

**МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ФАКУЛЬТЕТ УКРАЇНСЬКОЇ ФІЛОЛОГІЇ ТА ЖУРНАЛІСТИКИ
КАФЕДРА УКРАЇНСЬКОЇ ЛІТЕРАТУРИ**

**СПЕЦИФІКА ІНТРИГИ В ПОВІСТЯХ «ТАЄМНИЦЯ КОЗАЦЬКОГО
СКАРБУ» АНДРІЯ КОКОТЮХИ ТА «АРСЕН» ІРЕН РОЗДОБУДЬКО**

Кваліфікаційна робота (проєкт)

на здобуття ступеня вищої освіти “бакалавр”

Виконала: студентка 451 групи

Спеціальність: 014.02 Середня освіта
(українська, англійська мова і література)
Освітньо-професійної програми
«Середня освіта (Українська, англійська
мова і література)»
Карімова Діана Олександрівна

Керівник : кандидатка філологічних наук,
доцентка Демченко А.В.

Рецензент: учитель-методист Херсонського
академічного ліцею Херсонської
міської ради при ХДУ ім. О. Мішукова
Шеховцова В. М.

ЗМІСТ

ВСТУП	Ошибка! Закладка не определена.
РОЗДІЛ 1. Теоретичні засади вивчення інтриги в літературних творах ...	6
1.1. Сучасні концепції визначення поняття «інтрига»	6
1.2. Інтрига в творах українських письменників	18
РОЗДІЛ 2. Детективний характер творів Андрія Кокотюхи «Таємниця козацького скарбу» та Ірен Роздобудько «Арсен»	25
2.1. Специфіка інтриги в повістях «Таємниця козацького скарбу» та «Арсен»	25
2.2. Характеристика дійових осіб у творах «Таємниця козацького скарбу» та «Арсен»	40
ВИСНОВКИ	48
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	51
ДОДАТОК А	56

ВСТУП

Актуальність дослідження. Поетика будь-якого літературного твору є складним явищем. Не є винятком і проза, для якої використання інтриги є ключовим питанням. Необхідно зазначити, що Інтрига в будь-якому художньому творі – це складна система гострих сюжетних напрямків, які порушують рівномірний розвиток подій. Залежно від жанру твору це можуть бути просторово-тимчасові переміщення, нові, таємничі герої, надзвичайні ситуації, несподівані події, які різко змінюють долі інших персонажів.

При слові інтрига зазвичай згадуються гостросюжетні твори типу детектива або трилера, які до останнього тримають читача в напрузі, оскільки відповідь на головне питання, хто вбивця або як зловили злочинця, з'являється тільки в кінці книги.

Коли читаються тексти з іншим змістом, інтерес викликають інші питання. Так, якщо перед нами міркування, наприклад наукова стаття або курсова робота, читачеві цікаві результати досліджень, способи їх отримання, достовірність висновків. Це відноситься не тільки до тих випадків, коли використовується зворотна аргументація, тобто тези, результат досліджень проголошується в кінці статті. Якщо автор заздалегідь оголосив або розкрив в резюме, що він хоче довести, для вдумливого читача залишається інтригуючим сам хід міркування, перевірка доказів.

Якщо описується послідовність подій, то інтерес читача до останніх (або хоча б передостанніх) рядків тримається на бажанні дізнатися, що було далі; і навіть простий опис місця повинен викликати цікавість.

Дискурс художньої інтриги актуальні і для української літератури. Головне завдання будь-якого автора – змусити прочитати свій текст. Для цього автор повинен попрацювати над мовою тексту і виразними засобами (щоб читати було приємно), знайти цікаві факти і думки, придумати інтригуючий заголовок. Але найважливіше – протягом усього тексту викликати у читача бажання дізнатися: що ж далі? Саме в особливостях використання інтриги

сучасними українськими письменниками у пригодницьких творах про підлітків і полягає актуальність нашого дослідження.

Мета дослідження – виявлення типологічних відповідностей у повістях «Таємниця козацького скарбу» Андрія Кокотюхи та «Арсен» Ірен Роздобудько на рівні художньої реалізації інтриги.

Для реалізації мети необхідно вирішити такі **завдання**:

- репрезентувати сучасні концепції визначення поняття «інтрига» літературознавцями;
- проаналізувати специфіку інтриги у художніх текстах української літератури;
- розкрити види інтриги в сучасних творах для дітей «Таємниця козацького скарбу» та «Арсен»;
- виявити типологічні збіги на рівні інтриги та колізій у пригодницьких повістях А. Кокотюхи та І. Роздобудько;
- проаналізувати дійових осіб творів Андрія Кокотюхи «Таємниця козацького скарбу» та Ірен Роздобудько «Арсен».

Об'єктом дослідження є повісті «Таємниця козацького скарбу» А. Кокотюхи та «Арсен» І. Роздобудько, а предметом – особливий характер інтриги у цих пригодницьких повістях про підлітків.

Методи дослідження. Методологічну основу роботи складають порівняльно-типологічний, герменевтичний та естетичний метод літературознавчого дослідження.

Практичне значення роботи. Матеріали дослідження можуть бути використані на уроках української літератури в закладах загальної середньої освіти, бо аналізовані повісті А. Кокотюхи та І. Роздобудько входять до списку творів для позакласного читання.

Апробація роботи. Матеріали випускної роботи апробувалися у доповіді «Специфіка інтриги у повісті «Несчастный» Т. Шевченка» на III Всеукраїнських студентських наукових читаннях з нагоди 206-ї річниці від дня народження Тараса Шевченка (Ізмаїл, 10 березня 2020 року).

Структура роботи. Дослідження складається зі вступу, двох розділів, висновків та списку використаних джерел.

РОЗДІЛ 1

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ІНТРИГИ

В ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРАХ

1.1. Сучасні концепції визначення поняття «інтрига»

Категорія інтриги до теперішнього часу залишається одним з широко використовуваних, але мало вивчених феноменів. Автор «Літературознавчої енциклопедії» Ю. Ковалів пропонує визначення інтриги: інтрига – «складна сукупність гострих сюжетних ходів, які порушують логічно обґрунтований, розмірений плин дії» [5, с. 87]. Основний акцент літературознавець робить також на жанр твору. Залежно від нього це можуть бути несподівані події, надзвичайні ситуації, просторово-часові зміщення, нові, таємничі персонажі, які змінюють долі інших героїв.

Російська дослідниця В. Ваховська, авторка цього визначення, також вказує, що в літературознавстві існує два підходи до інтриги.. Багато дослідників (В. Руднєв, М. С. Агафонова та ін.) вважають інтригу «з орієнтацією на зовнішню цікавість» тільки лише прийомом, покликаним забезпечити успіх у читача [5, с. 88]. Наприклад, А. Р. Кугель висловлюється таким чином: «Інтрига, без сумніву, вкрай дешева форма драми» [26, с. 147]. Ця позиція небезпідставна, так як наявність розвиненої інтриги в творі є однією з ознак масової літератури. У ній вона дійсно служить створенню у читача інтересу до книги і автора.

Прихильники іншої позиції (О. М. Фрейденберг, М. Бахтін, П. Рікер) розглядають інтригу як комплексний феномен. На їхню думку, цей спосіб побудови дії в художньому творі багаторазово трансформувався в історико-літературному процесі. Залежно від жанру твору, історичної епохи, що панує в конкретний період мистецького спрямування змінювалися функції інтриги в сюжетно-композиційній організації твору. Підтримуючи цю точку зору, спробуємо простежити еволюцію інтриги в історико-літературному процесі.

На думку вчених, цей сюжетно-композиційний прийом зароджується ще в античній літературі. О. М. Фрейденберг зазначає, що перші елементи інтриги з'являються вже в дотеатральну епоху (IV-V ст. до н.е.) в Стародавній Греції. Але як літературний і композиційний феномен «інтрига починає виникати у письменника Еврипіда, а потім стає каноном для середньої і нової комедії» [44].

Дослідниця пояснює генезу літературної інтриги у художньому творі Поява пов'язана з еволюцією свідомості античної людини, яка перестає бути цілісною. «Концепція взаємозв'язку між суб'єктивним світом і об'єктивним змінюється докорінно. Між особою, яка пізнає, і пізнаваним нею світом утворюється дистанція особливого роду, з якої виникає категорія перспективи»[44]. Відбувається становлення реалістичної свідомості і поява мистецтва в сучасному сенсі слова: воно виявляється «протиставленим природі, як особливий суб'єктивний світ, що тільки наслідує об'єктивність. ... Так виникає основна функція елліністичного мистецтва – ілюзорність»[46, с. 56].

Отже, інтрига з'явилася в античності внаслідок розвитку людської свідомості, яка стала реалістичною. Людина стала усвідомлювати дистанцію між об'єктом (собою) і суб'єктом (навколишнім світом, мистецтвом), бачити причинно-наслідкові зв'язки. Але в подальшому «Інтрига, що відображала найактуальніші сторони свідомості, трансформується сама в формальну категорію. Вона стає композиційною схемою творів, що мають белетристичну функцію», а значить, проникає в прозу і служить побудові сюжету в античних і середньовічних романах [44].

Таким чином, вже в античності намічаються дві тенденції розвитку інтриги в художньому творі. Вона може бути як служити засобом розваги і залучення читача, так і впливати на ідейно-змістовний план твору. Ці різновиди інтриги ми можемо позначити як зовнішню (сюжетотворчу, фабульну) і внутрішню (ідейно-змістовну, пов'язану зі зміною душевного стану персонажів). Вони не протистоять один одному, а взаємодоповнюють

одна одну і переплітаються в текстах різних епох і жанрів. Зупинимося на цьому більш детально.

