг сприйняти «Жінку моїх мрій» і тому, що багато років зберігав вірність своїй дружині. Спогади про неї передують черговому перегляду фільму. Пісня «Сімнадцять миттєвостей квітня» звучить у фіналі роману, коли Штірліц прийняв рішення про повернення в Берлін, вона – спокуса змінити свій вибір і контраст по відношенню до того, що відбувається. Саме в фіналі «миті квітня» витісняються «миттєвостями весни» з конспірологічним змістом. Тим самим початковий задум письменника зазнає

⁹Ольга Семенова пише, що «батько придумав Штірліцу цікаву біографію: ровесник ХХ століття, син петербурзького професора права і переконаного меншовика Владімірова і рано померлої доньки українського революціонера Отримавши блискучу освіту в Цюриху, він повертається після революції в Росію і стає одним із перших розвідників» [97, с. 158].

суттєвих змін, продукуючи розвиток жанру конспірологічного твору і міфологізацію масової свідомості вчинків.

3.3.3. Штірліц «симпатичний» шпигун кіноанекдотів.

Популярність радянського розвідника Ісаєва-Штірліца, який зі сторінок політичних хронік перемістився на великий екран, обумовила його появу у фольклорних текстах, а саме в «кінозалежному анекдоті» або, як уточнює О. Архипова, у «кінотелезалежному» [9, с. 7], тобто таких, які виникли під впливом телефільмів. Але існування фільму є не єдиною недостатньою причиною для появи фольклорного тексту, «виживає і розповсюджується тільки той текст», який «відомий усім представникам групи», уточнює дослідниця у своїй монографії ««Штирлиц шел по коридору...» Как мы придумываем анекдоты»). Іншим важливим чинником є багатосерійність телефільму, але справа не лише у кількості серій, саме «клішованість, повторюваність фрагментів фільму, стереотипія на всіх рівнях (від відеоряду до змісту)» [9, с. 8] успішно сприймається масовою аудиторією та сприяє запам'ятовуванню, а згодом і відтворенню тексту. Як відомо, на той час у радянському просторі серед кількох численних кінофільмів вихід кожного нового цікавого продукував активне його обговорення. Колективному перегляду сприяв той факт, що не кожна сім'я мала телевізор, тому мова йшла про колективне, а не індивідуальне сприйняття кінотексту, що «підвищувало можливість появи текстів, оснований на його змісті» [9, с. 9]. Якщо у 1920-х – 40-х роках стихія політичних анекдотів була придушена цензурою, то починаючи з 1960-х років популярності набувають анекдоти про героїв фільмів передусім Чапаєва, але не як історичної постаті, а героя фільму братів Васильєвих. Поява у 1973 році фільму про радянського розвідника Т. Ліознової «Семнадцать мгновений весны», була сенсацією, неймовірно популярною – його неодноразово транслювали по телебаченню, музика із фільму лунала із радіоприймачів.

Те, що «повторювані елементи засвоюються у свідомості носія фольклорного тексту доволі легко», далі відбувається тиражування тексту та його

подальше розповсюдження усними каналами, що пізніше було ретельно проаналізовано науковцями. Виявлення причини, з якої тексти починають «розмножуватися» бере свій початок саме у структурі анекдоту. Враховуючи дослідження форм гумору в ХХ столітті, О. Архипова вказує на те, що у вітчизняній мовній традиції існує: «*жарт* як мовний жанр і *анекдот* як жанр фольклорний» [9, с. 12], у той час як у англomовній науковій літературі існує «*anecdote* – пов’язаний з історичним героєм або прецедентом» і «*joke*», для якого «характерна вигадана ситуація» [9, с. 12]. Що стосується радянського анекдоту, то він є «дуже специфічним культурним явищем», яке нараховує ряд проблем, що мають підлягати більш детальному розгляду, оскільки систематизація знань у цій сфері поки що відсутня [9, с. 24], навіть з огляду на наявність вагомих досліджень щодо історичного анекдоту в літературі ХVІІІ століття Є. Никанорової, референційних механізмів анекдотів в художньому тексті О. Фролової.

Дослідження О. Архипової окрім структурно-семіотичних методів містить «деякі положення генеративного підходу, семантичні теорії комічного, теорію прототипів та методи статистичної обробки» [9, с. 26]. Так, із синтактичної точки зору анекдоти про Штірліца у значній мірі залежать від голосу за кадром, який був озвучений Є. Копеляном, тобто від тексту, який глядач «чує, але не бачить» [9, с. 129]. Як підкреслила дослідниця: «Такий прийом, коли героя показують мовчазним впродовж тривалого часу і взагалі без будь-якого вербального супроводу, доволі часто використовується у фільмі» [9, с. 57]. Але незважаючи на популярність такого кіноприйому, прямої залежності між закадровим текстом і голосом за кадром не було виявлено.

Із семантичної точки зору «24 % від усього корпусу текстів мають пряму референцію до тексту фільму», що дає можливість дійти наступного висновку, що «майже четверта частина всіх текстів про Штірліца – у прямому значенні кінозалежна» [9, с. 130]. Тут цікавим є вживання імені Штірліца в анекдотах і можливість прослідкувати «виразну тенденцію починатися з імені Штірліца», що на думку Архипової є «аномальним» і пояснюється «такою особливістю прототипічного тексту, як голос Копеляна» [9, с. 57 – 58]. Здавалося б підмет у

реченнях типу «Штирлиц шел по коридору» повинен бути відомою темою для адресата, але герой нової розповіді – новий для нього. Пояснення цього феномену О. Архипова бачить у припущенні, що «існував текст, у якому велася розповідь про Штірліца, і анекдот продовжує цей текст». Таким чином, анекдоти про Штірліца є «своєрідним доповненням до того, що бачить розповідач, при цьому вони вибудовані згідно з моделлю мови Копеляна» [9, с. 59]. Наприклад: «Штирлиц приехал к себе домой, когда только-только начинало темнеть. Он любил это время года. Снега почти не было. По утрам солнце освещало верхушки сосен, и казалось, что уже лето. По странному стечению обстоятельств Бабельсберг почти не трогали налеты» [9, с. 60]. Щодо Копеляна, то він навмисне допускає таку комунікативну помилку, розповідаючи читачеві, який ще нічого не знає про Штірліца і те, що *він любив цю пору року*. Так, «відмічена аномалія» у анекдотах про Штірліца «запозичена з прототипічного тексту, в якому вона використовується з самого початку» [9, с. 63]. Безсумнівним, на думку автора, є те, що більшість анекдотів про Штірліца беруть свій початок від фільму, але все ж зміст цього фільму по-різному обігрується в анекдотах. Прикладом слугує один і той же анекдот, який базується на тому, що відбувається у сьомій серії кінофільму – Холтофф приходить до Штірліца, щоб попередити його про те, що він «на гачку» у Мюллера. Штірліц б'є його по голові пляшкою з кон'яком і доставляє Мюллеру. У прикладах анекдотів присутня «пряма референція до змісту фільму». Якщо слухач анекдоту не володіє ситуацією із даного сюжету, йому не буде смішно, оскільки текст анекдоту оснований на сюжеті. Справа у тому, підкреслює Архипова, що «фрагмент фільму, до якого відноситься референція, ніяк не представлений у самому тексті анекдоту, інформація про нього є повністю у перед текстовому знанні» [9, с. 67 – 68]. Наприклад: «В дверь позвонили. Штирлиц открыл. На пороге в строительной каске стоял Холтофф.

– Что вам нужно, Холтофф? – спросил Штирлиц.

– Да вот, решил зайти на пару рюмок коньячку-с».

«Идет Айсман по улице и видит: навстречу Холтофф, грустный и в каске. Айсман: «Привет, дружище! Ты чего такой грустный?» – Холтофф: «Да вот,

Штирлиц в гости пригласил...» – «А почему в каске?» – «Так он сказал: приходи, мол, коньяку попьем...» [9, с. 68].

Але існують так звані «перевертыши», коли комічний ефект виникає не завдяки знанню тексту, а завдяки «простому прийому пародіювання»: «Как-то Штирлиц зашел к гестаповцу Рольфу и попросил у него моющиеся обои. Рольф долго отнекивался и наконец дал один рулон. Получив обои, Штирлиц перевел разговор на радистку. Штирлиц сделал это сознательно. Теперь, если Рольфа спросят, зачем приходил Штирлиц, Рольф скажет: поговорить о радистке. А об обоях будет молчать» [9, с. 68]. Справа у тому, що Штірліц просить шпалери, які миються, що за радянських часів було великим дефіцитом і купувалося лише завдяки впливовим знайомим. Тому для читача, який пам'ятає цей період, ситуація в анекдоті буде комічною.

Важливим також є «накладання елементу відеоряду фільму (кадру) та аудіоряду (мова персонажів)», що не тільки дає поштовх для утворення великої кількості каламбурів, а й задає «породжуючу модель для інших текстів» [9, с. 130]. Дослідженню каламбурів відведене особливе місце, оскільки їм належить 54,2% усіх анекдотів про Штірліца, що «також представляє собою аномалію, оскільки звичайна кількість каламбурів всередині циклу коливається від 2 до 10%» [9, с. 130]. Розглянемо наступний приклад: «Штирлиц топил камин. К утру камин утонул» [9, с. 110]. Глядач пам'ятає сцену із фільму, у якій Штірліц топив буржуйку, тому відеоряд асоціюється зі створеним текстом анекдоту, тобто «прототип (а правильніше сказати, навіть слід прототипу) настільки вкоренився у інваріанті анекдоту, що у результаті привів до появи окремого типу каламбуру». Завершальний етап дослідження присвячений виявленню ступеню впливу прототипічного тексту (телефільму) на залежні від нього тексти анекдотів, що сприяє «виникненню каламбурів специфічного типу, які існують лише всередині циклу про Штірліца» [9, с. 131]. Всередині корпусу каламбурних текстів дослідниця виділила два типи: «тип А: Штирлиц выстрелил вслепую. Слепая упала навзничь», який характерний лише для анекдотів про Штірліца. Розповсюдження цього типу каламбуру Архипова відносить до епізоду із фільму,

де Штірліц вбиває Клауса. І «тип В: В окно дуло. Штирлиц закрыл окно. Дуло исчезло» [9, с. 131], який більше типовий для російської мови.

Таким чином, анекдоти про Штірліца займають чинне місце серед інструментів міфологізації його як героя. Саме прототипічний текст, оснований на телефільмі, отримав прихильність масової аудиторії і завдяки мовним, сюжетним та іншим особливостям заснував кінозалежний анекдот. Багатосерійний телефільм «Семнадцать мгновений весны», клішованість, повторюваність фрагментів і стереотипія (починаючи з відеоряду і закінчуючи аудіорядом – голосом Копеляна) забезпечили «фольклорний» успіх тексту, тим самим продукуючи появу і ріст каламбурних кінозалежних анекдотів про Штірліца.

3.3.4. Штірліц – шпигун, розвідник, екзистенціал

Роман Ю. Семенова «Отчаяние» створювався зі значним відривом від усіх попередніх і вийшов у світ уже в 1990-му. До цього моменту читачі дещо втомилися і від романів, і від їх екранного втілення, пережили анекдотичний бум про Штірліца, тим не менш, не втрачаючи надію дізнатися розв'язку долі улюбленого героя, що став уже міфом. Але реалії стрімко змінювалися. Настав час розпаду великої імперії, повалення її ідолів, руйнація колись непорушних цінностей. На цьому тлі мета створення несподівано трагічного образу Штірліца для Ю. Семенова полягала не стільки в тому, щоб кинути і свій важкий камінь у систему, скільки в бажанні розкрити перед світом почуття культурної ностальгії за зникаючим типом особистості, котра сповідує і зберігає вірність високим, загальнолюдським цінностям. Це туга за людиною, якою вона могла бути, але якою не стала, оскільки ці ідеали були знецінені державною політикою. Вони зберігалися більшою мірою кастою розвідників, які багато років перебували поза системою, її тиском і способом життя були приречені на мовчання. Втілити думку – “подивіться, хто йде ...” було в цей період переходу до нового, далеко не завжди і не в усьому усвідомленого буття, парадоксальним, позначилося і те, з чим підспудно не міг і не хотів розлучатися масовий читач ще той, радянський, мільйонний. Цей читач, кинутий у безодню ідеологічної порожнечі, яка