Про переплетення різних типів інтриги пише російська дослідниця А. Ваховська. На її думку, в античності ці два вектори існували паралельно, а переплетення відбувається вже в Середньовіччі завдяки існуванню в Європі карнавальної традиції. Така риса карнавальної естетики, як амбівалентність допомагала злиттю серйозного і комічного пластів творів, зовнішньої і внутрішньої інтриги. На думку А. М. Ваховської, злиття двох типів інтриги добре видно в драматургії В. Шекспіра [5, с. 88]. Незважаючи на велику кількість зовнішніх прийомів (з'єднання в одній п'єсі паралельних сюжетів), п'єси Шекспіра відрізняються драматизмом, глибоким конфліктом (виклик долі), зміною позиції персонажів. Таким чином, «складні перипетії фабульної інтриги <...> супроводжують настільки ж складні, стрімко змінювані один одного внутрішні рухи і перепади в почуттях героїв. Різноманіття інтриги і її включеність в усі лінії оповіді сплавляє полярні прояви пафосу: трагічного з комічним»[5, с. 89].

Дослідниця підкреслює, що в подальшому інтрига як сукупність зовнішнього і внутрішнього «сюжету» стає частиною багатьох літературних жанрів, як прозових, так і драматичних. Розглянемо розвиток інтриги в прозі. Тут ми можемо зустріти її вже в античних романах, де перераховані вище прийоми і кліше зовнішньої інтриги служили як для побудови і закручування фабули, так і для пробудження інтересу читача. Після епохи Середньовіччя, в яку відбулося переплетення зовнішньої і внутрішньої інтриги, цей процес продовжився. В Європі набуває популярності жанр роману, який активно використовує кліше і прийоми інтриги. Так, у шахрайському романі «інтрига стала жанрово стилістичним ядром твору», а його героєм – «спритний пройдисвіт, авантюрист з середовища селян або збіднілого дворянства, долає соціальні перепони, завдяки своїй кмітливості, розуму» [29, с.12]. Фабульна інтрига в подібних творах проявлена дуже яскраво, в той час як внутрішня інтрига відходить на другий план. Вона актуалізується, коли письменник

розкриває проблематику й ідейну своєрідність художнього твору. Наприклад, автори шахрайських романів акцентують увагу на зображенні людських пороків і соціальної несправедливості, персонажами стають представники різних верств населення. Таким чином, шахрайський роман «розширив простір фабульної і внутрішньої інтриги, зміцнивши їх взаємозв'язок» [29, с. 13].

У процесі розвитку романного жанру письменники запозичують кліше шахрайського роману. Інтрига стає однією з характеристик масової літератури. Сюжетні кліше та інші елементи інтриги в романі варіювалися і видозмінювалися в залежності від напрямку, специфіки національної літератури, історичної епохи. Так інтрига продовжує своє існування в авантюрному, пригодницькому, готичному романах, романі-подорожі. Незважаючи на очевидні відмінності, ці жанри схожі «пригодницькою тематикою, фабулою <...> або мотивами», вони належать до масової літератури [42, с. 112].

Отже, ми вже з'ясували, що зовнішня інтрига дуже поширена в прозі і зустрічається як в середньовічних романах, так і в сучасній масовій літературі. Необхідно сказати декілька слів про прийоми внутрішньої інтриги.

У прозових творах існує багато можливостей для збагачення ідейно-змістовної сторони твору, опису думок і почуттів персонажів, введення авторської філософії. Часто це відбувалося під позасюжетними компонентами художніх творів. Уже в античних романах присутні вставні новели. Багато письменників (від А. С. Пушкіна до Ч. Діккенса) використовували ліричні відступи, звернення до читача для вираження власної позиції. Але все ж, на нашу думку, такий шлях має мале відношення до інтриги, оскільки позасюжетні компоненти творів не мають великого впливу на фабулу, вони є самодостатніми фрагментами тексту.

Однак є інший шлях збагачення внутрішньої інтриги в художньому творі. Якщо фабульна інтрига часто криється в зображенні подій і дій, то внутрішня – в динаміці почуттів, думок і мотивів поведінки героїв, описах їх

душевного життя. Якщо сконцентруватися тільки на цьому аспекті, то ідейно-змістовна інтрига буде домінувати над фабульною. Яскравим прикладом цього є твори, за основу сюжету в яких взято кліше авантюрного роману, але вони виступають в творах лише в якості сюжетного обрамлення. Головний акцент поставлений на зображенні внутрішнього світу персонажів. Письменники вводять авантурні елементи для досягнення власного задуму: вони прагнуть полегшити розуміння своїх філософських теорій і «внести винятковість в саму повсякденність, злити воєдино, за романтичним принципом, з гротеском» [1, с. 79]. Таким чином, досягалося злиття зовнішньої та внутрішньої інтриги: «Авантурний сюжет поєднується з глибокою і гострою проблематикою ...» [1, с. 80].

Увага до внутрішньої інтриги в романі зберігається у письменників, починаючи з 19 ст. до нашого часу. Жанр роману дає багато можливостей для втілення ідей автора, переплетень двох типів інтриги, що можна продемонструвати на прикладі різних текстів. Однак необхідно сказати кілька слів про сучасні концепції інтриги і про полеміку, що виникла в середині ХХ ст. в епоху постмодернізму. Теоретики цього напряму заперечують традиційну побудову фабули художнього твору (її цілісність і логічність, наявність зав'язки, кульмінації, розв'язки) і як наслідок, «декларують відмову від інтриги» [5, с. 89]. Цієї позиції дотримуються також структуралісти, автори експериментальних романів. З іншого боку, в полеміку з носіями даної точки зору вступає філософ, представник французької герменевтики П. Рікер. Розповімо про його теорії більш докладно.

Текст, на думку Рікера, це єдина одиниця, яку не варто ділити на речення, композиційні частини і т.п. Перебіг часу в оповіданні обумовлює його єдність. У той же час з розповіддю пов'язана ще одна характеристика – це інтрига. Вченому було близьким її аристотелівське розуміння: «Це інтригоутворення в принципі складається з відбору та впорядкування подій і дій, що перетворюють фабулу в закінчену і цілісну історію, має початок, середину і кінець» [6, с. 80]. Однак варто зазначити, що інтрига – це не поняття,

не сукупність елементів фабули, а операція, процес. Таким чином, Рікер підкреслює тісний зв'язок інтриги з часом. Вона перетворює «події ... в історію або відповідно історія витягується з подій. Інтрига – посередник між подією і історією. Це означає, що все, що не входить в розвиток якої-небудь історії, не є подією»[19, с. 204].

Здатність створити інтригу або простежити її в оповіданні свідчить про розвиток особистості, «вміння простежити історію являє собою досить розвинену форму розуміння» [19, с. 205]. Розмірковуючи про прожитий досвід, знаходячи причини й наслідки, взаємозв'язок між подіями, людина займається інтриготворенням, інтерпретує своє життя. Будуючи оповідь, письменник виробляє акт самоінтерпретації (співвідносить історичний час з особистим, конструює власну історію, яка пов'язана з історією людства і в той же час впливає на неї). Таким чином, світ тексту «неминуче вступає в колізію з реальним світом, щоб його затвердити, або піддати запереченню», а мистецтво «перевлаштовувати наше ставлення до реального» [8, с. 93].

На зауваження теоретиків постмодернізму про те, що поняття інтриги «Втрачає значення чогось істотного для опису висловлюваних фактів», П. Рікер відповідає тим, що аналізувати окремі явища і робити висновок про всю парадигму є помилковим. «Саме по собі відхилення можливе тільки на основі традиційної культури, що створює у читача ті чи інші очікування, які художник на свій смак збуджує або розсіює. І це іронічне ставлення до традиційних норм не могло б встановитися в абсолютній парадигмальній порожнечі»[19, с. 74].

Поговоримо про те, яким чином – розширюючи, поглиблюючи, збагачуючи, відкриваючи зовні поняття побудови інтриги, успадковану від аристотелівської традиції, можна відповідно диверсифікувати поняття часу, не виходячи, проте, за рамки, встановлені поняттям наративної конфігурації.

1. Розширити поняття побудови інтриги – це значить, перш за все, засвідчити здатність аристотелівського *mythos* перетворюватися, не втрачаючи при цьому своєї ідентичності. Саме такою здатністю побудови інтриги до

зміни слід вимірювати широту наративного розуміння. Тут маються на увазі багато питань:

а) зберігає порівняно новий розповідний жанр – сучасний роман – родинний зв'язок із трагічним *mythos* (колишнім для греків синонімом інтриги), що дозволяє також підвести його під формальний принцип незгодної згоди, за допомогою якої ми охарактеризували наративну конфігурацію;

б) чи має інтрига, при всій своїй мінливості, достатню постійність, щоб її можна було підвести під парадигми, що охороняють стиль традиційності, властивий наративній функції;

в) починаючи з якого критичного моменту граничні відхилення від стилю традиційності дозволяють припустити не тільки про розрив з оповідною традицією, а й про смерть самої наративної функції[38, с. 39].

У цьому первинному дослідженні проблема часу ставиться поки що тільки в прихованій формі, за посередництвом понять новації, сталості, занепаду, якими ми спробуємо охарактеризувати ідентичність наративної функції.

2. Поглибити поняття побудови інтриги – значить порівняти наративне розуміння, яке засноване на засвоєнні форм оповіді, що транслуються нашою культурою, з раціональністю, яка реалізується в наші дні наратологією, зокрема наративною семіотикою, типовою для структурного підходу. Суперечка про пріоритет між наративним розумінням і семіотичною раціональністю, яку нам треба буде розв'язати, демонструє очевидну спорідненість з дискусією з приводу епістемології сучасної історіографії. Дійсно, пояснення, яким ряд теоретиків історії намагалися замінити наївне мистецтво оповідання, і прийняте в наративній семіотиці виділення глибинних структур розповіді, в порівнянні з якими правила побудови інтриги утворюють не більше ніж поверхневі структури, можуть бути віднесені до одного рівня раціональності. Питання полягає в тому, чи можемо ми дати в цій суперечці про пріоритет ту ж відповідь, що давали в такій справі: чим більше ми пояснюємо – тим краще розуміємо.