утворилася, як не дивно, зберіг вірність літературним і кінематографічним героям, від яких йшло почуття духовної сили і надійності. Це був червоноармієць Сухов, герой легендарного фільму «Белое солнце пустыни» і одноіменного кінороману Р. Ібрагімбекова і В. Єжова; Жиглов і Шарапов, герої роману братів Вайнерів «Эра милосердия» і його знаменитої екранізації відомої під назвою «Місце зустрічі змінити не можна»; розвідгрупа Альохіна і Таманцева, яка пережила велику мить людської і професійної справедливості – роман «Момент истины, или в августе сорок четвертого» В. Богомолова; істребок Іван Капелюх – герой фільму Л. Осики «Тревожный месяц вересень», екранізації повісті В. Смирнова; герої бойовика Н. Михалкова «Свой среди чужих, чужой среди своих», які пережили випробування на вірність бойовому товариству; Штірліц, герой Юліана Семенова, був одним з них. Зазначимо, назва фільму Н. Михалкова була певною мірою знаковою по відношенню до долі тих розвідників-нелегалів, які загинули здебільшого не при виконанні службових обов'язків, а при поверненні на Батьківщину. Письменник бачив і відчував цю унікальну для лихоліття потребу в збереженні зразків великої духовно-душевної організації особистості, які не розчинилися в суспільних відносинах радянського зразку, що не задовольняються власною унікальністю, а самостверджуються у людському бутті. У цій непростій історичній ситуації новий роман про Штірліца викликав далеко неоднозначні судження критики. Вона була стримана в порівнянні з високими оцінками попередніх романів. У пресі з'явилися статті з явно несхвальними нотками, деякі навіть містили відверті випадки проти автора. Критики намагалися звести появу роману до повсякденної пересічної події у літературі, розчинити його в масовому детективному жанрі. Певною мірою ця акція вдалася. На жаль, новий роман Ю. Семенова не мав уже звичної для його творів популярності. Проте, серед тих оцінок, які прозвучали, привертають увагу питання / роздуми відомого літературознавця Л. Аннінського Ю. Семенову, зокрема про ставлення самого письменника до жанру політичного роману, а також про важливість феномену розвідувальної служби для його творчості. Критика цікавила у цій ситуації відповідь автора бестселерів, який зіграв велику роль у формуванні такого явища

як масовий радянський читач, як творець «особливого жанрового різновиду ... роману – “інтелектуально-міліцейського детективу”». Відповідь письменника була надзвичайно простою: «Я пишу реальність як вона є ... про розвідників, агентів і працівників секретних служб: вони не те що живуть у якійсь особливій реальності, вони за родом діяльності першими дивляться в очі фактам і виробляють відносно нові факти концепції. ... Іншими словами, Штірліц для мене не «засіб сподівання публіки» ... а квінтесенція сучасної політизованої реальності» [97, с. 392].

Внутрішнє ество Штірліца було надзвичайно складним, а тому його художнє зображення було завданням не з легких. Як відомо, інформаційний простір був переповнений документами, фактами про трагічні долі людей, що потрапили в жорна репресій радянської системи. Ю. Семенов, знав про долю багатьох розвідників з наданих йому документів та розповідей, що побутували як легенди, розуміючи, що завершити долю Штірліца на високій радянській героїчній ноті означало піти проти правди. Якщо в попередніх романах герой сприймався певною мірою як alter ego автора, то в ситуації, коли під сумнів була піддана реальність держави як «самої справедливої у світі», з'явилася необхідність позначити авторське credo. Ю. Семенов переживав свій момент істини, що виразилося у необхідності підкреслити, що до «галери» радянського часу він «не прикутий», але віно живе в ньому болем і назриваючою «звичкою до розпачу».

Ще в кінці XIX століття Фрідріх Ніцше виділив три типи написання історії: «Якщо людина, яка бажає створити щось велике, взагалі потребує минуле, то вона оволодіває ним за допомогою монументальної історії; хто, навпаки, бажає залишитися в межах звичного і освяченого переказом, той дивиться на минуле очима історика-антиквара, і тільки той, чиї груди тіснить турбота про потреби сьогодення і хто поставив собі за мету скинути з себе гнітючий тягар будь якою ціною, відчуває потребу в критичній, тобто, історії, що судить та засуджує» [80, с. 124]. Художня історія Ю. Семенова, яка є останнім штрихом у долі легендарного Штірліца, була не стільки по-ніцшеанськи «тою, що судить»,

«засуджуючою», скільки екзистенційно загостреною. Особливу роль в цьому відіграло письменницьке ім'я, яке в масовій свідомості співвідносилось зі створенням високого пригодницького жанру. Так, Ю. Бондарев бачив його безсумнівну авторитетність у створенні жанру політичного роману; американський історик Уолтер Лакер вважав російського радянського письменника засновником «роману-хроніки» та «документального роману» (підкреслено нами – Д.Г.) [97, с. 186]. Але водночас існувала думка, що Ю. Семенов був під надмірною опікою державної влади, мав славу улюбленця радянської партійно-державної еліти. Проте масовий читач сприймав Семенова як творця нового для радянської літератури типу героя, який полюбився позицією духовного маргінала, чия вимушена ізоляція від Батьківщини продукувала формування себе не за радянськими морально-етичними нормами, а за високим призначенням своєї діяльності. Згодом такі явища знайдуть теоретико-культурологічне обґрунтування: «Діяльність – прояв логіки відчуженого суспільного розвитку. Людина діє, щоб підтримати своє існування. А потім існує, щоб робити справу свого життя, розглядаючи його як свій особистісний смисл і життєве призначення ... Таким чином підтримується ілюзія значущості для особистості і суспільства суб'єкт-об'єктного відношення до світу як універсального принципу “збирання індивідуального буття”» [60, с. 1169]. Саме ці якості приваблювали в образі Штірліца масову свідомість, а його діяльність стала предметом міфологізації образу. Розповідаючи про післярозвідувальну діяльність героя, письменник мимоволі провокував руйнування усталеного міфу про нього. Ю. Семенов мав враховувати і цю обставину, піклуючись про збереження міфу, що передбачало сюжетне збереження справи усього життя Штірліца і як його міфотеми. Сформовану традицію Ю. Семенов не порушив, але акценти змістив. На перший план вийшов не власне пригодницький сюжет, а доля людської особистості на тлі історичних подій, відтворених через спогади героя, його неодноразове повернення до революції, громадянської війни, іспанської трагедії, Великої Вітчизняної війни, учасником яких він був і з якими

співвідносив атмосферу держави, що стала для нього чужою, оскільки, наслідуючи відомі традиції, пожирала своїх героїчних дітей.

Авторський задум, його ідейний зміст пояснює присвяту роману: *«Светлой памяти моего друга Шандора Радо (“Дора”) посвящаю»* [102, с. 7]. У ній немає ритуальності, ліричні слова наповнені глибоким смисловим навантаженням, класичним, пушкінським на всі часи – *«печаль моя светла...»* і співвідносяться з ім'ям генія розвідки Шандора Радо [102, с. 7]. Як відомо, він був керівником розвідгрупи «Дора» в Швейцарії, складової групи Опору «Червона капела», інтернаціональної за своїм складом, що діяла за межами Німеччини. Трагічна доля її учасників з численними європейськими, кровними і дружніми узами не могла залишитися в таємниці. Захід знав, співпереживав і пам'ятав, були написані спогади, численні дослідження. Так, книга «Червона капела» французького письменника і юриста Жюльєн Перро (1967) спонукала організатора і керівника мережі Леопольда Треппера, який переніс репресії на батьківщині, написати власну книгу «Велика гра. Спогади радянського розвідника», видану в Парижі (1975), а потім ще в 15 країнах на 17 мовах, стала бестселером. Тільки в Радянському Союзі ця тема була закрита аж до кінця 1980-х років, оскільки керівник антифашистської розвідгрупи дивом залишився в живих, але надто довго був без контакту з батьківщиною, а отже, вже був іншим, і лише тому не вселяв довіри своїм московським керівникам. Шандор Радо пройшов через неймовірні випробування моральні, духовні, фізичні, але ніколи не шкодував про те, що завдяки «Червоній капелі» він, як високий розвідник-професіонал, пережив свій зоряний час. Про це він написав у своїй книзі «Під псевдонімом “Дора”», виданій у 1973 році. Саме цей трагізм і ліризм долі Шандора Радо визначив пріоритети Ю. Семенова. Інформаційно збагачений читач мав пережити потрясіння від такого посвячення, але це сталося лише частково, оскільки масова свідомість зберегла для себе переваги непоказного героїзму Штірліца з його готовністю боротися зі злом, що має історично-конкретне втілення – націонал-фашизм. В останньому романі ця ідея обживається у зв'язку з пережитими ним випробуваннями. Штірліц опиняється на Луб'янці, будучи залученим до страшної

інтриги, яка відбирає у нього найдорожче – сина і дружину. Мить розгубленості від захоплення силою з доставкою в Москву на Луб'янку, допити, знущання, залученість до вирішення долі шведського дипломата Валленберга, активізували думки Штірліца навколо проблеми – *«свой ли я с этим своим»*, маючи на увазі оточення Луб'янки та ім'я слідчого. У цій фразі ключовим було слово *«этим»*, а синонімом до нього – чужий, ворог. Москва стала для нього чужим містом. Він, розвідник-професіонал, який не один раз уникав стеження, немов розчинявся у світі, усвідомив, що втеча в Москві *«от этих»* неможлива. Він не міг уявити, де можна було б сховатися і у кого, але він чітко бачив себе в такій ситуації в Берліні, де знав чи не кожен будинок, подумки втікаючи від погоні, *«приходячи»* до пастора Шлага або професора Плейшнера, до вірних соратників-антифашистів, готових надати йому укриття. Таким же укриттям був для нього свій будинок в Бабельсберзі. Відсторонитися від *«цього»* світу і від *«цих»* у нього є тільки одна можливість – залишитися Штірліцем. Це ім'я серед кількох своїх він вибирає тому, що воно пов'язане з його зоряним часом, високим проявом професійних якостей, які мобілізують духовну і фізичну силу. Память, яку за його визначенням він зраджував, виявилася вкрита *«такими большими снегами»* (пісня теж є компонентом міфу), повертає його до стану Штірліца, він знову стає тасмницею, зверненою до самого себе, тепер він подумки в мундирі, який охороняє його від зіткнень з цим світом, перш за все, щоб не відчути закривавлений одяг тирана.

Читач спочатку налаштований на те, що перед ним може бути тільки сумне продовження захоплюючої історії про радянського розвідника. Процес змістоутворення закладений в самій назві роману, яка акцентує основну тему як проблему твору. Екзистенційне розуміння *«відчаю»* займає сильну позицію в тексті, тим самим визначаючи *«передрозуміння»* формування сенсу. Ю. Семенов, орієнтований на виклад сюжету в екзистенційному сенсі, піддає жорсткій селекції екзистенційну термінологію, перш ніж зупиняється на виборі слова *«відчай»*. Це є не що інше, як *«селекція екзистенціальних переживань»*, які б висловили стан і героя, і автора перед безоднею буття, що відкрилася [50, с. 1030].

Важливим бачиться несподіваний, але передбачуваний союз Ю.Семенова і Ж.-П. Сартра, оскільки назва роману «Отчаяние» є одним з ключових понять у праці філософа під назвою «Екзистенціалізм – це гуманізм» (1946). Майже півстоліття розділяє роман від філософських роздумів, але закладена концепція актуальна і вторить політичній ситуації останніх днів СРСР та настрою самого Семенова. За словами Сартра, відчай приходить до людини разом з усвідомленням того, що він може розраховувати тільки на себе і свої сили, діяти без надії, не плекати ілюзії, а робити те, що може. Надто довго Штірліц втікав від відповідей, бачив руйнівну силу режиму і змушував свою підсвідомість замовкнути, навмисне уникав відповідальності. Вся метафізична біль відчаю ґрунтується на трьох опорах «не змогли», «не зуміли», «не хотіли» змінити ситуацію, яка назривала і загрожувала неминучістю розплати. Атмосфера такого стану створюється за допомогою використання автором наступних слів: «чекати», «безвихідь», «тьма», «німа туга», нагнітанням дієслова «боятися» – відчай обростає новими синонімами, відбувається перехід від тілесної фігури відчаю на початку роману до духовної тоталітарності цього поняття: «он все больше и больше ощущал, что его, прежнего, нет уже; пуст; если что и осталось, то лишь одно – отчаяние. Оно было безмерным и величавым, как огромный океан в минуты полного штиля. Он запрещал себе нарушать этот океан отчаяния вопросами и ответами, он знал, что не сможет ответить ни на один вопрос; он не чувствовал в себе сил, воли и гнева, хотя именно гнев сокрыт в подоплеке отчаяния – затаенный, холодный, лишенный логики и чувства, чреватый таким взрывом, который непредсказуем так же, как и неотвратим...» [102, с. 185].

Ю. Семенов органічно поєднав у своєму романі ідею випробовування головного героя, яку наповнив ідеологічним змістом, надаючи самій розповіді метафізичний сенс безодні і неминучості, з проблемою насильства, про яку автор не заявив прямо, а зробив це опосередковано за допомогою створення деконтекстуалізованої видимості, що повністю збігається з сущим. Використовуючи в якості елементів нібито неіснуючого простору художній опис спогадів Штірліца, в яких він проводить ретельний аналіз подій епохи правління

Сталіна, Семенов прагне вказати на «об'єктивне насильство» тоталітарного режиму, «зберігаючи при цьому поважну дистанцію по відношенню до його жертв» [44, с. 6 – 7], на думку з досвіду дисидента Славоя Жижека. Співвідносячи долю Штірліца з драмами людських доль, які боляче вдарили по європейській свідомості, автор опосередковано пов'язав свого героя з Ш. Радо, Р. Валленбергом. Згідно концептуальним положенням екзистенціалізму, саме в переживанні «граничної ситуації ... людина може знайти справжнє існування і немов би повернутися до самої себе – тої, якою вона покликана бути» [50, с. 1038]. Через відчай Штірліц повертається до себе Владімірова, знаходячи тим самим своє справжнє я, яке ще не пов'язане з колізіями розвідувальної служби. Для того, щоб подолати себе, свій досвід, Штірліцу потрібно було докласти значних зусиль. І тільки спілкування з самим собою, свого роду внутрішня дискусія, позначили шляхи можливості реалізації власної свободи. У такий спосіб відбулася «тотожність із самим собою», відродження істинного себе, Владімірова, а не Ісаєва [18, с. 361].

Якщо екзистенціалізм буття синонімічний поняттю свободи, оскільки «свобода – тягар, покладений на людину як особистість» [47, с. 1218], то вибір Штірліца на користь роботи в розвідці був усвідомленим і заснованим на тому сприйнятті Батьківщини, яке прищепив Всеволоду його батько. Десятиліття роботи нелегалом, проведені далеко від Батьківщини, а не радянська система, лише укорінили всі ті моральні принципи і чесноти, закладені вихованням батька і спілкуванням з інтелектуалами та видатними діячами того часу. У такій сюжетній лінії проглядається типологія авторського буття, його стосунки зі своїм батьком, життєвим принципам якого Семенов був вірний завжди. Момент подолання відчаю головним героєм Ю. Семенова пов'язаний з тим, що він знайшов для себе об'єкт духовної і моральної опори – це був його батько, до якого були звернені його помисли, з його долею він зв'язав свою, в його моделях поведінки, способі життя йому бачилася ідеальна особистість. Це той мотив роману, який зближує автора і героя, де «автор-творець – інстанція, яка не «стоїть за» героєм (прихована за ним), а «відповідає» за сенс його особистості і його долі,

причому не словами, а самим зображенням, тобто всім твором», що і сталося в романі Ю. Семенова [105, с. 12].

Авторська присутність в тексті роману позначена і в поетиці фіналу. Якщо в більш ранніх романах про Ісаєва / Владімірова характерною була схильність автора до розв'язки, то вже в «Семнадцяти мгноvenнях весни» була актуалізована поетика фіналу. У романі «Отчаяние» Ю. Семенов підкреслено уникає розв'язки, оскільки в ній було відверте ставлення автора до героїв. Фінал надавав автору можливість побачити свій текст немов би з боку, з можливою смертю його героя, якщо не фізичною, то моральною, яка вимагала глибокого осмислення в стані екзистенціального відчаю. Відкрите моралізаторство було невластивим Ю. Семенову, він немов запрошував до роздумів про життя свого героя, в зміні точки зору на його дії, його долю. Фінал був простий, закономірний і разом з тим сповнений трагізму. Пройшовши через всі випробування, Владіміров / Ісаєв був удостоєний звання Героя Радянського Союзу. За іронією долі нагороду вручав Ворошилов, який підписав разом зі Сталіним і Молотовим список на розстріл його друзів і вчителів. Вручення відбулося без відповідного слова-подяки; зіславшись на нездужання, Владіміров / Ісаєв / Штірліц залишив зал, і це його мовчання було по-особливому значущим: з одного боку воно було продовженням його багаторічного монологу з *«цими»*, з іншого – це було абсолютне мовчання. Воно вилилося в наукову працю «Штірліца» – вченого-політолога під назвою «Націонал-соціалізм, неофашизм; модифікації тоталітаризму», де ключовим словом було «тоталітаризм». Прочитавши працю «сірий кардинал», головний ідеолог країни М. Суслов «порекомендував присвоїти товаришеві Владімірову звання доктора наук без захисту, а рукопис вилучити, передавши в спецхран ...», оскільки у праці була очевидна «ймовірність справжнього і ймовірність майбутнього» [102, с. 212, 31]. У такий спосіб, долаючи відчай, автор і герой постають перед масовим читачем у новій якості «носіїв основної події» (М. Бахтін), нової точки зору на дійсність зі зміщенням акцентів міфологізації героя.

3.4. Бонд і Штірліц: особливості типології на тлі холодної війни

Художній літературі, незалежно від її поділу на «високу» і «низьку», властивий нерозривний зв'язок із міфологією та з сукупністю міфів, що визначають стадії розвитку суспільства і людства в цілому. Великий Платон визначив міф як вигадку, яку соціум вважає фактом. Повсякденне життя просякнуте міфами і повністю підпорядковане їм. Про це свідчить відмова громадськості від застарілого твердження про те, що міфологічне лише античне минуле, а сучасність раціональна. Для літератури кінця ХХ століття склалося особливе розуміння міфу з його історичними особливостями, але при цьому висвітлювалися повторювані закономірності в житті людства. На думку Д. Ліхачова, «будь-яке пізнання через науку, через мистецтво, через будь-яку людську свідомість є міфологізація» [65, с. 7]. Міфологізація в літературі дає можливість для нескінченної художньої гри, численних аналогій і паралелей, що знаходять своє відображення у масовій культурі, тим самим стаючи засобом концептуалізації навколишньої дійсності. Міф нерозривно пов'язаний із участю особистості. У своїй роботі «Діалектика міфу» О. Лосєв визначив особистість і її взаємовідношення з міфами наступним чином: «Міф є слово про особу, слово, яке належить особистості, що виражає і виявляє особистість» [66, с. 109]. Особистість бере участь у міфотворчості і є складовою частиною міфу. Таким чином, з'являється новий герой сучасності, якому уготована роль національного героя, що визначає його місію. Масова література має пантеон своїх героїв, причому героїв дуже популярних, які міфологізуються, виходячи за рамки літературного твору.

У даному підрозділі мова піде про двох героїв західного і пострадянського простору, давно міфологізованих масовою свідомістю – британського шпигуна Джеймса Бонда і радянського шпигуна Штірліца. Для того, щоб пояснити феномен міфологізації популярних героїв масової літератури, необхідно простежити цей процес крізь призму їх персональної історії, яка на початковому своєму етапі має на увазі використання прообразу для створення літературного персонажу, що, в свою чергу, завжди є пошуком точки зору, спробою

передбачити затребуваність масовим читачем набору тих чи інших якостей і рис характеру, закладених у новому персонажі. Для Ю. Семенова та І. Флемінга характерна чутлива реакція на масового читача і глядача другої половини ХХ століття, часу непростого: розпал «холодної» війни між СРСР і США, а також очікування нових випробовувань. Друга світова війна завдала непоправної шкоди традиційному гуманізму, змушуючи колективне позасвідоме (К. Юнг) тяжіти до нового героїчного. Як зазначив Лев Гудков, Вітчизняна війна «виступила для суспільства в цілому найважливішим елементом колективної ідентифікації, часом відліку, мірилом, завдаючи певну оптику оцінки минулого і почасти – розуміння теперішнього і майбутнього ... фактично це єдина опорна частка національної самосвідомості радянського і пострадянського суспільства» [36, с. 52]. Питання про прототипи Бонда і Штірліца завжди було актуальним, активізуючи уяву дослідників, спонукаючи до пошуків реальних витоків романних героїв і тим самим створюючи прообразну історію на основі біографії письменників і реальних постатей розвідників.

У семенівському Штірліці, він же Владіміров і Ісаєв, доктор Брунн, Юстас і Юргенс втілені риси багатьох радянських розвідників: Ріхарда Зорге, Вільяма Фішера (Абеля), Льва Маневича, Яна Берзіна, Миколи Кузнєцова, Івана Колоса, Джорджа Блейка, Леопольда Треппера, Януша Радзвілла, Кіма Філбі, Шандора Радо (працював під псевдонімом «Дора»), з останнім Ю. Семенов товаришував довгі роки і світлій пам'яті якого присвячений останній роман «Отчаяние», у якому з'являється Штірліц. На думку Б. Ескіна, «найбільш цінними при створенні образу Отто фон Штірліца стали для Юліана Семенова відомості, тільки-тільки відкриті, про діяльність радянського агента в Берліні на прізвисько «Брайтенбах», матеріал письменник отримав від друзів-чекістів ...» [126]. Агент радянської розвідки «Брайтенбах» Віллі Леман, (числився в ГРУ під номером А / 201), передавав найціннішу інформацію про найбільш засекречені проекти Рейху, він – один з тих, хто повідомив Центру дату і час початку вторгнення в СРСР – 3 години 22 червня 1941 по всьому кордону. В одній із розмов з Б. Ескіним Ю. Семенов зізнався: «Коли я глянув на досьє «Брайтенбаха», відразу зрозумів –

це мій Штірліц, це – він!» [126] (скільки раз виголошував ці слова письменник, створюючи Штірліца, відновити важко).

Примітним є також зізнання Семенова в інтерв'ю газеті «Дон» (1984) в тому, що створюючи Штірліца, він відштовхнувся від одного з найперших радянських розвідників, якого Держинський, Постишев та Блюхер заслали до окупованого японцями Владивостоку (1921), де урядом братів Меркулових була проголошена Далекосхідна республіка, що стала оплотом білого руху [99, с. 126]. Цю людину звали Максим Максимович Ісаєв – молодий розвідник, що викликав не лише симпатію, а й «симпатичне співпереживання», чудово володів англійською, французькою та німецькою, елегантний, розумний, проводив час на бігах, оскільки був успішним у ставках, відвідував вернісажі і купував картини. Він почав працювати репортером в газеті і виявився успішним у своїй справі. За короткий час йому вдалося «подружитися» з потрібними людьми в місті, більше того, він особисто був знайомий з начальником контррозвідки. Письменник Роман Кім розповів Ю. Семенову, що Ісаєва цілодобово охороняли люди з бойового загону більшовицького підпілля, і він мав прямий канал зв'язку з Постишевим. Про Ісаєва багато цікавого дізнався письменник також і від журналіста з Владивостока, який працював в підпіллі, В. Шнайдера. І через кілька років, коли Ю. Семенов збирав у Кракові матеріал для роману «Майор “Вихрь”», один із польських розвідників, які працювали в цьому місті, розповів, що про підготовку до знищення Кракова їм повідомив штандартенфюрер, який приїхав з Берліна. І словесний портрет офіцера з СД незвичайним чином збігся з описом Максима Максимовича Ісаєва. За словами Ю. Семенова, Р. Кім намалював йому точний портрет «білогвардійського газетяра» [112, с. 54]. Про те, що в самому серці німецької служби знаходився глибоко законспірований радянський розвідник, розповідали автору в своїх бесідах різні люди, так чи інакше пов'язані з Третім Рейхом. «Ось, власне, з цього і почався мій герой – Максим Максимович Ісаєв, – який з роману «Пароль не нужен» перейшов у роман «Майор “Вихрь”»... А вже потім – в роман «Семнадцать мгновений весны» і потім – в «Бриллианты для диктатуры пролетариата»» (з інтерв'ю Ю. Семенова з Б. Ескіним) [97, с. 157].

Не дивно, що саме такий герой особливо полюбився «читаючій нації» і поступово став обростати серйозною, достовірною біографією – «легендою». На сторінках «саги про Штірліца» читач знайомиться з батьком улюбленого героя, дружиною і сином, і впевненість у тому, що персонаж реальний лише посилюється. Ось як це охарактеризував Ю. Семенов: «Якщо письменник добре вивчив ... і повно відчув свого героя – всім своїм еством увірував в нього! – то, він, герой, хоча й вигаданий і збірний, ввібравши живу душу і кров автора, теж стає живим, конкретним і індивідуальним» [99, с. 126] і в той же час героєм міфологічним.

Створивши образ розвідника-інтелектуала, Ю. Семенов тим самим генерував міф, свідченням чого є величезна кількість історій і анекдотів. Штірліц став народним героєм і неспроста – адже культура пострадянського простору не терпить і малої децимі користі. «Гучні» подвиги заради орденів і почестей не змогли б підкорити радянського читача. Для нього було важливо розуміти, що Макс Отто фон Штірліц безкорисливий, його подвиг мовчазний, але, безсумнівно, важливий. На відміну від традиційних героїв російської літератури штандартенфюрер не змінюється, не мечеться, не мучиться, не грішить і не кається. Кожне його слово вивірене, а кожен крок продуманий і відпрацьований, у душі його панує спокій навіть у хвилини граничної небезпеки – саме такої поведінки чекала від блискучого розвідника пізньорадянська громадськість. Саме такої поведінки чекала від блискучого розвідника пізньорадянська дійсність. Академік П. Капіца розповідав, що математики прорахували «головну якість Штірліца, яка йому забезпечує читацький інтерес, – вміння приймати самостійні рішення. Завидна якість, нині, на жаль, рідко зустрічається ...» [73].