Проблема часу ставиться тут знову, але більш чітко, ніж раніше: в тій мірі, в якій наративній семіотиці вдалося надати глибинним структурам розповіді ахронічний статус, виправдане питання, чи дозволяє здійснювана нею зміна стратегічного рівня оцінити по достоїнству найбільш оригінальні риси наративної тимчасовості. Дослідження долі діахронії в наратології допоможе прояснити труднощі, що стосуються цього питання.

3. Збагатити поняття побудови інтриги і пов'язану з нею поняття оповідного часу означає досліджувати можливості наративної конфігурації. Причини цього особливого становища розповіді виявляться лише пізніше, коли ми зможемо обґрунтувати протилежність між історичним часом і часом вимислу виходячи з більш широкої феноменології свідомості часу.

Напередодні розгорнутої тристоронньої дискусії між часом реального життя, часом історії та часом вимислу ми будемо спиратися на чудову властивість, властиву наративному акту висловлювання (*énonciation*): в самому дискурсі він демонструє специфічні риси, які відрізняють його від висловлювання (*énoncé*). З цього випливає подібна особливість часу, здатного роздвоюватися на час акту розповідання і час розповідних подій. Незгоди між двома цими тимчасовими модальностями не пов'язані більше з альтернативною ахронічної логіки і хронологічного перебігу подій, в рамках якого постійно ризикувало замкнутися попереднє обговорення. Вони демонструють насправді ряд нехронометричних аспектів, що дозволяють побачити початкову, в даному разі рефлексивну, властивість розтягування і виступає на перший план у оповіданні головним чином завдяки розмежуванню акту висловлювання і самого висловлювання.

4. Відкрити зовні поняття побудови інтриги і відповідне їй поняття часу це значить, нарешті, простежити процес, внаслідок якого всяке творіння вимислу, вербальне або пластичне, розповідне або ліричне, проектує світ, який можна назвати світом твору. Так, епопея, драма, роман проектують за допомогою вимислу способи життя в світі, які чекають відтворення в читанні, здатному, в свою чергу, забезпечити простір для зіставлення світу тексту і

світу читача. Проблеми рефігурації, строго кажучи, виникають тільки в цьому зіставленні і завдяки йому. Ось чому поняття світу тексту, як нам здається, ще пов'язано з проблемою наративної конфігурації[38, с. 40].

Цьому поняттю світу тексту відповідає нове відношення між часом і вигадкою. На наш погляд, це найважливіше. Ми не вагаючись вживаємо тут, незважаючи на його очевидну парадоксальність, вираз вигаданий досвід часу, щоб відобразити власне часові аспекти світу тексту і способів існування в світі, який проектується текстом зовні. Статус цього поняття вигаданого досвіду вельми невизначений: з одного боку, тимчасові способи існування в світі дійсно залишаються уявними в тій мірі, в якій вони існують тільки в тексті і за допомогою тексту; з іншого боку, вони являють собою свого роду трансцендентність в іманентності, що як раз і робить можливим зіставлення зі світом читача.

З самого початку побудова інтриги була визначена в найбільш формальному плані як інтегруючий динамізм, який витягує єдину і завершену історію з безлічі епізодів (incidents), іншими словами, перетворює цю безліч в єдину і завершену історію. Така формальна дефініція відкриває можливість для проведених за певними правилами перетворень, які заслуговують називатися інтригою, якщо ми можемо виділити в них тимчасові цілісності, що здійснюють синтез різного по відношенню до обставин, цілей, засобів, взаємодій, передбачуваних і непередбачених результатів. Так, наприклад, історик Поль Вейн приписав істотно розширеному поняттю інтриги функцію інтеграції компонентів соціальних змін, настільки ж абстрактних, як ті, які були висунуті на перший план неособитійної і навіть серійної історії. Література, мабуть, може уявити розширення такого ж масштабу. Простір гри відкривається завдяки ієрархії згаданих вище парадигм: типів, жанрів і форм. Можна висловити гіпотезу, що метаморфози інтриги являють собою все нові і нові втілення формального принципу тимчасової конфігурації в жанрах, типах і окремих оригінальних творах.

Мабуть, саме в області сучасного роману доречність поняття побудови інтриги повинна найбільше оскаржуватися. Дійсно, сучасний роман з самого моменту свого виникнення заявив про себе як про жанр надзвичайно багатогранний. Покликаний відповідати на нові і швидко мінливі соціальні запити, він рано позбувся контролю критиків і цензорів. І саме він протягом як мінімум трьох століть служив великим полем для експериментів в області композиції і відображення часу.

Головною перешкодою, яку роман, ймовірно, спочатку намагався подолати хитрістю, а потім рішуче обійшов, була подвійно помилкова концепція інтриги. Досить згадати, з одного боку, вузьку і насильницьку інтерпретацію, дану правилом єдності часу, а з іншого – сувору вимогу: починати з суті справи, потім повертатися назад з метою пояснити нинішню ситуацію, і все це заради того, щоб виразним чином відокремити літературну розповідь від розповіді історичної, яка, як вважалося, мала слідувати течією часу, вести своїх персонажів, не перериваючись, від народження до смерті, і заповнювати розповіддю всі тимчасові інтервали.

Під наглядом цих застиглих у суворій дидактиці правил інтрига могла розумітися тільки як зручна для читання форма, замкнута на самій собі, симетрична щодо кульмінаційного пункту, що ґрунтується на легко визначуваному каузальному зв'язку між зав'язкою і розв'язкою, коротше, як форма, де епізоди беззастережно підкорялися б конфігурації.

Важливим наслідком цієї вузької концепції інтриги була недооцінка формального принципу побудови інтриги: тоді як Аристотель підпорядковував характери інтризі, тлумачачи її як поняття, що охоплює собою епізоди, характери і думки, в сучасному романі, як ми бачимо, поняття характеру звільняється від поняття інтриги, а потім вступає в суперництво з ним і навіть повністю його затьмарює.

Причини цієї революції кореняться глибоко в історії. Справді, три примітних етапи розширення знайшли вираження саме в області характерів.

Нове джерело ускладнень виявилось головним чином в ХХ столітті завдяки роману потоку свідомості, чудовим прикладом якого стали твори Вірджинії Вульф: тут викликає інтерес саме незавершеність особистості, різноманіття рівнів свідомого, підсвідомого і несвідомого, нагромадження невиразних бажань, незавершений і швидкоплинний характер емоційних станів. Поняття інтриги, схоже, зазнало тут остаточного фіаско.

Ніщо, однак, в цих послідовних розширеннях характеру не може ухилитися від впливу формального принципу конфігурації, а значить, і поняття побудови інтриги. Ніщо не примушує нас до відмови від аристотелівського визначення *mythos* як «наслідування дії»[38, с. 41]. Разом з полем інтриги розширюється також і поле дії. За допомогою дії можна зрозуміти не тільки поведінку головних протагоністів, що приводить до видимих змін ситуації, поворотам фортуни – до того, що можна назвати зовнішньою долею людей. Існує ще дія в широкому сенсі слова: моральний розвиток персонажа, його зростання і виховання, досягнення їм складнощів морального та емоційного життя. Нарешті, в ще більш витонченому сенсі з дією пов'язані суто внутрішні зміни, що зачіпають сам тимчасовий потік почуттів, емоцій, часом на рівні менш оформленому, менш свідомому, ніж той, який доступний інтроспекції.

Сьогодні доводиться чути, що роман без інтриги, без персонажів, без виразної тимчасової організації більш вірний досвіду, фрагментарному і неміцному, ніж традиційний роман ХІХ століття. Але тоді захист фрагментарного вимислу отримує те ж обґрунтування, яке колись отримувала захист література натуралізму. Аргумент про правдоподібність була просто поставлена на інше місце: перш саме соціальна складність вимагала відмови від класичної парадигми, тепер же передбачувана незв'язність реальності змушує відмовитися від будь-якої парадигми. А тому література, подвоює хаос реальності хаосом вимислу, зводить інтригу до найслабшої її функції – відображення реальності шляхом її копіювання.

На початку нашого огляду репрезентативні інтенції служили обґрунтуванням умовності, в кінці ж усвідомлення ілюзорності ми руйнуємо умовність і обґрунтовуємо спробу звільнитися від будь-яких парадигм. Це спричинило за собою питання про межі, а можливо, і про вичерпання метаморфоз інтриги.

Повертаючись до питання про інтригу в оповідних текстах, ще раз зазначимо, що в прозовій літературі інтрига проходить довгий шлях розвитку, незмінно присутня в сюжетно-композиційній організації твору і з'являється на різних рівнях тексту. Незважаючи на переважання фабульної інтриги в жанрах масової літератури, для класичної літератури, в якій можливе докладне зображення душевного життя персонажів, більш характерна ідейно-змістовна інтрига. У сучасній літературі доведено, що інтрига є «неодмінною приналежністю художньої свідомості і показником талановитості автора» [39, с. 86].

Підводячи підсумок всьому вищесказаному, ми можемо зробити такі висновки:

1) У літературі інтрига розвивалася протягом століть. Вперше вона з'являється в античності. Її найважливішою характеристикою є фокус – показ справжнього, заміна його чимось уявним і розкриття ілюзії, виявлення нової правди.

2) В середньовіччі формуються два вектора розвитку інтриги – зовнішня (фабульна) і внутрішня (ідейно-змістовна). Два типи інтриги існують в симбіозі, взаємодоповнення, вони перетинаються одна з одною.

3) Як зовнішню, так і внутрішню інтригу можна охарактеризувати, виділивши кліше, прийоми, типові мотиви інтриги (наприклад, мотиви викриття, монологи персонажів, авторські відступи). Набір кліше залежить від жанру твору.

4) Також інтригу можна розділити на драматичну і прозаїчну.

5) Якщо в античності здатність до інтриготворення є найважливішою властивістю свідомості, то потім вона стає формальною категорією. Іншими

словами, спочатку інтрига управляє сюжетом, а потім сюжет управляє інтригою.

6) Падіння ролі інтриги в творі, її перехід з концептуальної на формальний план призводить до того, що вона стає однією з рис пригодницької і масової літератури.

7) У літературознавстві існує два підходи до інтриги: як до засобу розваги масового читача і як до складного сюжетно-композиційного феномену. У сучасній науці останню точку зору підтримує французький герменевт Поль Рікер, який вважає інтригу засобом пізнання себе і світу.

1.2. Інтрига в творах українських письменників

Інтрига розуміється, як система послідовних і пов'язаних дій, що характеризуються стійким існуванням і розрізненням в діях її учасників відкритого плану, який відомий спостерігачеві, і прихованого плану, який підозрюється спостерігачем.

Інтрига – породження суб'єктивного уявлення про реальність, а не самої реальності. Вона є зв'язком відкритого і прихованого сенсу, який вгадується, підозрюється за відкритим. Саме ця підозра є основною умовою інтриги.

У літературі інтрига – складне і напружене сплетення активних вчинків персонажів як спосіб організації сюжетної дії або фабули. Інтрига ближче до фабульного ряду, ніж до сюжетного, і пов'язана з детальною послідовністю несподіваних поворотів фабули, переплетенням конфліктів, перешкод і засобів, що вживаються дійовими особами для їх подолання. Вона описує зовнішній, видимий аспект драматичного розвитку, а не глибинний рух внутрішньої дії. Інтрига виникає внаслідок гострого зіткнення інтересів і цілеспрямованої, нерідко таємної боротьби героїв.

Літературна енциклопедія визначає інтригу в такий спосіб: "... характерний для драматичних (і частково епічних) творів спосіб організації дії. Інтрига виражається в тому, що дійова особа (або група їх) прагне

здійснити будь-який план, свою лінію поведінки, вступаючи в боротьбу з іншими персонажами. Навколо цієї інтриги, тобто певної системи відносин між дійовими особами, і розташовуються події, що розгортаються в творі і організовуються таким чином в певну систему. Розвиток інтриги і визначає характер дії, рух твору, що закінчується перемогою однієї з сторін, що борються, розв'язкою ...» [32].

У сенсі взаємин дійових осіб інтрига може мати різний характер: інтрига любовна, політична, пригодницька і т. п. Оскільки інтрига є одним з істотних моментів організації дії, оскільки вона входить в композицію, отже, характер її визначається тими особливостями, які притаманні тому чи іншому літературному стилю.

Аналізуючи дієгетичну сторону романного або історіографічного тексту в відверненні від дискурсивної сторони оповідання, ми здійснюємо не актуальне, а потенційне членування викладеної історії (фабули). Суть такого членування полягає у виявленні і схематизації її інтриги, тобто у виявленні потенційної смислосообразності подієвого ряду, який різними його спостерігачами або учасниками може бути побачений, зрозумілий і розказаний по-різному.

Виведення літературознавчої сюжетології за рамки загальної наратології представляється помилковим. Встановлюючи семантичні межі подієвості без звернення до наратологічного опису її дискурсивного викладу як конфігурації епізодів, ми вільно або мимоволі ставимо себе в позицію імпліцитного (абстрактного, за термінологією В. Шміда) автора даної історії, минаючи інстанцію наратора. Тим самим, ми встаємо на шлях читацького свавілля, оскільки дійсна позиція «первинного автора», яка набирає «різні форми вираження» (мовні маски), від нас принципово прихована: самовиявлення нефіктивного автора перетворило б наратив в перформатив [42, с. 223]. Але без виявлення спрямованості фабульного розвитку інтриги наратологічний опис тексту виявляється по суті безцільним, оскільки інстанція наратора невіддільна від предмета наративної уваги.

Рікерівське розуміння інтриги як сполучення подій, що зв'язує початок з кінцем, в значній мірі відповідає традиційним літературознавчим поняттям фабули або принципу сюжетоскладання. Однак воно має перед ними і деяку перевагу, враховуючи інстанцію непереборного з висловлювання імпліцитного адресата. Інтрига наративного висловлювання полягає в напрузі подієвого ряду, що збуджує якість рецептивне очікування і передбачає «задоволення очікувань, породжуваних динамізмом твору». Суть такої інтриги не в інтриганстві персонажів, а в інтригованості читача або слухача: в «нашій здатності простежувати історію».

Інтрига нарації полягає в напрузі подієвого ряду, що пробуджує якісь рецептивні очікування і яка передбачає «задоволення очікувань, породжуваних динамізмом твору» [18, с. 66]. Будучи, за вдалим висловом Мандельштама, «рушійною силою зацікавленості» [33, с. 72], інтрига оповідання складає альтернативу наративної ентимеми, яка полягає в замовчуванні про таке продовження подієвого ланцюга, яке читачем легко вгадується. Таку інтригу Рікер називає «корелятом наративного розуміння» [37, с. 165], визначаючи її як «телеологічну єдність» розповіді; як «принцип відбору» альтернативних можливостей оповіді; як «принцип конфігурації» епізодів; як «фактор інтеграції» сегментів тексту в певного типу послідовність; як смислово «тривалість, розтягнуту між початком і кінцем».

Отже, як визначальний рецептивний аспект оповіді інтрига є організацією читацького очікування. У даної наративної дії є дві сторони: розрив безперервного плину життя на фрактальні епізоди і зв'язування їх в цілісне висловлювання.

Неминучість епізодичності наративного тексту впливає з необхідності виокремлення того, чому надається подієвий статус, з процесуальної безперервності буття, тобто з необхідності виявлення просторово-часових меж, актантних центрів і смислової значущості подієвих компонентів «історії». Така чи інша наративна структура розповідання, багаторазово повторюючись, історично набуває (накопичує) деякого роду смислово

перспективу і наділяє цією свідомістю подієвий ланцюг навіть незалежно від авторської волі. Бо історія, на думку Рікера, «щоб стати логікою розповіді», «повинна звернутися до закріплених в культурі конфігурацій, до схематизму оповідання <...>Тільки завдяки цьому схематизму дія може бути розказаною і сприйнятою [37, с. 165].

У послідовності епізодів криється ключ як до точки зору оповідача, так і до формованого розповіддю ціннісного кругозору адресата розповідання. Рівнопротяжність ланцюга цих одиниць розгортання фабули в інтригу складається в смислотворчу систему відносин: послідовності наростання або убуття, періодичності чергувань, повтору, або контрасту; деякі епізоди виявляються в маркованому положенні початкового, кінцевого, центрального або в позиції «золотого перетину».

На межі між епізодами виявляється фрактальний розлом світу: часовий, просторовий, актантний або два-три таких розломи одночасно. Саме переривання історії, хоч би малими вони часом не здавалися, індукують напругу очікування, оскільки будь-яка семантична пауза (подібно інтонаційно-мовній паузі усного розповідання) створює «розвилку» альтернативних перспектив продовження.

Перспективи продовження розповіді розпізнаються читачем (здебільшого автоматично, без спеціальних роздумів) завдяки «нашій здатності простежувати історію», що формується «знайомством з оповідною традицією» [41, с. 92]. Тому літературна «інтрига повинна бути типовою», оскільки саме «універсалізація інтриги повідомляє персонажам загального характеру» художнього узагальнення.

Що стосується «типовості» наративної інтриги, то вона визначається, з одного боку, приналежністю ланцюга епізодів до того чи іншого типу сюжету (кумулятивного, циклічного, порогового або перипетійного), а з іншого – приналежністю даного наративу до деякої культурної епохи, особливо до базової для цієї епохи дискурсної формації.

Причетність до певної дискурсної формації означає, що розгортання інтриги наративного висловлювання рівнозначно проектуванню аудиторії як солідарного комунікативного співтовариства слухачів.

Авантюрній інтризі, що розвивається здебільшого на основі кумулятивної сюжетної схеми, як рецептивної установки адресата відповідає етос бажання, в основі якого внутрішня свобода і самодостатність людського «я». Бажання імпульсивне, довільне, бажання – це теж турбота, але турбота про моральний стан загостреного самовідчуття.

Імовірна картина світу, в модальності розуміння (напруженого «осягнення», а не вже досягнутої «зрозумілості»), сприяє розгортанню енігматичної інтриги одкровення. Будова такої нарації орієнтована не на гносеологічну загадку, а на онтологічну таємницю, передбачає не вичерпання інтриги розгадкою, а лише ланцюг прояснень, наближень, дотиків до позамежного для людського досвіду змісту життя.

Авантюрна інтрига відгадування загадок розділяє дві свідомості (наратора, який володіє відгадкою, і адресата, що чекає відгадки), вона носить дивергентна за характером. Навпаки, конвергентна інтрига одкровення об'єднує ці свідомості, не наводячи їх до хорової або рольової тотожності. Подія розповідання в даному випадку реалізується як комунікативний акт солідарності (а не підпорядкування або свавілля). Це «підтримка, що збагачує слово» з боку внутрішнього мовлення адресата. Наратору і адресату енігматичног розповідання необхідна відома ступінь взаємного розуміння. Перед лицем спільної таємниці буття актуалізується «правило визнання суб'єктами один одного» (як і визнання автономної суб'єктності героїв історії) [40].

Наративовторчі інтриги конкретних оповідних дискурсів при всьому своєму нескінченному різноманітті належать до одного з основоположних традиційних типів (або є результатами їх взаємонакладання і контамінацій). Уайт говорив в цьому плані про інтригу як про «архетипову форму» зв'язування подій в історію. «Щоб стати логікою розповіді», історія, на думку

Рікера, «повинна звернутися до закріплених в культурі конфігурацій, до схематизму оповідання, що оперує в типах інтриг, сприйнятих з традицією. Тільки завдяки цьому схематизму дія може бути розказаною» [36, с. 52].