Юліан Семенов отримував багато листів від читачів, у яких різні люди, різного віку, різних національностей і смаків запитували адресу полковника Ісаєва, щоб почати з ним листування; деякі шанувальники Штірліца просили літератора розсудити суперечку і сказати, чи є розвідник персонажем вигаданим, чи така людина дійсно існувала. Єдиним, хто повірив у реальність Штірліца відразу ж після перегляду «Семнадцять мгновень весни», був Брежнєв, який

зажадав негайно присвоїти йому звання Героя Радянського Союзу. Семенівський герой не володів «бондівськими» надфектними трюками, його головними достоїнствами були здатність тверезо і багато думати, приймати відповідальні рішення і відстоювати їх до кінця, сподіваючись тільки на себе. Після нелегких перемог і гірких розчарувань за останні 50 років ХХ століття читачеві було необхідним розуміння того, що герой-романтик існував, і, перебуваючи у ворожому оточенні, працював проти нього і виконував визвольну місію. Тому до приходу Ісаєва-Штірліца були готові, його чекали і прийняли беззастережно.

У цей же час на батьківщині Джеймса Бонда також відбувалися зміни – історичні, соціальні, естетичні. Колись велика британська імперія втратила свою колишню могутність і велич, на політичній арені з'явилися більш сильні конкуренти. Модель вікторіанської Англії з її цінностями вичерпала себе, змінившись відчуттям загальноєвропейської і національної кризи. Ці події продукували розвиток нового типу героя в масовій літературі, який би відродив «значущість» своєї країни, ставши носієм *britishness* (англійської ідентичності). У 1953 році в романі «Казино “Руаяль”» Ієн Флемінг представив читачам супершпигуна британської розвідки Джеймса Бонда, агента з двома нулями, місія якого полягала в тому, щоб стати новим символом Англії, відображаючи стурбованість подіями 1950-х і в той же час бути «*an embodiment of the glory, honor, and refinement of pre-war Britain*» («втіленням слави, честі і високої культури довоєнної Британії») [174, с. 18], а також мати можливість «*restore British honor in the eyes of the world*» («відновити честь Британії в очах усього світу») [152, с. 325]. Це мав бути не просто герой, а людина з надзвичайними здібностями, яка непримиренна до зла і врешті-решт перемагає його, залишаючись при цьому красенем-джентельменом, який підкорює жіночі серця.

Через десятиліття Джеймс Бонд з'явився на екрані, що поклало початок епохальній «бондіані», як літературній, так і кінематографічній. Масовий читач і глядач полюбив командера ВМФ Великобританії, також відомого як «агент 007», і з непідробною цікавістю чекав продовження саги. Американське видання з питань кіномистецтва *Motion Picture Herald* стверджує, що: «*The vast numbers of people ... who have read avidly, hungrily and expectantly every story of intrigue and*

excitement written by Ian Fleming ... form a wide, waiting and ready audience for the first of the films based on James Bond stories» («Величезна кількість людей, які вичікували і з захватом і жадібністю прочитали кожну інтригуючу і хвилюючу історію Ієна Флемінга, утворили очікуючу і підготовлену публіку для перших фільмів, заснованих на історіях про Джеймса Бонда») [149, с. 136]. У свою чергу неймовірний кінематографічний успіх сприяв не тільки збільшенню кількості проданих книг, але і «significantly broadened the social basis of Bond's popular appeal in Britain and extended the horizons of his popularity internationally» («істотно збільшив соціальну основу популярності Бонда в Британії і розширив горизонти його популярності в міжнародному масштабі») [135, с. 29]. Автор класичної біографії Ієна Флемінга Ендрю Лайсетт назвав Джеймса Бонда «a film-led phenomenon» («феноменом, який просувається за рахунок фільмів») [174, с. 8]. За час після виходу першого роману Бонд став видатним культовим героєм сучасності. Американський соціолог Лі Драммонд назвав агента 007 «the Hero of Our Age» («героєм нашого часу») [153, с. 13]. Бондологі Тоні Беннет і Джанет Вуллакотт у своїй книзі «Bond and Beyond» означили Флемінга і Бонда «household names» («широковідомими особистостями») у Великобританії. Феномен Бонда давно вийшов за рамки не тільки літературного твору, а й кінематографа, ознаменувавши тим самим появу «Bond franchise», що, в свою чергу, сприяло міфологізації образу популярного героя масової літератури, який знайшов своє продовження в коміксах, відеоіграх, телешоу і пародіях.

Як і Штірліц, Бонд – це збірний образ, прототипами якого були кілька людей. У першу чергу, alter ego агента 007, на думку біографів Флемінга (Генрі Зайгер, Ендрю Лайсетт, Джон Пірсон) – це його літературний батько: їх долі, переконання, пристрасті до хорошого алкоголю, азартних ігор і жінок однакові. Але все ж важливим прототипом сильної особистості доблесного агента British Intelligence Service був героїчний образ батька письменника, якому той все життя намагався наслідувати. Свій внесок у формування літературного героя зробив товариш по службі Флемінга Мерлін Міншел, багатьом Бонд зобов'язаний знайомству свого літературного батька з головою розвідувального бюро в Парижі Уілфредом Дандердейл: денді і світський лев, завсідник лондонських

фешенебельних клубів, колекціонер вогнепальної зброї, завжди бездоганно одягнений із репутацією професіонала високого рівня. Деякі риси характеру Джеймс Бонд успадкував від Пітера Сміза – розвідника, дипломата і політика. На виставці в Лондоні, присвяченій сторіччю Іена Флемінга, представлені докази того, що до прототипів суперагента можна віднести радянського розвідника Ріхарда Зорге, якому посмертно присвоїли звання Героя Радянського Союзу (у цьому полягає невелика схожість зі Штірліцем). Також існує думка про те, що до можливих прототипів Бонда можна віднести німецького аристократа графа Бернарда фон Ліппе-Бістерфелда. Голландський письменник і біограф принца Бернарда Томас Росс стверджує, що Флемінг запозичив у нього деякі зовнішні особливості і звички для свого літературного персонажа. Але це твердження не знайшло відгуку серед бондологів.

У своїй монографії «The Man Who Saved Britain» («Людина, яка врятувала Британію») Саймон Уіндер, аналізуючи причину успіху книг і фільмів про агента 007, стверджує, що створений Флемінгом образ супершпигуна з'явився у потрібний час і в потрібному місці. Болісно переживаючи заплямований образ і репутацію імперії, Британія із захопленням прийняла героя І. Флемінга, що навіває «золотий сон» про невтрачену могутність і наддержавний статус, оскільки Джеймс Бонд – це британський знак якості. Він привабливий, елегантний, з бездоганим смаком і винахідливим розумом, патріотизмом, почуттям гумору, здатністю блискавично реагувати на загрозу і приймати правильні рішення. У романах Флемінга головний персонаж постав у образі сучасного джентльмена, а на екрані агент 007 є «втіленням міфу масової культури про цей тип, який вимирає» [32, с. 71]. Для масового читача Бонд є не просто ідеальним секретним агентом, він, на думку бондолога Роберта Кросса, «the epitome of English gentleman – a paragon of gentlemanly breeding who could put the cads to shame or death» («відмінний приклад англійського джентльмена – зразок джентльменського виховання, який зміг заткнути за пояс або позбавити життя негідників») [152, с. 235]. У своєму дослідженні на тему «The Image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature: Englishness and Nostalgia» («Образ англійського джентльмена в літературі XX-го століття: англійська і ностальгія»)

Крістін Берберіч стверджує, що Флемінг «clearly created his master spy as an English gentleman» («явно створив свого резидента розвідки англійським джентльменом»), а у фільмах Бонд є «a quintessential gentleman» («квінтесенцією джентльмена») із шикарним автомобілем Бентлі 1930-го року випуску, виготовленими на замовлення сигаретами, бездоганим смаком щодо одягу, їжі, вина і жінок нарівні зі здатністю розпізнати і знищити ворога, не забруднивши свого елегантного смокінгу [139, с. 162 – 163]. Але все ж у біографії і звичках Бонда присутній ряд факторів, що ставить під сумнів його джентльменську бездоганність – Джеймс Бонд НЕ чистокровний англієць, його батько шотландець, а мати швейцарка; він був студентом престижної Ітонської школи джентльменів, але його виключили; не має агент 007 і власного рахунку у банку, який би дозволив йому не працювати; професіоналізм на службі часто пов'язаний із використанням «неджентльменської» тактики: шахрайства в гольфі і гри в карти. Як стверджує Берберіч, Ієн Флемінг навмисно створив «a flawed gentleman» («неповноцінного джентльмена»). Літературний батько агента 007 позначив це в такий спосіб: «Bond is really a latter-day Saint George. He does kill wicked dragons after all» («Бонд дійсно сучасний Святий Георгій. Але він все таки вбиває лютих драконів») [146, с. 52]. Можливо, поведінка героя Флемінга відхиляється від кодексу джентльмена в класичному розумінні, але часи змінилися, і потрібно самому стати авантюристом, трохи грубим і схожим на ворога, щоб його ліквідувати.

Безсумнівно, Джеймс Бонд став чимось більшим, ніж «the author's pillow fantasy» («фантазія автора перед сном»), як це позначив в одному з інтерв'ю Ієн Флемінг. Пройшовши довгий літературний і кінематографічний шлях, переживши кілька реінкарнацій та вийшовши за межі alter ego свого творця, агент 007 став втіленням такого типу англійського героя, який визнаний в усьому світі, яким він повинен бути. Усвідомлення того факту, що в реальності такого героя існувати не може, не заважає Бонду бути постійно популярним, тому як він – втілення очікувань масового читача і глядача, «enduring cultural potency of Fleming's creation» («стійкий культурний потенціал творіння Флемінга»), який містить

«myth-making powers of the Bond filmmakers» («міфотворчі сили авторів фільмів про Бонда») [139, с. 142].

Поява таких літературних героїв як Ісаєв-Штірліц і Джеймс Бонд у масовій літературі стали знаковим явищем епохи І. Флемінга та Ю. Семенова, а їх немеркнуча популярність і постійна цікавість до постаті персонажів, які вийшли за рамки романів, породжують нові міфи серед масового читача і глядача.

Висновки до розділу 3

У розділі 3 образи шпигунів Джеймса Бонда та Штірліца осмислюються у статусі «герой-міф». Це відбувається не лише на засадах аналізу творів, але й самодостатнього буття героїв у культурному просторі. Безпосередній аналіз особливостей соціокультурної міфологізації героїв-шпигунів вибудований вже на певному відстороненні від думки про Штірліца як «анти-Бонда», що домінувала тривалий час. У дисертації акцентовано погляд на викладення літературних біографій Штірліца та Бонда як двійників-суперників із характерними типологічними рисами утворень культури «холодної війни». Стишене їх ідеологічне протистояння обумовило необхідність відсторонення від ідеологічного протистояння, з пильним поглядом до типології професіоналізму, сакралізації служіння і виконання обов'язку, конспірологічного особистісного протистояння хаотичному стану світу. У відповідних підрозділах відбувається аналіз піднятих проблем на засадах «холодної» типології героїв-шпигунів.

Джеймс Бонд розглядається у декількох проявах: а) як герой роману й кінематографу; б) як «brand name». Міфологізація образу спровокувала виклик класичним традиціям англійського шпигунського роману, усталеним кліше шпигуна. Джентльменство, гламурність, брендовість аналізуються нами як найважливіші компоненти привабливого образу невідворотного імораліста агента 007.

Серед різних з позиції національної ідентичності властивостей героїв-шпигунів міфологізація Штірліца осягнута на засадах героїзації буття інтелігенції з втіленням в образі шпигуна-інтелектуала. Його екзистенційне єство

є свідченням драматичного завершення не лише професійного, а й життєвого шляху, обумовленого втратою ідеалів, що було властивим і пізньому англійському шпигунському романові, особливо творам Дж. Ле Карре. Саме це типологізує більш пізні (в хронологічному плані) романи Ю. Семенова з англійською шпигунською прозою, а не лише з бондіаною.

Особлива увага приділена кіногероям, які, виходячи за межі свого літературного образу, постають втіленням запитів часу і особливо масової культури, чому сприяв художній прийом *non finito*. Це дозволило створити розвиток серійного персонажу.

ВИСНОВКИ

Здійснений у дисертації аналіз проблеми «Герой-міф у шпигунському романі: Джеймс Бонд Ієна Флемінга та Штірліц Юліана Семенова» дозволяє зробити такі висновки.

Дисертація присвячена осмисленню змісту, специфіки, буттєвості новоутворення «герой-міф» як такого, що репрезентує образи Джеймса Бонда І. Флемінга та Штірліца Ю. Семенова, культових героїв сучасного шпигунського роману, явленого бондіаною («Казино “Руаяль”», «Проект “Мунрекер”», «Діаманти назавжди», «Із Росії, з любов’ю», («Доктор Но», «Голдфінгер», «Кульова блискавка») і штірліціаною («Пароль не нужен», «Майор “Вихрь”», «Семнадцать мгновений весны», «Испанский вариант», «Альтернатива», «Отчаяние»). Саме на цих творах вибудоване дослідження заявленої проблеми.

Час дещо стихив інтерес до їх самодостатньої образної значущості, обумовленої не лише національною специфікою розвитку літератур, але й ідеологічними пересторогами, внаслідок чого бондіана для радянського читача / глядача була тривалий час за «залізною завісою» і ввійшла в радянський культурний простір на зламі епох. Це продукувало формування порівняльного погляду на Бонда і Штірліца, де поява останнього на певній хронологічній відстані була сприйнята не без іронії в статусі «анти-Бонда». І все ж ця проблема не набула актуальності навіть у пострадянський час. Проте скоро вона назріла у спрямованості англо-американської та французької критики до пошуків їх генези. Таким виявилось поняття «холодна війна і культура», яке щільно обживалось науковцями-гуманітаріями, з актуалізацією питання про розвиток високої масової літератури, шпигунського роману та його героя шпигуна. Саме ця думка обумовила концептуальну організацію матеріалу, міждисциплінарний характер дослідницьких установок. Дисертація виконана як компаративне (порівняльно-типологічне) дослідження, що відповідає ідеологічно-естетичним запитам часу, відкриваючи можливість до обґрунтування і легітимізації заявленої проблеми.

Це обумовило в структурі роботи наявність історико-літературного розділу, в якому вперше у вітчизняному літературознавстві розглядається компаративна специфіка проблеми «Бонд і Штірліц», окреслена зарубіжною критикою через осягнення культурологічного фону «холодної війни».

У дисертації вперше в українському літературознавстві розглянуто питання про вплив ідеологічних компонентів «холодної війни» на становлення шпигунського роману, формування нового героя-шпигуна, надзвичайно популярного серед масового читача. У зв'язку з цим проаналізовано значний обсяг англо-американської, французької та російської критики (шкода, але українське літературознавство цим питанням не опікується), що засвідчила поступовий процес проблематизації культових героїв. Передусім йдеться про удосконалення думки щодо ролі масової культури як рушійної сили формування високої масової літератури і патріотично-шпигунського роману як одного з ключових її жанрів. При цьому виокремлені питання щодо інтертекстуальної складової, специфіки жіночих образів, літературно-кінематографічної взаємодії, гендерних, культурних, економічних, геополітичних та інших напрямів досліджень бондіани, а також специфіки пригодницької поетики, народної міфології, телероманної єдності, поетологічний, біографічний, літературознавчий та інші аспекти штірліціани. Якщо в англійській критиці такий жанр розглядався традиційно, у відповідному класично-шпигунському контексті, що знайшло відображення в численних наукових напрацюваннях, то вітчизняному літературознавству довелося долати серйозні перешкоди до його визнання, навіть певне сором'язливе його сприйняття.

У дослідженні наголошується на особливій ролі критики, зарубіжної і вітчизняної, як першоджерела міфологізації героїв-шпигунів. Це була та унікальна історична мить, коли масова думка про героїв літератури співпала з критичною, увиразнюючи творчі набутки щодо нового героя літератури як нового ідеалу. У дисертації також наголошується, що панівною, визначальною була думка глядача кінотелеекранізацій, що традиційно розгорнули погляди до романів про Бонда і Штірліца. Це активізувало думку офіційної критики, формуючи

критично-масову цілісність, яка продукувала соціокультурну міфологізацію героїв-шпигунів, тим самим окреслюючи зміст поняття «герой-міф». Хоча, якщо в англійській літературі такий герой-шпигун був сприйнятий як класична традиція, то у вітчизняній – лише як герой «з другої полиці».

Заявлена проблема, погляд на неї з позиції взаємодії культури і «холодної війни», компаративно окресленої єдності героїв-шпигунів передбачала необхідність глибокого теоретико-естетичного обґрунтування на засадах філософських, культурологічних, літературознавчих концепцій, до цього часу в такому контексті не актуалізованих. У зв'язку з цим теоретичні засади дисертації вибудовані на поєднанні концепцій 20-х – 60-х років. Їх хронологічні розриви ще раз підтвердили цілісність існування думки про міфологізованого героя. Акцентуючи особливості культурно-історичного та літературно-мистецького утворення «герой-міф», вибудованого на взаємодії логіки міфу та масової свідомості, назрілою була потреба розпочати осмислення цього нового міфологічного змісту, тобто соціокультурного виміру сучасного мислення, в якому актуалізовані теоретизування і узагальнення Л. Насонової щодо «реміфологізації» як «методу мислення» сучасної людини з метою відродження її творчих сил. Ці думки перетинаються з позицією Барта-міфолога щодо «штучних міфологій» з «повсякденного життя» Франції, з роздумами про «масовий соціальний міф» А. Гулиги і обґрунтуванням «спільного міфу Європи» Г. Кнабе. Спалах «повернення міфу» поєднує класичне теоретизування О. Лосева, бартовські факти повсякденності і міфологічну здатність людини ХХ століття до творчості формування нових культурних норм.

З огляду на ту любов, якою були оповиті глядачем / читачем Штірліц та Бонд, лише емоційного пояснення було недостатньо. Доцільним було звернення до концепцій М. Бахтіна про «естетичну любов» як «чистоту буття», що давала естетичну продуктивність, особливо відчутну як в соціокультурній міфологізації Штірліца, так і Бонда. Тим і викликана необхідність звернення до відомої праці М. Бахтіна «Автор и герой в эстетической деятельности», з позиції якої як єдиноможливої розглядалася специфіка любові масового

читача / глядача до героїв-шпигунів. Універсальність концепції М. Бахтіна полягає в тому, що вона сприйнятна не лише до аналізу образу Штірліца, але й Бонда. У цьому ж ряду неабиякої значущості набула концепція «симпатичного співпереживання» як явища спорідненого любові, тобто нового емоційного ставлення до духовно-душевного буття героя. Бахтінські концепції продуктивно поєднуються із сучасним тлумаченням Супергероя (Бонда), здійсненим У. Еко, і «формульною» концепцією Дж. Кавелті в підході до аналізу шпигунського роману і його героїв, що сприймаються як «формульні».

Такий теоретико-методологічний підхід відкривав нові можливості до безпосереднього аналізу особливостей соціокультурної міфологізації героїв-шпигунів, побудований нами на відстороненні від думки про Штірліца як «анти-Бонда», що домінувала тривалий час.

У дисертації актуалізований порівняльно-типологічний погляд на викладення літературних біографій Штірліца та Бонда як двійників-суперників, що володіють типологічними рисами утворень культури «холодної війни». Стишене їх ідеологічне протистояння обумовило необхідність розгляду в дисертації професіоналізму, сакралізації служіння і виконання обов'язку, конспірологічного особистісного протистояння хаотичному стану світу як найбільш характерних рис для героїв-шпигунів. У зв'язку з цим виокремлюються різні властивості їх ідентичності вже не з ідеологічної, а з національної позиції. Бонд розглядається в аспекті західної міфологізації в декількох проявах – герой роману, кіноекранізацій та іменного бренду, поєднуючи традиції високої англійської культури із залученням класичних набуток англійського шпигунського роману. Водночас це виклик цим традиціям з явленістю образу шпигуна-джентльмена, гламурного шпигуна, невідворотного імораліста, з особливою симпатією до «номінації» його обличчя, особливо як героя кіноекранізацій.

Міфологізація Штірліца відбувається на засадах «народного міфу», фольклору, анекдоти і каламбури якого поєдналися із героїзацією буття інтелігенції, втіленими в образі шпигуна-інтелектуала, аскета і відчутними навіть

в рекламі. Ця міфологізація хоча і відбувалася в радянському суспільстві, але за умови повного ігнорування ідеологічного диктату з розумінням нового його патріотичного змісту, як нового ідеалу часу. Екзистенційне єство Штірліца як утворення «герой-міф» є свідченням драматичного завершення не лише професійного, а й життєвого шляху, обумовленого втратою ідеалів, що було властивим і пізньому англійському шпигунському романові, особливо творам Дж. Ле Карре. Саме це типологізує більш пізні (в хронологічному плані) романи Ю. Семенова з англійською шпигунською прозою, а не лише з бондіаною.

У дослідженні актуалізована також думка про буття героїв у аспекті *non finito*, що розімкнув межі тексту до теле- і кіноекранізацій, продукуючи соціокультурну міфологізацію, генеруючи міфологічну думку про поєднання героїв романів і кінотелеекранізацій. Бондіана явлена інтермедіальними проєкціями, травестійним тиражуванням у комерційних проєктах, що певним чином торкнулися штірліціани, здебільшого реалізованої фольклорною творчістю, передусім, анекдотами, каламбурами і рекламою пострадянського часу.

Поняття «герой-міф» відкриває можливість осмислити образи шпигунів у романах І. Флемінга та Ю. Семенова у статусі феноменів «холодної війни» і таких, що його зберігають у рецепціях читачів / глядачів і критиків чужої культури, водночас продукуючи новий етап розвитку соціокультурної міфотворчості.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Авто-био-графия. К вопросу о методе. Тетради по аналитической антропологии. №1 / под ред. В. С. Подороги. Москва, 2001. 438 с.
2. Автономова Н. С. Открытая структура: Якобсон – Бахтин – Лотман – Гаспаров. Москва : РОССПЭН, 2009. 503 с.
3. Акиндинова Т. А. Послесловие переводчика, комментарии. Коген Г. *Эстетическое чувство любви: Studia culturalle*. Санкт-Петербург, 2002. № 3. С. 219–232.
4. Амирян Т. Н. Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы (Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева) : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01. 03. Москва, 2012. 26 с.
5. Амирян Т. Они написали заговор. Конспирологический детектив от Дэна Брауна до Юлии Кристевой. Москва : Фаланстер, 2013. 352 с.
6. Аникин Г. Джон Голсуорси / Дж. Голсуорси. *Сага о форсайтах: Собственник; В петле*. Сочинения : в 8 т. / пер. с англ. Москва : Художественная литература, 1983. Т. 1 С. 5–22.
7. Аничков Е. В. Очерк развития эстетических учений. *Вопросы теории и психологии творчества*. Харьков, 1915. Т. 6. 242 с.
8. Аннинский Л. Ядро ореха. Распад ядра. URL: <https://profilib.com/chtenie/102988/lev-anninskiy-yadro-orekha-raspad-yadra-14.php> (дата звернення: 14.02.2018).
9. Архипова А. С. «Штирлиц шел по коридору...» Как мы придумываем анекдоты. Москва : РГГУ, 2013. 159 с.
10. Байрон Дж. Г. Избранные произведения : в 2 т. / пер. с англ. ; вступ. статья Д. Урнова; сост. и коммент. О. Афониной. Москва : Художественная литература, 1987. Т.1 : Стихотворения; Поэмы и трагедии; Публицистика; Дневник 1816 г. 766 с.

11. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / пер. с фр. ; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. Москва : Издательская группа Прогресс, Универс, 1994. 616 с.
12. Барт Р. Система моды. Статьи по семиотике культуры / пер. с фр. ; вступ. ст. и сост. С. Н. Зенкина. Москва : Издательство им. Сабашниковых, 2003. 512 с.
13. Барт Р. S/Z / пер. с фр. Г. Косикова, В. Мурат. Москва : УРСС, 2001. 230 с.
14. Бахтин М. Автор и герой в эстетической деятельности. *Собрание сочинений* : в 7 т. Москва : Языки славянской культуры, 2003. Т. 1. С. 69–265.
15. Бахтин М. К вопросам методологии эстетики словесного творчества. *Собрание сочинений* : в 7 т. Москва : Языки славянской культуры, 2003. Т. 1. С. 265–326.
16. Бахтин М. К вопросам теории романа. К вопросам теории смеха. О Маяковском. *Собрание сочинений* : в 7 т. Москва : Русские словари, 1996. Т. 5. С. 48–62.
17. Бахтин М. К философии поступка. *Собрание сочинений* : в 7 т. Москва : Издательство русские словари языки славянской культуры, 2003. Т. 1. С. 7–68.
18. Бахтин М. Теория романа (1930–1961гг.). *Собрание сочинений* : в 7 т. Москва : Языки славянских культур, 2012. Т. 3. 880 с.
19. Бедарида Ф. Черчилль / пер. с фр. Е. Н. Юдиной. 4-е изд. Москва : Молодая гвардия, 2011. 458 с.
20. Берче И. В. История недоразумений? «Холодная война» 1917–1990. Москва : Международные отношения, 1996. 194 с.
21. Бешлосс М., Тэлботт С. На самом высоком уровне. Закулисная история окончания «холодной войны». Москва : Все для вас, 1994. 400 с.
22. Боффа Дж. История Советского Союза : в 2 т. / пер. с итал. : Москва, Международные отношения, 1990. Т. 2 : От Отечественной войны до положения второй мировой державы. Сталин и Хрущев. 1941–1964 гг. 632 с.
23. Бражников И. Л. Мифопоэтика поступка: ситуация ответа в художественном тексте. Москва : Аванглион, 2010. 252 с.