Мета інтриги – тримати читача у постійній напрузі. Для реалізації такої мети автори вдаються до різних прийомів реалізації інтриги:

1) прийом замовчування – автор не викладає усі відомі йому факти, тримаючи читача в невідомості (наприклад, у Ганни та Петра Владимирських «Гербарій Наталі» – про підміну раритету підробкою читач дізнається у кінці твору);

2) прийом інтригуючої паузи – автор обриває оповідь на кульмінаційному моменті, коли повинна була розкритися інтрига (наприклад, «Елементал» Василя Шкляра);

3) прийом перипетій – несподіваних сюжетних поворотів (втеча з в'язниці засудженого Баглая – «Повзе змія» Андрія Кокотюхи);

4) прийом лжеінтриги – автор вдається до обману читача; скажімо, підозра падає на невинну особу, довкола якої починає розкручуватися напружений сюжет, який врешті-решт закінчується з'ясуванням помилки і події, які здавалися кримінальними, знаходять просте логічне пояснення (наприклад, у «Двійнику невідомого контрабандиста» Віктора Мельника загиблого злочинця ідентифікують з його братом-близнюком, а це штучно заплутує розслідування);

5) прийом утаємничення – невідомі мотиви скоєння злочину та особа. Ця таємниця є ключовою у детективі. Перед нишпоркою постає не лише питання «хто вбив?», але й «чому?». З'ясування відповідей на одне з цих питань автоматично дає відповідь і на інше (наприклад, «Ключ» Василя Шкляра – пошуки власника квартири приводять героя до його вбивць);

б) прийом зворотного розвитку сюжету – читачу відомий вбивця та його мотиви, проте невідомо, як нишпорці вдасться розкрити злочин і чи вдасться взагалі (у романі Андрія Кокотюхи «Язиката Хвеська» в основі

сюжету – планування й здійснення лжезлочину та хід розслідування справи міліцією);

7) прийом напруги у безвихідній ситуації. Наприклад, потрапляння нишпорки в полон до злочинця; як розв'язка – happy end, оскільки хтось обов'язково рятує нишпорку або він рятується сам (у романі «Кривава осінь у місті Лева» Наталі та Олександра Шевченків цей прийом застосовується під кінець твору: помічниця нишпорки Ніна потрапляє в полон до злочинниці, з якого її визволяє нишпорка Олег).

Отже, інтрига по-різному використовується українськими письменниками, проте спрямовується на виконання однієї і тієї ж художньої функції – тримати читача в напрузі, концентрувати його увагу і співпереживати літературним героям.

РОЗДІЛ 2
ДЕТЕКТИВНИЙ ХАРАКТЕР ТВОРІВ АНДРІЯ КОКОТЮХИ
«ТАЄМНИЦЯ КОЗАЦЬКОГО СКАРБУ» ТА
ІРЕН РОЗДОБУДЬКО «АРСЕН»

2.1. Специфіка інтриги в повістях «Таємниця козацького скарбу» та «Арсен»

Детектив як жанр літератури проходить довгу історію формування. Дослідники говорять про присутність детективних елементів вже в творах Геродота, Шекспіра, Вольтера. Кожен персонаж грає свою роль (злочинець, жертва) і не виходить з неї до кінця, а пильний автор планомірно веде дію до розв'язки [45].

Таємниці завжди викликали особливий інтерес суспільства. Цю пристрасть до всього загадкового людина пронесла через всю історію свого розвитку та існування. Природним чином мотив загадковості проник і в мистецтво, в тому числі в літературу. Цим пояснюється надзвичайна популярність детективного жанру. Сьогодні полиці книжкових магазинів рясніють численними зразками детектива. Одні з них видані під ім'ям сумнівних сучасних авторів, які в гонитві за прибутком випускають по два десятка книг на рік, інші належать перу класиків жанру. Такий вибір часто викликає подив читача. Як відрізнити справжню літературу від бульварної белетристики? У чому завдання детектива – дати відпочинок напруженого сучасним ритмом життя інтелекту читача або, навпаки, змусити мозок попрацювати в пошуках рішення детективної загадки?

Світова література – від античної до сучасної – активно використовувала загадку в якості основи для сюжету. Саме детективний жанр, за визначенням став «вищою формою загадки, інакше – рівнянням з одним або декількома невідомими, яке пропонується вирішити читачеві» [22, с. 12]. У талановитих детективних історіях читачеві надається можливість самостійно вирішити це

рівняння за допомогою наданих йому даних, що потребують певної розумової роботи. Таким чином, читання детектива те саме рішення хитрих арифметичних задач.

Спільними рисами героїв визнаних зразків детектива є: неперевершений розум, ерудиція, розвинена інтуїція, своєрідне почуття гумору, дивакуватість, що межує з епотажний, рішучість і самовпевненість. Детективна література вражає і жанровим розмаїттям. Можна знайти приклади таких різновидів як: детектив-головоломка, іноді навіть обходиться без злочину; готичний детектив з нагнітанням страху і нібито містичними вкрапленнями (від справжньої містики даний вид далекий – всі загадки в ньому повинні мати реалістичне пояснення); шахрайський детектив – близький родич пікарески; науковий детектив, в якому в основі стоїть науковий підхід до розслідування; перевернутий детектив, в якому читач з самого початку знає відгадку і з висоти цього знання стежить за ходом розслідування [32]. Слід зауважити, що така класифікація досить умовна, оскільки часто детективна історія носить синтетичний характер, поєднуючи в собі ознаки різних підвидів.

Детектив, належачи до різних жанрів масової літератури, характеризується наступними ознаками: 1) високий ступінь стандартизації; 2) розважальна функція (детектив відповідає потребам читачів: відпочити і втекти від дійсності). Вони і задають універсальну формулу детектива як художнього твору, характерну для будь-якого зразка цього жанру. Літературна формула включає в себе традиційні способи опису конкретних предметів або людей, традиційні епітети, образи, стереотипні зображення персонажів, загальну сюжетну схему. Такі формули і лягають в основу творів масової літератури, дозволяючи найбільш повно реалізувати жанр. Детективна формула набуває своє неповторне наповнення в кожному конкретному творі кожного конкретного автора. У структурі детективного твору традиційно виділяються три етапи: загадка (зазвичай це злочин), хід розслідування і викриття (тобто розкриття злочину). Їх послідовність може бути порушена. Мета будь-якої детективної історії – рішення загадки, розкриття злочину.

Детектив привертає дослідників такими жанровими властивостями, як стабільність композиційних схем, стійкістю стереотипів, повторюваністю основних структур. Ця визначеність ознак дає можливість розглядати детектив як «найпростішу клітку». У детективному жанрі склався певний стандарт побудови сюжету. На самому початку скоюється злочин. З'являється перша жертва. З цього епіцентру майбутніх подій розходяться три променя-питання: хто? як? чому? Детективна інтрига зводиться до простої схеми: злочин, слідство, розгадка таємниці. Ця схема складається в ланцюг подій, що утворюють драматичну дію. Варіабельність тут мінімальна. Інакше виглядає фабула. Вибір життєвого матеріалу, конкретного характеру сищика, місця дії, способу розслідування, визначення мотивів злочину створюють множинність фабульних побудов в межах одного жанру. Можливості варіацій тут різко зростають. Зростає також питома вага особистості автора. Його моральні, соціальні і естетичні позиції, як би вони не здавалися захованими, виявляють себе в характері фабульного оформлення матеріалу.

З точки зору інтриги в детективі можна виділити твори двох типів: ті, що захоплюють напруженою дією, і ті, що захоплюють напруженістю інтелектуального пошуку. Психологічні мотивування, переконливість вигаданих характерів обов'язкові в тому і в іншому випадку. Найяскравіший приклад авантюрного детектива – миттєва зміна подій, їх чергування створюють ефект безперервної дії, через яке розкриваються характери, показується загальна атмосфера і, найголовніше, розкривається злочин. Детективні романи подібного типу створюють свого роду картинку перед очима читача, фільм, що показує те, що написано.

Зразки інтелектуального психологічного детективу – читач не сторонній спостерігач подій, що переживає за героїв, а повноправний учасник. Чим менше дійових осіб, тим глибше можна проникнути в характер кожного з них, вивчити особистість, сформовану часом і середовищем.

У цьому-то і полягає головна інтрига подібних творів – є підозрювані і їх не так багато, є злочин і можливе алібі кожного персонажа. Тепер читачеві

дається можливість розплутати загадку нарівні з героями твору. Позмагатися в умінні робити висновки або задовольнитися поясненням автора – справа суто індивідуальна.

Талановито виконаний детектив відповідає всім трьом своїм функціям: засуджує злочин, дає знання якихось нових аспектів життя і все це «упаковує» в міцно злагоджений сюжет, здатний заволодіти увагою читача. Саме тому жанр класичного детектива не менш популярний в наш час. У класичному детективі ми не знайдемо жодного натуралізму і живописання кривавих сцен. Злочин постає чисто інтелектуальною загадкою.

Дослідники детективного жанру вказують на особливу «двохфабульну побудова» детектива. Воно включає «фабулу слідства і фабулу злочину, кожна з яких має свою композицію, свій зміст, свій комплекс героїв» [16, с. 30]. Для авторів пізніших детективів розслідування злочину стане самоціллю, знайде самостійну художню цінність [21]. У класичних детективах фабула злочину зазвичай подається у формі розповіді. Читач майже ніколи не стає свідком вбивства або крадіжки, часто не «відвідує» місце злочину, а дізнається всі подробиці від третьої особи.