24. Булгакова О. Фабрика жестов. Москва : Новое литературное обозрение, 2005. 304 с.
25. Буоно О., Еко У. Справа Бонда. Мiлан : Бомпіані, 1965. 259 с.
26. Быков Д. Л. Противостояние. Юлиан Семенов. *Советская литература. Краткий курс*. Москва : ПРОЗАиК, 2013. С. 320–335.
27. Виппер Ю. Б. Монтень. *История всемирной литературы* : в 8 т. / АН СССР; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького. Москва : Наука, 1983–1994; изд. : История всемирной литературы : в 9 т. 1985. Т. 3. С. 270–276.
28. Вулис А. З. В мире приключений. Поэтика жанра. Москва : Советский писатель, 1986. 384 с.
29. Гандл С. Гламур / пер. с англ. ; под ред. А. Красниковой. Москва: Новое литературное обозрение, 2011. 384 с.
30. Гиршман М. М., Домащенко А. В. Образ художественный. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н. Д. Тмарченко. Москва : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 149–151.
31. Голицына Н., Шарый А. Знак 007: На секретной службе Ее Величества. Москва : Новое литературное обозрение, 2007. 196 с.
32. Голицына Н., Шарый А. Знак 007: Джеймс Бонд в книгах и на экране. Изд. 2, испр. и доп. Москва : Новое литературное обозрение, 2010. 384 с.
33. Голосовкер Я. Э. Засекреченый секрет. Философская проза. Томск : Водолей, 1998. 224 с.
34. Голсуорси Дж. Сага о Форсайтах: Собственник; В петле: Романы. *Собрание сочинений* : в 8 т. Москва : Художественная литература, 1983. Т. 1. 671 с.
35. Голынкин-Вольфсон Д. Агрессивно-пассивный гламур. *Художественный журнал*. 2005. № 60. URL: <http://xz.gif.ru/numbers/60/glamour/>. (дата звернення: 14.02.2018).
36. Гудков Л. «Память» о войне и массовая идентичность россиян. *Неприкосновенный запас*. 2005. № 40–41. С. 52.
37. Гулыга А. В. Миф и современность. О некоторых аспектах литературного процесса. *Иностранная литература*. 1984. № 2. С. 167–174.

38. Гулыга А. В. Пути мифотворчества и пути искусства. Заметки социолога. *Новый мир*. 1969. № 5. С. 215–232.
39. Демин В. И., Амирян Т. Н. Вступительное слово к публикации перевода статьи «Кавелти Дж. Г. Канонизация, современная литература и детектив». *Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Восьмых Андреевских чтений*. Москва : Экон-информ, 2009. С. 380–383.
40. Демин В. Исторический миф и миф об истории в современном постмодернистском романе : дис. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / Университет российской академии образования. Москва, 2012. 267 с.
41. Денисова Т. Н. Історія американської літератури ХХ століття : навч. посібник для студентів вищ. навч. закладів. Київ : Довіра, 2002. 485 с.
42. Долгополов Н. М. Абель-Фишер. Москва : Молодая гвардия, 2016. 362 с.
43. Егорова Е. С понтом и с Джеймсом Бондом. *МК*. 2012. Октябрь. URL: <http://www.mk.ru/economics/article/2012/10/12/760716-s-pontom-i-dzheymsom-bondom.html>. (дата звернення 14.02.2018).
44. Жижек С. О насилии. Москва : Европа, 2010. 184 с.
45. Затонский Д. Современные проблемы реализма и модернизм. *Иностранная литература*. 1959. № 2. С. 205–212.
46. Затонский Д. Роман карьеры и ХХ век. *Вопросы литературы*. 1968. № 9. С. 135–161.
47. Зверев А. М. Экзистенциализм. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / под. ред. А. Н. Николюкина; Институт научной информации по общественным наукам РАН. Москва : Интелвак, 2001. С. 1218–1221.
48. Зенкин С. Мотив сакральной книги во французской литературе XIX века. *Теория и мифология книги. Французская книга во Франции и России* : материалы российско-французской конференции (Москва, 11–12 сентября 2006 г). Москва : РГГУ, 2007. С. 99–113.
49. Зинченко В. Г. Сравнительно-исторический метод. Компаративистика. *Научное наследие литературоведа. Воспоминания* / науч. ред. В. И. Силантьева ;

- сост. Н. В. Абабина, А. А. Боровиков, Л. Н. Голубенко. Одесса : Астропринт, 2017. С. 242–266.
50. Исаев А. А. Экзистенциальная культурофилософия. *Культурология. Энциклопедия* : в 2 т. / ред. С. Я. Левит. Москва : РОССПЭН, 2007. Т. 2. С. 1030–1038.
51. Исупов К. Г. Зеркало. *Культурология. Энциклопедия* : в 2 т. / ред. С. Я. Левит. Москва : РОССПЭН, 2007. Т. 1. С. 674–676.
52. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул. *Новое литературное обозрение*. 1996. № 22. С. 33 – 64. URL : http://img0.liveinternet.ru/images/attach/b/3/3638/3638432_Izuchenie_literaturnuyh_formul.doc. (дата звернения: 14.02.2018).
53. Кавелти Дж. Г. Канонизация, современная литература и детектив / пер. и вступ. слово В. И. Демин, Т. Н. Амирян. *Литература XX века: итоги и перспективы изучения. Материалы Восьмых Андреевских чтений*. Москва : Эконинформ, 2009. 383 с.
54. Казак В. Семенов Юлиан Семенович. *Лексикон русской литературы XX века*. Москва : Культура, 1996. С. 373–374.
55. Кнабе Г. С. Материалы к лекциям по общей теории культуры и культуре античного Рима. Москва : Индрик, 1994. 528 с.
56. Косиков Г. К. Ролан Барт – семиолог, литературовед. Барт Р. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика* / сост. ; общ. ред. ; вступит. статья Г. К. Косикова. Москва : Прогресс, 1989. С. 3–45.
57. Краткий словарь современных и понятий терминов / сост. ; общ. ред. В. А. Макаренко. Москва : Республика, 2000. 670 с.
58. Кристева Ю. Жест: практика или коммуникация? *Избранные труды : Разрушение поэтики*. Москва, 2004. С. 114–135.
59. Круглый стол, посвященный книге Р. Шартье «Письменная культура и общество». *Теория и мифология книги. Французская книга во Франции и России: материалы российско-французской конференции (12 сентября 2006 г. Ведущий – Алексей Берелович)*. Москва : РГГУ, 2007. С. 162–193.

60. Логунова Л. Б. Личность. *Культурология*. Энциклопедия : в 2 т. / ред. С. Я. Левит. Москва : РОССПЭН, 2007. Т. 1. С. 1168–1172.
61. Лаку-Лабарт Ф., Нанси Ж.-Л. Нацистский миф. Санкт-Петербург, 2002. 78 с.
62. Леви-Строс К. Структурная антропология. Москва, 1985. 536 с.
63. Липовецкий М. Искусство алиби: «Семнадцать мгновений весны» в свете нашего опыта. *Неприкосновенный запас*. 2007. № 3 (53). URL: <http://magazines.russ.ru/nz/2007/3/li16.html>. (дата звернения: 14.02.2018).
64. Литвиненко Н. А. Массовая литература и романтизм. Москва : Экономинформ, 2015. 182 с.
65. Лихачев Д. С. Очерки по философии художественного творчества. Изд. 2-е. Руско-Балтийский инфоцентр. Санкт-Петербург : БЛИЦ, 1999. 191 с.
66. Лосев А. С. Диалектика мифа. Москва : Мысль, 2001. 558 с.
67. Лосев А. Мифология. *Философская энциклопедия* : в 5 т. / гл. ред. Ф. В. Константинов. Москва : Советская энциклопедия, 1964. Т. 3. С. 457–467.
68. Лотман Ю. М. Массовая литература как историко-культурная проблема. *О русской литературе*. Санкт-Петербург : Искусство – СПб, 2005. С. 817–826.
69. Лотман Ю. М. Об искусстве. Санкт-Петербург : Искусство – СПб, 1998. 704 с.
70. Лотман Ю. М. Память в культурологическом освещении. *Избранные статьи* : в 3 т. Таллин, 1992. Т. 1. 292 с.
71. Лотман Ю., Цивьян Ю. Диалог с экраном. Таллин : Александра, 1994. 144 с.
72. Ляпунов В., Махлин В., Николаев Н. Комментарий к «Автору и герою» в эстетической деятельности. Бахтин М. *Собрание сочинений* : в 7 т. Москва : Издательство русские словари языки славянской культуры, 2003. Т. 1 : Философская эстетика 1920-х годов. С. 492–706.
73. Мальхан. «Исаев-Штирлиц» и загадочная смерть Юлиана Семенова. *Проза*. URL: <http://www.proza.ru/2009/10/25/202>. (дата звернения: 14.02.2018).
74. Микеланджело Буонарроти. *Мастера искусства об искусстве: избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под ред. А. А. Губера, В. Н. Гращенкова. Москва : Искусство, 1966. Т. 2 : Эпоха Возрождения. 412 с.

75. Михоэлс: Статьи, беседы, речи. Статьи и воспоминания о Михоэлсе / ред.-сост. К. Л. Рудницкий. Москва, 1965. 298 с.
76. Наєнко М. К. Про Велике і Мале шістдесятництво: останні університетські дні. *Вечірні світанки: Берибіське Гуляйполе, «Від Києва до Лубен» і літературні візії*. Київ : ВЦ «Просвіта», 2015. С. 299–305.
77. Наривская В. Д. Роман Юрия Дольд-Михайлика «И один в поле воин»: а выиграно ли сражение? (опыт одной исследовательской «операции»). *«Я должен вспомнить – это было...» к 70-летию Великой Победы* : монография / отв. ред. А. А. Степанова. Днепропетровск : Акцент ПП, 2015. С. 325–357.
78. Насонова Л. И. Мифотворчество обыденного сознания. *Философские исследования*. 1993. № 1. С. 46–60.
79. Неизвестный Юлиан Семенов. Умру я ненадолго... Письма, дневники, путевые заметки / сост. О. Ю. Семенова. Москва : Вече, 2011. 421 с.
80. Ницше Ф. О пользе и вреде истории для жизни. *Собрание сочинений* : в 2 т. Москва : Мысль, 1990. Т. 1. 829 с.
81. Одесский М. Героический миф о Чапаеве. *Новый взгляд*. 2007. № 11. URL: <http://www.newlookmedia.ru/?p=2763>. (дата звернення: 14.02.2018).
82. О формульной литературе. *Заметки на манжетах*. URL: <http://mz.pvost.org/archives/413>. (дата звернення: 14.02.2018).
83. Павличко С. Д. Лабіринти мислення. Київ : Наукова думка, 1993. 104 с.
84. Пахсарьян Н. Т. Фредерик Сулье и становление романа-фельетона в XIX веке. *Французская литература 30–40 годов XIX века: «Вторая проза»* / отв. ред. А. Д. Михайлов, К. А. Чекалов ; Ин-т мировой лит. им. А. М. Горького РАН. Москва : Наука, 2006. С.124–145.
85. Петякшева Н. И. Компаративистика. *Культурология. Энциклопедия* : в 2 т. / глав. ред. С. Я. Левит. Москва : РОССПЭН. 2007. Т. 1. С. 960–963.
86. Переписка Председателя Совета Министров СССР с президентами США и премьер-министрами Великобритании во время Великой Отечественной войны, 1941–1945 гг. : в 2 т. / М-во иностр. дел СССР . 2-е изд. Москва : Полит-издат,

1986. Т. 2 : Переписка с Ф. Рузвельтом и Г. Трумэнном (Авг. 1941 г. – дек. 1945 г.). 320 с.
87. Перро Ф. Роскошь. Богатство между пышностью и комфортом в XVIII – XIX веках / пер. с фр. А. Н. Смирновой. Санкт-Петербург : Издательство Ивана Лимбаха, 2017. 288 с.
88. Прозорова Н. И. Любовь. *Культурология. Энциклопедия* : в 2 т. / глав. ред. С. Я. Левит. Москва : РОССПЭН. 2007. Т. 1. С. 1205–1208.
89. Пятигорский А. М. Мифология и сознание современного человека. Лекция Александра Пятигорского [Стенограмма]. URL: <http://www.polit.ru/article/2006/03/02/pjatigorsky>. (дата звернения 14.02.2018).
90. Райнов Б. Чорный роман. Москва : Прогресс, 1970. 288 с.
91. Рафаэль. Письмо графу Бальдассаре Кастильоне. *Мастера искусств об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов* : в 7 т. / под общ. ред. А. А. Губера, А. А. Федорова-Давыдова, И. Л. Маца, В. Н. Гращенкова. Москва : Искусство, 1966. Т. 2. Эпоха Возрождения С. 156–157.
92. Рейтблат А. Реферат книги Adventure, Mystery, Romance. *Проблемы социологии литературы за рубежом* : Сборник обзоров и рефератов. Москва : ИНИОН, 1983. С. 165–184.
93. Рубинштейн Л. Семечки гламурные. *Грани*. 2009. 9 февраля. URL: <http://grani.ru/Politics/Russia/m.147372.html>. (дата звернения: 14.02.2018).
94. Сардыко С. Правда Юлиана Семенова. *Новый взгляд*. 2011. 19 мая. № 5. С. 2.
95. Саруханян А. Флеминг. *Энциклопедический словарь английской литературы XX века* / отв. ред. А. П. Саруханян. Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН. Москва : Наука, 2005. С. 452–454.
96. Саруханян. А. Шпионский роман. *Энциклопедический словарь английской литературы XX века* / под. ред. А. П. Саруханян. Москва : Наука, 2005. С. 503–506.
97. Семенова О. Юлиан Семенов. Москва : Молодая гвардия, 2011. 581 с.