Зміст фабули слідства в кожному детективі зводиться до одного – сищик розслідує злочин, знаходить винного, розкриває таємницю. Природно, це лише основа, на яку накладається решта сюжету і майстерність автора. Загальним для всіх детективів будь-якого автора в будь-якій країні стає один пункт – розкриття таємниці завжди відбувається в самому кінці твору. В іншому, автори знаходять власні шляхи для зображення методів сищика, його характеру і дій.

Так чи інакше, детективний жанр на сьогоднішній день налічує безліч творів, здатних догодити будь-якому читачеві. Люди, звернені до свого внутрішнього життя і володіють аналітичним складом розуму, тяжіють до класичних детективів.

Для детективів характерні «високий ступінь стандартизації і розважальна функція (детектив відповідає потребам читачів відпочити і втекти

від дійсності)» [15, с. 90]. Як для детективів для дорослого читача, так і для детективів для юного читача існує кілька його різновидів, які часто можуть об'єднуватися або комбінуватися з іншими жанрами в рамках одного твору:

- 1) побутовий детектив;
- 2) історичний детектив;
- 3) містичний детектив (в основі лежать історії – «страшилки»);
- 4) пригодницький детектив;
- 5) казковий детектив (найчастіше це вітчизняні детективи – його персонажами є герої фольклору);
- 6) фантастичний детектив;
- 7) фентезійний детектив.

Для юного читача детектив, його будь-які вищезгадані різновиди, привабливий наступними параметрами:

- а) читач уявляє себе на місці детектива і намагається розгадати загадки;
- б) читач виявляє емпатію до детектива;
- в) читач отримує задоволення, коли зло покаране;
- г) читач вірить в реальність того, що відбувається в детективі в силу наявності «інтриготворчих та інтригозавершаючих стратегій» [7].

Говорячи про систему героїв дитячого детектива, ми можемо зазначити, що головним в розслідуванні може виступати як одна дитина-детектив, так і невелика група дітей, але не більше двох-трьох чоловік. Основною відмінністю дитячого детектива від дорослого є те, що головні герої твору – це звичайні діти або підлітки, що не володіють надздібностями або чарами. Їх увагу привертають таємничі, дивні і незрозумілі події, зникнення і загадки світу дорослих.

В якості ілюстративного матеріалу ми вибрали твори з елементами комічного і ексцентричного двох відомих українських авторів: Андрія Кокотюхи «Таємниця козацького скарбу» та Ірен Роздобудько «Арсен». Головними героями в цих творах є хлопчики. Коли ми знайомимося Арсеном, то йому 13 років. Арсен піклується про маму сам, адже тато їх давно покинув.

Ці факти визначають ставлення читача до головного героя з самого початку: вони співчувають йому і розуміють, що з втратою батьків його життя змінюється і може статися щось неординарне.

В аналізованих творах головні герої ведуть свої розслідування не одні, у них є помічники. Ровесники – тямущий Данько і спортивний Богдан, дівчинка Галка з навіженим страусом на прізвисько Футбол. Між персонажами відбувається постійний контакт і взаємодопомога, що є зразком поведінки і спілкування, а в перспективі і моделлю поведінки для дітей або підлітків в дивних або заплутаних ситуаціях.

Незважаючи на свій юний вік, головні герої в аналізованих творах дуже тямущі і кмітливі, вони багато розмірковують про події, що відбуваються, можуть блискавично діяти за обставинами, проявляючи кмітливість і логіку. Діти часто нестандартно мислять в порівнянні з дорослими, тому їх дії можуть здаватися ексцентричними або нелогічними, але, як не дивно, приводити до правильного рішення або виходу з ситуації. У цьому випадку дитина-читач отримує задоволення від можливості паралельного розслідування загадки з головним героєм.

Детальний опис місць, де відбуваються події в творах, пробуджують у дитини-реципієнта уяву, що допомагає йому повірити в реальність того, що відбувається: *«За цим калейдоскопічним парканом виднівся будинок. Був він дивної конструкції — до одноповерхової звичайної хати приліпився досить охайний двоповерховий котедж із дерев'яними сходами, що вели нагору. Рами на вікнах теж було розфарбовано, а стіни – вкриті малюнками. Судячи з них, я зрозумів, що до тих малюнків теж приклали руки всі дітлахи по черзі. Були тут і літаки, і пароплави, і зайці, і ляльки, і квіти. А на розі хати – з обох боків – вабила око старанно вимальована єгипетська піраміда. На її верхівці чомусь «росла» зелена ялинка.*

А на досить великому і гарно впорядкованому обійсті була купа цікавих речей. Посеред городу стояв дерев'яний лелека на довгій ніжці. З пеньків, що стирчали на місці стилених дерев, вирізьблено жабок. Серед віття вишневих

і абрикосових дерев «літали» зроблені з розфарбованих пластикових пляшок бджоли. А з густої трави стирчали яскраві капелюхи гігантських мухоморів. Я навіть не одразу здогадався, що це були звичайні перевернуті старі тазики!» [38]; «До річки йшли пішки. Містечко невелике, тихе. Пройтися ногами – саме задоволення. Великі будинки невдовзі змінилися маленькими. Одноповерхових було більше, і кожен двір потопав у буйній липневій зелені. Дихалося легко, машини куряви не здіймали. Поволі зник і асфальт, друзі ступали невимоцценими вуличками. Вулички ці не були аж надто заплутані, та незнайома людина все одно могла б трошки поблукати» [23].

Як для дорослих, так і для дитячих детективів характерний опис страшних персонажів (маніяки чи вбивці): *«Вікна великої кімнати, куди зайшов Богдан, виходили на місяць, і сріблясте сяйво освітлювало її. І тут, просто в місячному сяйві, хлопець побачив, як темрява у дверному отворі починає оживати, ворухитися... і просто з неї на нього посунуло щось сіре й страшне.*

Крик застряг у Богдановому горлі.

Але раптом почувся інший крик, такий самий гучний і точно не з того світу.

Не може бути — це кричав привид, який щойно сунув на Богдана. Навіть не кричав — верещав з величезного переляку. Наче існувало в цьому світі те, що може налякати нечисту силу. Та ще й так настрашити, що вона заволає людським голосом. До того ж дуже знайомим.

Репетуючи людським голосом, мара кинулася навтьоки. Аж тепер Богдан нарешті побачив, чого вона так перелякалася. На привида насувалося щось біле і таке саме страшне. Воно не стогнало й не гуло, а рухалося за привидом стрибками і ось-ось мало його наздогнати. Несподівано привид упав. Біла примара нависла над ним, махаючи крильми, і тут на неї полетіла темна машкара.

Тепер привид перетворився на хлопчачу постать, і та постать рвонула до найближчого вікна, вилетіла з нього з криком і гепнулася, наче жаба, на

траву. Біла примара так само стрибнула на підвіконня і завмерла, освітлена сріблястим сяйвом місяця. А Богдан, не довго думаючи, й собі вистрибнув з будинку.

І ось що він побачив: від стіни відповзав на смерть переляканий Льонька Гайдамака, до якого на крик збіглася вся його ватага. Побачивши білу примару на підвіконні, хлопці нажахано завмерли» [23]; «Але спочатку дід дуже злякався і намагався випручатися з міцних пальців незнайомця. А коли підвів очі, побачив перед собою високого кремезного стариганя, обличчя якого вкривали глибокі зморшки. Такі глибокі, що при світлі місяця воно здавалося рваною паперовою маскою. Старигань був страшніший за бика. Хлопець упізнав його — то був найвідоміший у минулому тореро на ім'я Чорний Тато! І він злякався ще дужче. Викрутився з цупких пальців і... знову стрибнув за паркан. Побіг так стрімко і так вправно, що Есперо, який усе ще бив копитом в очікуванні на продовження бою, кинувшись навздогін, зміг хіба наступити на його тінь» [38], моторошних місць (похмурі кладовища, зруйновані або занедбані будинки): «Я залишився сидіти сам у тій же запашній і трохи моторошній темряві, перед вікном, за яким розкурював свою люльку пелехатий ліс.

А він знову почав виблискувати спалахами, і не лише ліс — я бачив, як вогники пересуваються вулицями села, оминають хати, згасають і знову спалахують на іншій вулиці. Цікаво, чи бачить їх Айрес?»[38]; «Луна відбивала ці звуки по всьому будинку, і що далі, то більше переконувався Богдан: це не просто крики — це стогони. Комусь дуже боляче, і хтось стогне. Але чи буває боляче привидам? їм було боляче колись, і тепер він чує цей віковичний стогін...

Вікна великої кімнати, куди зайшов Богдан, виходили на місяць, і сріблясте сяйво освітлювало її. І тут, просто в місячному сяйві, хлопець побачив, як темрява у дверному отворі починає оживати, ворушитися... і просто з неї на нього посунуло щось сіре й страшне»[23] і подій, що таять смертельну небезпеку для героя, з метою нагнітання почуття страху. Жах може бути закладений в назві самого твору або назвах глав. Назва твору вже

повідомляє читачеві, про кого піде мова: «Версія бабусі Ліди», «Арсен і Нійоле».

Отже, для детективів, як для дорослих, так і для дитячих, характерний опис розкриття загадки або вбивства. Але процес розслідування в дитячому детективі часто пародіює розслідування сищиків у дорослих детективах або ж нагадує дитячі ігри – хованки, козаки-розбійники або пошуки скарбів. Таким чином, ведення розслідування набуває характеристики гри.

Втім, говорячи про дитячу літературу з детективною домінантою, звернемо увагу, перш за все, на пригодницькі детективи Андрія Кокотюхи. Автор зазвичай спеціалізується на ретродетективах для дорослих, втім в авторському доробку є і твори, що продовжують традицію детективно-пригодницької прози, заснованої М. Трублаїні: “Таємниця козацького скарбу”, “Мисливці за привидами”, “Рік пригод. Полювання на золотий кубок”, “Клуб боягузів”. Слід зазначити, що головний персонаж (діючі особи), це те, довкола чого відбуваються події. Незважаючи на те, що в описі твору “Таємницю козацького скарбу” ми можемо знайти позначення “справжній детектив”, втім, в ньому всте таки домінує пригодницька інтрига.