98. Семенова О. Ю., Стафеев С. Д. Штирлиц. Щит Родины. Симферополь : Бизнес-Информ, 2012. 72 с.
99. Семенов Ю. Документ – это пища для размышлений. *Дон*. Ростов-на-Дону : Ростовское книжное издательство, 1984. Т. 28. № 6. С. 126.
100. Семенов Ю. Бриллианты для диктатуры пролетариата; Пароль не нужен; Нежность. *Собрание сочинений* : в 12 т. Москва : Терра, 2009. Т. 1. 592 с.
101. Семенов Ю. Семнадцать мгновений весны; Приказано выжить. *Собрание сочинений* : в 12 т. Москва : Терра, 2009. Т. 4. 640 с.
102. Семенов Ю. Отчаяние; Бомба для председателя. *Собрание сочинений* : в 12 т. Москва : Терра, 2009. Т. 8. 528 с.
103. Сорокина Г. А. Буддизм в европейской культуре первой трети XX века : автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00. 03. Москва, 2005. 24 с.
104. Сырица Г. С. Поэтика портрета в романах Ф. М. Достоевского : монография. Москва : Гнозис, 2007. 407 с.
105. Тамарченко Н. Д. Автор. *Поэтика: словарь актуальных терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва : Издательство Кулагиной; Intrada, 2008. С. 11–14.
106. Точилон К. Ю. Гламур как эстетический феномен: генезис и исторические модификации : автореф. дис. ... канд. филос. наук: 09.00. 03. Москва, 2011. 24 с.
107. Тюпа В. И. Кризис советской ментальности в 1960-е годы. *Социокультурный феномен шестидесятых* / сост. В. И. Тюпа, О. В. Федунина. Москва : РГГУ, 2008. С. 11–33.
108. Уилрайт Ф. Метафора и реальность. *Теория метафоры* : сборник / вступ. ст. и сост. Н. Д. Арутюновой. Москва : Прогресс, 1990. С. 82–109.
109. Хаттон П. История как искусство памяти. Санкт-Петербург : «Владимир Даль», 2003. 424 с.
110. Хотимский В. И. Семенов Юлиан Семенович. *Краткая литературная энциклопедия* : в 9 т. / гл. ред. А. А. Сурков. Москва : Советская энциклопедия, 1971. Т. 6. С. 744–745.

111. Хренов Н. А. Кино: реабилитация архетипической реальности. Москва : Аграф, 2006. 704 с.
112. Хруцкий Э. А. Проходные дворы. Москва : Детектив-Пресс, 2009. 496 с.
113. Філоненко С. О. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр. Донецьк : Ландон-XXI, 2011. 432 с.
114. Флеминг Й. Казино «Руайаль»; Живи, пусть умирают другие. *Собрание сочинений* : в 7 т. / пер. с англ. Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. Т. 1. 368 с.
115. Флеминг Й. Проект «Мунрэкер». Бриллианты вечны. *Собрание сочинений* : в 7 т. / пер. с англ. Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. Т. 2. 440 с.
116. Флеминг Й. Из России с любовью; Доктор Ноу. *Собрание сочинений* : в 7 т. / пер. с англ. Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. Т. 3. 424 с.
117. Флеминг Й. Голдфингер; Разглашению не подлежит. *Собрание сочинений* : в 7 т. / пер. с англ. Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. Т. 4. 408 с.
118. Флеминг Й. Операция «Шаровая молния»; Шпион, который любил меня. *Собрание сочинений* : в 7 т. / пер. с англ. Москва : ТЕРРА – Книжный клуб, 2008. Т. 5. 328 с.
119. Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. Москва : Наука, 1978. 800 с.
120. Фултонская речь Черчилля. URL: <http://www.coldwar.ru/churchill/fulton.php>. (дата звернення: 14.02.2018).
121. Шиффер Д. Философия дендизма. Эстетика души и тела (Кьеркегор, Уайльд, Ницше, Бодлер) / пер. с франц. Москва : Издательство гуманитарной литературы, 2011. 296 с.
122. Шмидт О. С. О Якобе Голосовкере. Голосовкер Я. Э. *Засекреченный секрет. Философская проза*. Томск : Водолей, 1998. С. 4–14.
123. Эйзенштейн С. М. Монтаж. Москва, 2000. 592 с.
124. Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. Москва, 2005. URL: <http://culturca.narod.ru/eco1.htm>. (дата звернення: 14.02.2018).
125. Эпоха холодной войны. *Люди между народами. Действующие лица российско-германской истории XX века* : материалы конференции российских и

немецких историков (25–29 апреля 2009 г.). Тутцинг, ФРГ / под. ред. А. Ю. Ватлина, Т. А. Некрасовой, Т. Ю. Тимофеева. Москва : РОССПЭН, 2010. С. 124–204.

126. Эскин. Б. Мгновения с Юлианом Семеновым. Часть 6. Штирлиц – это Семёнов. *Электронная библиотека «Тредиаковский литературный альманах»*. URL: <http://www.trediakovsky.ru/mgnoveniya-s-yulianom-semyonovym-chast-6-shtirlic-eto-semyonov/str/0/2>. (дата звернения: 14.02.2018).

127. Эскин. Б. Мгновения с Юлианом Семеновым. Часть 7. Посылка от фрау Шелленберг. *Электронная библиотека «Тредиаковский литературный альманах»*. URL: <http://www.trediakovsky.ru/mgnoveniya-s-yulianom-semyonovym-chast-7-posylka-ot-frau-shellenberg/str/0/1>. (дата звернения: 14.02.2018).

128. Эскин Б. Мгновения с Юлианом Семеновым. Часть 8. Майор Вихрь. *Электронная библиотека «Тредиаковский литературный альманах»*. URL: <http://www.trediakovsky.ru/mgnoveniya-s-yulianom-semyonovym-chast-8-mayor-vihr>. (дата звернения: 14.02.2018).

129. Эскин. Б. Мгновения с Юлианом Семеновым. Часть 13. Еще раз о писателе Семёнове. *Электронная библиотека «Тредиаковский литературный альманах»*. URL: <http://www.trediakovsky.ru/mgnoveniya-s-yulianom-semyonovym-chast-13-eshche-raz-o-pisatele-semyonove.2>. (дата звернения: 14.02.2018).

130. Ямпольский М. Память Тиресия. Интертекстуальность и кинематограф. Москва : РИК «Культура», 1993. 464 с.

131. Amis K. The James Bond Dossier. Jonathan Cape, 1965. 524 p.

132. Atkins Jh. The British spy novel: styles in treachery. Calder Publications, 2010. 287 p. URL: https://www.goodreads.com/book/show/18902654-the-british-spy-novel?from_search=true. (дата звернения: 14.02.2018).

133. Barnes A., Hearn M. Kiss Kiss Bang Bang!: the Unofficial James Bond Film Companion. Batsford Books, 2001. 216 p.

134. Barth H. Masse und Mythos. Hamburg, 1959. 123 p.

135. Bennett T., Woollacott J. Bond and Beyond: The Political Career of a Popular Hero. Macmillan Education, 1987. 315 p.

136. Bennett T. James Bond as Popular Hero : Popular Culture Course. Open University, 1982. Unit 21. P. 195–225.
137. Bennett T. Preface / Secret Agents: Popular Icons Beyond Bond / ed. by Jeremy Parcker. NY, Peter Lang Publishing, Inc., 2009. 325 p.
138. Benson R. The James Bond Bedside Companion. London: Boxtree Ltd., 1988. 256 p.
139. Berberich Ch. The Image of the English Gentleman in Twentieth-Century Literature. Englishness and Nostalgia. Aldershot : Ashgate, 2007. 218p.
140. Black J. The Politics of James Bond: from Fleming's Novel to the Big Screen. University of Nebraska Press, 2005. 228 p.
141. Boltanski L. Énigmes et complots. Une enquête à propos d'enquêtes. Gallimard, coll. «NRF Essais», 2012. 461 p.
142. Bolton L. Review: Christopher Lindner, The James Bond Phenomenon: A Critical Reader. 2nd Edition. *Film-Philosophy*. Manchester and New York: Manchester University Press. 2011. January, 15. 279 p.
143. Bond Star Ignores Fan's Criticism. *BBC news*. 10 March. 2006. URL: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/entertainment/4792242.stm>. (дата звернення: 14.02.2018).
144. Campbell M. Casino Royale. MGM/UA : Motion Pictures, 2006.
145. Campbell M. Casino Royale: Special Features. CA: Columbia Pictures, 2006.
146. Cannadine D. James Bond and the Decline of England. *Encounter*, 1979. 53/3 (November). P. 46 – 54.
147. Casino Royale the «Lost» Stage Play. *Commander Bond Net*. URL: <http://commanderbond.net/2851/casino-royale-the-lost-stage-play.html>. (дата звернення: 14.02.2018).
148. Cawelti J. G. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture. Chicago and London: The University of Chicago Press, 1976. 336 p.
149. Chapman J. Bond and Britishness. *Ian Fleming and James Bond: The Cultural Politics of 007* / ed. by Edward P. Comentale, Stephen Watt, and Skip Willman. Bloomington : Indiana University Press, 2005. P. 129–143.

150. Chapman J. License to Thrill: A Cultural History of the James Bond Films. London : I. B. Tauris & Co., Ltd., 1999. 336 p.
151. Cox K. Becoming James Bond: Daniel Craig, Rebirth, and Refashioning Masculinity in Casino Royale (2006). *Journal of Gender Studies*. 2013. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/09589236.2013.783462>. (дата звернення: 14.02.2018).
152. Cross R. Ian Fleming's Refashioning of the English Gentleman in «From Russia, With Love». *James Bond in World and Popular Culture: The Films are Not Enough*, 2nd edition / ed. by Robert G. Weiner, B. Lynn Whitfield and Jack Becker. Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 316–329.
153. Drummond L. American Dreamtime: A Cultural Analysis of a Popular Movies and Their Implications for a Science of Humanity. Lanham, Md. : Littlefield Adams, 1996. 344 p.
154. Dullin S. L'image de L'espion Dans la Culture Populaire Soviétique des Années 1950: Entre Affirmation Patriotique et Valeurs de Guerre Froide. J.-F. Sirinelli, G.-H. Soutou. *Culture et guerre froide*. Paris : Presses de l' Université Paris-Sorbonne, 2008. P. 89–102.
155. Duprat J.-A. James Bond Dans le Spectre Géopolitique: de la Guerre Froide à la Cyberguerre. France, L'Esprit du Temps, 2015. 270 p.
156. Eco U. Narrative Structures in Fleming. *The Role of the Reader: Explorations in the Semiotics of Texts*. Bloomington : Indiana University Press, 1979. 288 p.
157. Fleming I. Casino Royale. London : Random House, 2012. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=FFy65Sbwn3QC&printsec=frontcover&dq=casino+royale+book&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwie7Xq3ZvXAhXHJJJoKHUIaDc8Q6AEIKDAA#v=onepage&q&f=false>. (дата звернення: 14.02.2018).
158. Fleming I. Diamonds are Forever. London : Random House, 2012. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=LmKHJvEZ0TcC&printsec=frontcover&dq=diamonds+are+forever&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjOpbObl6LXAhXIApoKHd5NAfUQ6AEINDAC#v=onepage&q=i%20am%20almost%20married%20to%20a%20man&f=false>. (дата звернення: 14.02.2018).