Історія складається з 33-х розділів, кожен з яких має короткий опис майбутніх подій, наприклад: «Розділ 1, у якому наші герої тікають з усіх ніг» чи «Розділ 2, у якому ми дізнаємося, як приборкати страуса». Вказаний блок функціонує для поглиблення інтриги, з одного боку, проте наряду з використанням відомостей про те, що станеться, виникає двоїсте перевантаження, що характерно для детективних (відповідно до жанру) питань: «Як і що саме трапиться, чому?», та з іншого боку це спрощує хід результату несподіванки, проте містерія сюжетного повороту відкрита. Подібний метод вживається переважно в жанрах паралітератури, де назвами творінь та назвами розділів семіотична однополярність і відсутність подвійного кодування.

В чому ж полягає цей пригодницький прийом? А в тому, що вже на самому початку повісті автор реалізовує досить “дорослу” модель

випробування –випробовування силою.Дійові особи мають справу бандою місцевих шибайголов, при цьому А. Кокотюха навмисно вказує, що сили ці нерівні: *“...зрозумів Данило: що-що, а власні кулаки доведеться пускати в хід. Цього він дуже не любив, бо знав – поб’ють. Хоча якби билися один на один, він би ще ризикнув. А тут їх шестеро.”* [23]. Метод дисбалансу в силах використовується в детективному жанрі задля посилення “змагальницьких” (як фізичних, так і духовних) якостей головного героя. Поміж генеральних продуктивних модифікацій взаємодії головного персонажа і антагоніста зустрічаємо:

- 1) безвідносну перемогу над ворогом;
- 2) вибірккову перемогу, для продовження сюжетної лінії;
- 3) зовнішню перемогу, іншими словами таку, яка втрачає свою значимість;
- 4) поразка, яка здійснює раптом функцію внутрішнього очищення;
- 5) модифікацію примирення.

З огляду на гуманістичну установку дитячої літератури і моделювання сюжетної канви, укладач в зорієнтованому спочатку моменті використовує модифікацію примирення, що однак, реалізується за допомогою проявудійовими особами певних розумових, фізіологічних і моральних якостей.

Детективна пригода, в вир якій були втягнуті підлітки, – кінець до їх взаєморозуміння. Розвиток відносин героїв представлений автором тільки в ходірозвитку подій, що мають трапитися в школі. З цією метою А. Кокотюха утилізує як інтервентну (внутрішню), аналогічно екстервентну (зовнішню) моделіуособлення психологізму: внутрішні монологи, жести персонажів, психологічне авторське уявлення. Автор не радує читача ілюзією примирення двох психотипів. Закінчивши розслідування, герої не залишилися щиросердими друзями, вони навчилися ставитися доброзичливоодин з одним, відчувати і слухати один одного, шанувати сторонні думки. А. Кокотюха в такий спосіб показав реципієнту універсальну модифікацію буття: важливо не

скорегувати світ, а поглибити його розуміння, запропонувати можливості реального вибору як поведінки, так і вчинків у соціумі, механізми співіснування в одному середовищі.

Розглянемо також творчість та засоби реалізації інтриги у творах відомої української письменниці Ірен Роздобудько.

Творчість Ірен Роздобудько в постмодерністській світоглядно-мистецькій парадигмі досі залишається системно не осмисленою в українському літературознавстві, художній простір якої, згідно із заявою популярного літературознавця Я. Голобородько, «має класично літературні родимки, обриси. . .» [12, с. 174]. Вчені творчості Ірен Роздобудько називають її яскравою представницею fashion-літератури, «Павичем в спідниці» і фахівцем сучасної фемінінної прози.

Ірен Роздобудько одна з найефективніших сьогоденних українських письменниць, проза якої розрахована практично на всі ціннісні і споживчі смаки. Творчість автора жанрово різноманітна і стилістично різнопланова. Позитивним феноменом в текстах Ірен Роздобудько «не стільки інтенсивність образів або екстравагантність сюжетів, скільки прозорість задуму, ідеологічна спрямованість і зрозумілість художніх прийомів, які не приховують зміст, а навпаки – роблять його більш яскравим»[25, с. 163].

Твори Ірен Роздобудько – актуальні, відображають сучасність і активізують до переосмислення сформованих животрепетних поглядів і правил. За словами Л. Горболіс, «проза художниці відмінна прагненням автора творити літературу, яка наповнювала б життя сенсом, виховувала читача, дбала про його смаки й уподобання»[13, с. 52]. Крім того, тексти письменниці спеціалізовані своєю організацією стильового нарративу, особливістю концепції оповідання і розкриттям авторської інтенції. Слід звернути увагу не тільки на недостатнє вивчення творчості Ірен Роздобудько та різнобічність її творчої натури, але також на приналежність прозового дискурсу письменниці до мідл-літератури, якій характерні симптоми як масової, так і елітарної літератури.

Детективістика Ірен Роздобудько, яка характеризується психологізмом і синтезом жанрів, як не дивно, має «жіноче обличчя», адже головним детективом виступає здебільшого жінка. Гостросюжетній прозі письменниці притаманні цікаве образотворення, характер оповіді, здебільшого кінематографічна композиція текстів, а головне – інтрига й загадка, що роблять детективну прозу авторки оригінальною та гостроцікавою.

В нашому дослідженні ми зосередимо увагу на її шедевральному творі «Арсен».

Слід вказати, що спочатку Ірен Роздобудько використовувала жанр детективу, і це було цілком зрозуміло, адже, в пострадянських літературах серед жанрів лідували детектив і мелодраматичний любовний роман [43, с. 156]. Незважаючи на те, що Ірен Роздобудько написала лише чотири гостросюжетних твори, всі вони належать до таких видів детективного жанру: детектив «Перейти темряву», детективний трилер «Ескорт у смерть», психологічний трилер «Пастка для жар-птиці» й авантюрний жіночий роман (за визначенням самої письменниці) «Останній діамант міледі», що радше характеризується як авантюрний детектив. Проте до окремого виду слід віднести твір «Арсен» – до дитячого пригодницького детективу.

Про написання своїх детективних романів у одному з інтерв'ю Ірен Роздобудько зазначає так: «Коли я починала писати, то хотіла зайняти зовсім порожню нішу, бо детективу в нас не було. Якщо й були якісь детективи, то дуже совдепівські. Зараз з'являються динамічні бойовики, вестерни... Але я вважаю, що ця ніша, такого собі детектива із присмаком трилера, і надалі залишається порожньою». Однак погоджуємось із дослідницею Л. Старовойт, що «детективна проза Ірен Роздобудько досить умовна щодо жанрового поділу. Її детективи увібрали в себе елементи авантюрного, любовно-пригодницького, філософського, психологічного, соціального роману. Вона досліджує психоінтимний світ жінки. Її твори мають потужний інтелектуальний пласт, сприймаються як спроба дати багатирівневий твір для реципієнта» [40].

Ірен Роздобудько спробувала себе і в жанрі повісті – в активі письменниці налічуються три твори цього епічного жанру: «Лікарняна повість», «Арсен» та «Пригоди на невідомому острові». Повість «Арсен» літературні критики охрестили психологічною прозою, а судячи з нара- тивно-сповідальної форми твору, це – психологічна щоденникова проза з елементами детективу, де відображено психологічне становлення особистості, представлені трансформації в свідомості й пошук моральних орієнтирів у житті головного героя-підлітка Арсена. Юнакові притаманні чесність перед собою, вірність і любов до своїх рідних, сміливість у прийнятті рішень та гостре відчуття справедливості. І хоч Ірен Роздобудько представила читачеві дешо зідеалізований, «рафінований» образ підлітка, це – унікальне явище для сучасної української літератури, адже до недавнього часу образ тинейджера набув у літературному процесі якогось «специфічного, викривленого, збоченого вигляду» [41, с. 180].

У детективах Ірен Роздобудько (яких в активі письменниці налічується п'ять) є все те, що зазвичай шукають читачі у романах такого типу: гостра інтрига, несподівана розв'язка, психологізм нарації, розсіяні у часі й просторі герої на початку книги та зібрані в одну точку при її закінченні, математично точна композиція твору. Не дивно, що письменниця все-таки керується власними майстерними прийомами, якими з перших рядків занурює читача у вир подій, основний з яких – відтворення психологічних аспектів на тлі детективного жанру.

Якщо порівнювати детективістику Ірен Роздобудько із гостросюжетними творами письменників масової літератури, зокрема з детективною прозою А. Кокотюхи, то в його творчості слідчими виступають виключно чоловіки.

Ще однією спільною вагомою рисою детективних творів Ірен Роздобудько є детальне розкриття внутрішнього світу героїв. Ця риса стає центральною у творчості письменниці, адже авторка є «поціновувачем літературних асоціацій, ретроспекцій, алюзій» [17, с. 60]. Почуття

розчарування, щастя, нудьги, зацікавлення, захоплення подано у вищезгаданих творах так, що читач має змогу сам пережити їх разом з героями. Він має можливість краще зрозуміти характери персонажів, їх спосіб мислення, мотивацію їхніх дій та перебіг їхніх думок у пошуках розгадки таємниць.

Наприклад, психологічний стан Арсена, головного героя, Ірен Роздобудько розкриває за допомогою засобу психологізації – екскурсу в минуле його родини.

Прерогативою жіночого детективу, на думку Н. Герасименко, є посилена увага до любовної лінії, тобто «часто жіночий (за автором) детектив виявляється психологічним» [11, с. 81]. Любовна лінія, за словами дослідниці, вносить алогічність, заплутаність, а тому збільшує динамічність та напруженість тексту [11, с. 82]. Майже в кожному детективному творі письменниці на тлі вбивств народжується кохання: любовні почуття Арсена до Айрес.