159. Fleming I. Double the 007: Casino Royale. Live and Let Die. London : Random House, 2012. URL: [https://books.google.com.ua/books?id=y8hvtuKi2d8C&printsec=frontcover&dq=Double+the+007:+Casino+Royale+and+Live+and+Let+Die+\(James+Bond+1%262\)&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiLwrSkw4HXAhWICJoKHawgDi8Q6AEIJTAA#v=onepage&q=Double%20the%20007%3A%20Casino%20Royale%20and%20Live%20and%20Let%20Die%20\(James%20Bond%201%262\)&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=y8hvtuKi2d8C&printsec=frontcover&dq=Double+the+007:+Casino+Royale+and+Live+and+Let+Die+(James+Bond+1%262)&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiLwrSkw4HXAhWICJoKHawgDi8Q6AEIJTAA#v=onepage&q=Double%20the%20007%3A%20Casino%20Royale%20and%20Live%20and%20Let%20Die%20(James%20Bond%201%262)&f=false). (дата звернення: 14.02.2018).
160. Fleming I. From Russia, With Love. London : Random House, 2012. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=tHBRXh7toC&printsec=frontcover&dq=from+russia+with+love&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwiNxMX90pvXAhWjYZoKHYb5DvIQ6AEIJTAA#v=onepage&q=from%20russia%20with%20love&f=false>. (дата звернення: 14.02.2018).
161. Fleming I. Goldfinger. London : Random House, 2015. URL: https://books.google.com.ua/books?id=xbJ99p_yIgQC&printsec=frontcover&dq=goldfinger&hl=ru&sa=X&ved=0ahUKEwjysaiAoKLXAhWnE5oKHd6GA8kQ6AEIMDAB#v=onepage&q=the%20English%20maybe%20the%20are%20slow&f=false. (дата звернення: 14.02.2018).
162. Fleming I. How to Write a Thriller. *Books and Bookmen*. 1963. May. P. 14–19.
163. Fleming I. Moonraker. Project Gutenberg Canada ebook, 2015. URL: <https://gutenberg.ca/ebooks/flemingi-moonraker/flemingi-moonraker-01-h.html#chapter101>. (дата звернення: 14.02.2018).
164. Galsworthy J. The Man of Property. URL: https://www.e-reading.club/chapter.php/79968/2/Galsworthy_1_The_Man_of_Property.html. (дата звернення: 14.02.2018).
165. Gardiner Ph. The Bond Code: the Dark World of Ian Fleming and James Bond. New Page Books, 2008. 256 p.
166. Garland T. «The Coldest Weapon of All»: The Bond Girl Villain in James Bond Films. *Journal of Popular Film and Television*. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/01956050903227977>. (дата звернення: 14.02.2018).

167. Guida F. Une brèche dans le rideau de fer : cinéma italien dans les pays du bloc Soviétique au début de la guerre froide. J.-F. Sirinelli, G.-H. Soutou *Culture et Guerre Froide*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008. P. 201–216.
168. Hache-Bissette F., Bouilly F., Chenille V. James Bond: Anatomie d'un Mythe Populaire. Paris : BELIN, 2007. 400 p.
169. Hache-Bissette F., Bouilly F., Chenille V. James Bond: Figure Mythique. Paris : éditions Autrement, 2008. 191 p.
170. Hay J. Statecraft, Spycraft, and Spacecraft: The Political Career (and Craft) of a Popular Hero in Outer Space. *Secret Agents: Popular Icons Beyond Bond* / ed. by Jeremy Parcker. New York : Peter Lang Publishing, Inc., 2009. P. 163–188.
171. Ian Fleming and James Bond: The Cultural Politics of 007 / ed. by E. P. Commentale, S.Watt, S. Willman. Indiana University Press, 2008. 312 p.
172. Interview with John G. Cawelti. URL: <http://www.spacewesterns.com/articles/107>. (дата звернення: 14.02.2018).
173. Jacobs E. Kingsley Amis. St. Martin's Press, 1995. 403 p.
174. James Bond in World and Popular Culture: The Films are Not Enough, Second edition / ed. by Robert G. Weiner, B Lynn Whitfield and Jack Becker. Cambridge Sholars Publishing, 2011. 515 p.
175. James Bond 007. *The Official Raymond Benson Website*. URL: <http://www.raymondbenson.com/jamesbond007>. (дата звернення: 14.02.2018).
176. Koenig W. Howard Hawks' «Casino Royale». URL : <http://www.raymondbenson.com/jamesbond007/>. (дата звернення: 14.02.2018).
177. Leader Z. The Life of Kingsley Amis. Pantheon Books, 2007. 1008 p.
178. Lindner Ch. Introduction. Mr Kiss Kiss Bang Bang. *The James Bond Phenomenon: A Critical Reader*. Manchester University Press, 2003. P. 1–12.
179. Lycett A. Ian Fleming. London : Phoenix, 2002. 496 p.
180. Macintyre B. Bond – the real Bond. *The Times*. 2008. 5 April. P. 36–40.
181. Masson-Oursel P. La Philosophie compare. Paris, 1923. 203 p.
182. Mc Morrow J. «Mr. Kiss Kiss Bang Bang»: The Effects of Geo Politics in the 1980s, 1990s and 2000 on the James Bond Movies «For Your Eyes Only», «Golden

Eye» and «Casino Royale». *James Bond in world and Popular Culture. The Films Are Not Enough*. 2nd edition / ed. by Robert G. Weiner, B. Lynn Whitfield and Jack Becker. Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 422–437.

183. Miller J. Cynthia Foreword. *James Bond in World and Popular Culture: The Films are Not Enough*. 2nd edition / ed. by Robert G. Weiner, B. Lynn Whitfield and Jack Becker. Cambridge Sholars Publishing, 2011. P. XIII–XVI.

184. Miller R. 50 years of James Bond: How 007 Went From TV Flop To Box Office Dominance. *Business Insider*. 2012. July. URL: <http://www.businessinsider.com/50-years-of-the-james-bond-brand-2012-7?op=1#>. (дата звернення: 14.02.2018).

185. Ortega-y-Gasset J. *Der Aufstand der Massen*. Hamburg, 1965. 639 p.

186. Parker Ph. *The Cold War Spy Pocket-Manual: the Official Field – Manuals for Spycraft, Espionage and Counter-Intelligence 1945-1968*. London : The pool of London press, 2012. 128 p.

187. Pearson J. *The Life of Ian Fleming*. New York : McGraw-Hill, 1966. 518p.

188. Pierce-Jones R. The Men Who Played James Bond. *James Bond in world and Popular Culture. The Films Are Not Enough*. 2nd edition / ed. by Robert G. Weiner, B. Lynn Whitfield and Jack Becker. Cambridge Scholars Publishing, 2011. P. 359–373.

189. Pignol A., Mroczkowski S. *Architecture et Design Dans les Films de James Bond*, Paris : L'Hartmattan, 2015. 250 p.

190. Postrel V. The Power of Glamour. URL: https://www.ted.com/talks/virginia_postrel_on_glamour. (дата звернення: 14.02.2018).

191. Rey M.-P. Le Cinéma Dans les Relations Franco- Soviétiques: Enjeux et Problèmes. J.-F. Sirinelli, G.-H. Soutou. *Culture et Guerre Froide*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008. P. 159–172.

192. Saada N. Justice Pour James Bond. *Cahier du cinéma.*, octobre 2000. № 550. P. 46.

193. Sirinelli J.-F., Soutou G.-H. *Culture et Guerre Froide*. Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2008. 316 p.

194. Sterling M., Morecambe G. *Martinis, Guns and Girls: 50 Years of 007*. London : Robson Books, 2003. 354 p.

195. Sutton M. James Bond. *BFI Screenonline. British Film Institute*. URL: <http://www.screenonline.org.uk/film/id/455589>. (дата звернення: 14.02.2018).
196. The Gilded Age / adapted from “Glamour: Fashion, Industrial Design, Architecture / ed. by Joseph Rosa. *The New York Times*. 2004. October 10. URL: http://www.nytimes.com/2004/10/10/style/tmagazine/GLAMOUR.html?pagewanted=print&position=&_r=0. (дата звернення: 14.02.2018).
197. Thom F. La campagne contre “l’adulation de l’Occident”. J.-F. Sirinelli, G.-H. Soutou. *Culture et Guerre Froide*. Paris : Presses de l’Université Paris-Sorbonne, 2008. P. 11–26.
198. Tornabuoni L. A Popular Phenomenon. O. Del Buono, U. Eco. *The Bond affair*. London: Mcdonald, 1966. P. 13–34.
199. Veraldi G. *Le roman d’espionnage*, Presses Universitaires de France, 1983. 127 p.
200. Zeiger H. *Ian Fleming: The Spy Who Came in with the Gold*. New York : Duell, Sloan and Pearce, 1966. 150 p.

ДОДАТКИ

Додаток А

Список публікацій за темою дисертації

Праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Голубь Д. Роман Флеминга «Казино “Руаяль”» и его экранизации: эстетические пересечения / противостояния. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Філологічні науки*. Харків, 2013. № 1080. С. 78–85.
2. Голубь Д. Отчаяние одно на двоих (о последнем романе Ю. Семенова). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Філологічні науки*. Харків, 2014. № 1107. С. 170–176.
3. Голубь Д. «Штирлицяна» Ю. Семенова: поэтология конспирологических смыслов мотива «от войны до войны». *Література в контексті культури*. Київ, 2015. Вип. 26. С. 54–65.
4. Голуб Д. «Формули» Джона Кавелті і детективний жанр. *Філологічні семінари. Постмодерні жанри: фікція чи полілог із традицією?* Київ, 2015. Вип. 18. С. 43–58.
5. Голубь Д. Джеймс Бонд: расставание и возвращение к джентльменству. *Уральский филологический вестник*. Екатеринбург, 2015. Вип. 2. С. 100–114.
6. Голубь Д. Конспирологический сюжетный мотив в романе Ю. Семенова «Семнадцать мгновений весны». *Проблеми сучасного літературознавства*. Одеса, 2015. Вип. 20. С. 269–285.
7. Holub D. Researchers about literary project “James Bond”. *Від бароко до постмодернізму*. Дніпропетровськ, 2015. Вип. ХІХ. С. 239–247.
8. Голубь Д. «Шпион, появившийся из холода» (критическая рефлексия генезиса шпионского романа). *Філологічні семінари. Театр літературного процесу: теорія і дійові особи*. Київ, 2017. Вип. 20. С. 108–117.
9. Holub D. Culture and Cold War as a Problem of Spy Novel. *Вісник Університету імені Альфреда Нобеля. Філологічні науки*. Дніпро, 2017. № 2 (14). С. 44–49.

Додаткові публікації:

10. Голубь Д. От войны до войны: лейтмотив первой мировой войны в «штирлицане» Ю. Семенова. *Вопросы германской истории*. Днепропетровск, 2015. С. 207–227.
11. Голубь Д. А. Штирлиц как герой-миф и его творец Ю. Семенов в контексте социокультурного мифотворчества. *«Я должен вспомнить – это было...»*. К 70-летию Великой Победы : монография / отв. ред. А. А. Степанова. Днепропетровск, 2015. С. 183–193.

Апробація результатів дослідження

1. Всеукраїнська конференція «Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер» (Дніпропетровськ, 1–2 лютого 2013 р., форма участі – очна).
2. Міжнародна конференція «Література ХХ–ХХІ століть: результати і перспективи дослідження» (Москва, 8–9 лютого 2013 р., форма участі – очна).
3. Міжвузівська конференція «Література в контексті культури» (Дніпропетровськ, 25–26 квітня 2013 р., форма участі – очна).
4. Міжнародна конференція «Поетика інтермедіальності в літературі ХІХ – ХХІ століть» (Харків, 3–5 жовтня 2013 р., форма участі – очна).
5. Всеукраїнська конференція «Філологічні читання пам'яті Н. С. Шрейдер» (Дніпропетровськ, 5–6 лютого 2015 р., форма участі – очна).
6. Міжвузівська конференція «Література в контексті культури» (Дніпропетровськ, 23–24 квітня 2015 р., форма участі – очна).
7. Міжнародний філологічний семінар «Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства» (Київ, 20 грудня 2015 р., форма участі – очна).
8. Міжнародний філологічний семінар «Теоретичні й методологічні проблеми літературознавства» (Київ, 20 грудня 2016 р., форма участі – очна).
9. Міжнародна конференція «Жанрологія, поетика і сучасні системи аналізу літератури» (Одеса, 28–29 квітня 2017 р., форма участі – очна).
10. Міжнародна конференція «Схід-Захід у міжкультурному діалозі» (Слупськ, Польща, 18–19 вересня 2017 р., форма участі – заочна).

Актори, які зіграли шпигунів



Шон Коннері у ролі Джеймса Бонда, «Goldfinger» («Голдфінгер»), 1964 р.



Джордж Лезенбі у ролі Джеймса Бонда, «On Her Majesty's Secret Service» («На секретній службі Її Величності»), 1969 р.



Роджер у ролі Джеймса Бонда Мур, «Octopussy» («Восьминіжка»), 1983 р.



Тімоті Далтон у ролі Джеймса Бонда, «Licence to Kill» («Ліцензія на вбивство»), 1989 р.



Пірс Броснан у ролі Джеймса Бонда, «Die Another Day» («Помри, але не зараз»), 2002 р.



Деніел Крейг у ролі Джеймса Бонда, «Spectre» («007: Спектр»), 2015 р.



В'ячеслав Тихонов у ролі Штірліца, «Семнадцать мгновений весны», 1973 р.



Данііл Страхов у ролі Ісаєва-Штірліца, «Исаев», 2009 р.



Родіон Нахапетов у ролі Штірліца, «Пароль не нужен», 1967 р.