Гостросюжетний твір Ірен Роздобудько неординарний й за своїм кінематографічним стилем написання. На рівні архітектоники – це чергування декількох сюжетних ліній, що потім складаються в єдине ціле. Розгортання подій дещо нагадує перегляд фільму: один фрагмент, потім другий, третій, ліричний відступ, знову перший, другий... Саме через таку «розкиданість» спочатку непросто скласти ці окремі «кадри» в цілісну картину, ідентифікувати зміст із назвою. Письменниця через головного героя пояснює все так, щоб читач міг зіставити все у хронологічному порядку.

Отже, детективи Ірен Роздобудько з динамічним сюжетом, справжньою детективною загадкою, наявністю філософсько-психологічних типажів, актуальністю проблематики та кінематографічним стилем засвідчили високу майстерність авторки в царині пригодницького жанру. У детективних творах письменниці помітним є вдале поєднання динамічного детективного сюжету з ідеєю застосування психоаналізу в розслідуванні злочинів. З огляду на введення у художніх текстах Ірен Роздобудько любовних ліній твори

письменниці важко віднести до жанру класичного детективу, тож мова йде швидше про метажанр, гібрид детективу та мелодрами. З упевненістю можна стверджувати, що змішування поетики кількох жанрів (детективу, інтелектуальної прози і мелодрами) стало своєрідною формулою Ірен Роздобудько, що принесла їй впевнений успіх і виявилася характерною для наступних творів письменниці.

Отже, дослідивши жанрово-стильову специфіку творів Ірен Роздобудько, можемо зазначити, що широкий спектр жанрів, у яких працює авторка, а інколи й спроба жанрового синтезу, представляє різні амплуа письменниці, яка занурюється у глибину психологізму, перебуває в ніші авантюрно-детективних колізій, торкається реального й фантасмагорійного. Проте варто зазначити, що жанр не є ключовим поняттям для з'ясування специфіки творчості Ірен Роздобудько, його роль є умовною в аналізі її текстів, але він виконує важливу функцію для розуміння прози авторки. Твори письменниці постають свого роду автономними, відокремленими та завершеними завдяки оригінальності й унікальності стилю Ірен Роздобудько.

Кількість піджанрів в рамках детективного жанру для дітей майже вдвічі менше, ніж для дорослих, воно відрізняється не тільки кількісно, але і якісно. В детективних піджанрах для обох категорій читачів є тільки два загальних: фантастичний і історичний. Спираючись на порівняльний аналіз творів двох сучасних і відомих дитячих письменників, ми прийшли до наступних висновків:

1. «Таємниця козацького скарбу» Андрія Кокотюхи можна охарактеризувати як детективно-пригодницьку повість.

2. Головні герої юні і кмітливі, хоча іноді можуть вести себе нелогічно, але в будь-якому випадку їх дії призводять до потрібного результату.

3. Головні герої ведуть своє розслідування не поодиноці.

4. У творах згадуються таємничі і похмурі локації для нагнітання страху і жаху у читача.

5. Головні герої розкривають загадку, борються з негативними персонажами і здобувають перемогу над ними.

2.2. Характеристика дійових осіб у творах «Тасмниця козацького скарбу» та «Арсен»

Охарактеризуємо більш детально особливості сюжетно-композиційної і персонажної організації детектива. Говорячи про персонажі, багато дослідників виділяють характерний для детективанабір ролей. Серед них можна виділити «слідчого, злочинця, жертву», а також свідків, підозрюваних, недогадливого приятеля, дилетанта-поліцейського і кохану головного героя [35, с. 551]. Герої схематичні, вони повинні просто виконувати свою функцію, грати роль. «Характери змінюються рідко, а мотивів для злочину існує багато. Хороший автор детективу не вкладає дуже багато таланту в розробку нових характерів або в вигадання нових мотивів злочину і не розмірковує над ними занадто довго» [30, с. 64].

Велике значення має моральний потенціал героя. Персонаж або стоїть на стороні закону, або протистоїть йому. «Особлива виразність морального ідеалу – неодмінна умова дійсного протистояння детектива злочину як категорії аморальної» [34, с. 182]. Головний герой ідеальний, а його антагоніст егоїстичний і підступний. Розкриття персонажів відбувається в критичних ситуаціях, в яких вони демонструють свої моральні якості. Розвитку особистості при цьому не відбувається. Тобто характер більше реалізується, ніж розвивається, натура змінюється мало.

Отже, персонажі детективних романів багато в чому стереотипні. Значить, в детективі немає глибокого психологізму. «Характер-конспект, характер-ескіз максимально відповідає образній структурі детективного жанру» [27, с. 158]. При опис персонажа акцент падає не на опис його внутрішнього світу, а на завдання, яке він вирішує, на його внесок в розкритті загадки. «Нехай вони [персонажі] будуть як завгодно колоритні, не

вимагаючи, проте, щоб сюжетний час витрачався на ті перипетії їхнього приватного життя, які, множачи знання характеру, гальмують авантюрну дію або кримінальне розслідування» [27, с. 159]. Таким чином, «шаблонність» героїв детектива допомагає створенню цілісної, логічної дії.

Сюжет детектива представляє собою певну схему. Зав'язка твору – це злочин. Разом з розгадкою таємниці має закінчитися твір, розв'язка повинна бути єдиною для всіх сюжетних ліній. Значить, існує «жорсткий критерій відбору подій» [15, с. 275]. Фабула не повинна бути надмірно заплутаною, в ній не повинно бути нічого зайвого.

Так як персонажі повинні виконати певне завдання, запропоноване їм роллю, кількість сюжетних ліній обмежена. Також серед сюжетних ліній можна виділити «суперництво між дилетантом і професійним детективом» і «виклад подій устами недогадливого, але захопленого приятеля героя» [34, с. 69]. У них відбувається зіткнення розуму і дурості. Отже, герої детектива взаємодіють з однотипним схемами. Письменники використовують перераховані вище сюжетні лінії, їх кількість і зміст залишається незмінною.

У детективі переважає фабульна інтрига, дія сповнена зовнішніх сюжетних перипетій. Всі події з'єднані причинно-наслідковими зв'язками, є нерозривний ланцюжок. Відстані між героями і подіями в часі і просторі на сторінках детектива вкорочені, ущільнені, спресовані. Немов десь за лаштунками пильний режисер невпинно дбає про динамізм сюжету.

Ми вже з'ясували, що персонажі детектива схематичні, а сюжетні лінії повторюються. Те, що змінюється, становить найбільший інтерес і пробуджує інтерес читача це таємниця. «Це перш за все спосіб організації матеріала, тобто літературно-композиційний прийом, що створює причинні комплекси, які «напружують» сюжет» [4, с. 241]. При цьому таємниця формується з позиції оповідача. Переставляючи епізоди в часі, маніпулюючи своєю обізнаністю як-небудь ще, оповідач може створювати таємницю власними силами і в цьому сенсі творити всередині нової дійсності свого твору наднову дійсність подієвих відносин.

Особливої уваги завойовує модифікація створення манер головних героїв. На відміну від детективних творів, розрахованих для дорослого читача, в яких існує виключно один головний герой, а його асистенти (відповідно за В. Проппом) здійснюють додаткову функцію і часто нагороджені меншим талантом (класична конандойлівська модель), головними персонажами дитячих пригодницьких детективів А. Кокотюхи постійно є пара друзів, як Богдан і Данько в «Таємниці козацького скарбу», при всьому при цьому один з героїв постійно одухотворює силу, а інший – розум. Семасіологічною віссю розглянутого нами твору є пошук козацького багатства – чудової булави, про існування якої Данько і Богдан дізналися абсолютно випадково, підслухавши діалог двох невідомих чоловіків: «наокуляреного» регіонального підприємця дядька Сашка і підозрілого, непривітного чоловіка в чорному, якого автохтонні назвали Туманом, *“бо постійно туману напустить”* [23]. Дитячесприйняття небезпеки завжди гіпертрофоване, так, чоловіка у чорному герої повісті спершу сприймають за людоїда: *“Хрум – і нема тебе!”*, однак обдумавши ситуацію, приходять до об’єктивнішої оцінки: *“Про таких, як цей Туман, мені тато казав. Знайде десь старе поховання, могилу - розкопає її, знайде там срібну пряжку від пояса чи піхви від шаблі, золотом оздоблені, і продасть комусь за великі гроші”* [23].

Якщо, відповідно до обраної А. Кокотюхою моделі розподілу типажів головних героїв у дитячих детективно-пригодницьких творах, Богдан уособлює силу, то Данько – розум, саме через це він озвучує думку приступити до слідства і переходить до розумного сприйняття ситуації. Нагадаємо, що в зіставленні з детективно-пригодницькими повістями М. Трублаїні, герої творів А. Кокотюхи зовсім не ідеалізовані, їх вчинки гранично наближені до можливої реальності. Наприклад, якщо взяти «Шхуна «Колумб» жіночі та чоловічі манери працювали ніби абсолютно рівнозначні в своїх правах і можливостях, то героїні детектива «Таємниця козацького скарбу» потрібно боротися за своє право брати повноцінну участь в розслідуванні справи: *“Он воно як! Ти бач! Галка за звичкою вперла руки*

в боки, навіть ногою тупнула: – То я вам про все розказала, на таємницю вивела, а тепер уже й зайвою стала? Нічого не вийде! Або разом будемо, або... - вона запнулася” [23].

У повісті Андрія Кокотюхи цікавий і реалістичний сюжет, великий акцент на дітей, їх внутрішній світ, їх переживання і відносини з однолітками і дорослими. Тут відсутня містика, однак є реалістичні люди з їх позитивними і негативними сторонами: нелюдські і зрадницькі або навпаки – щирі і справедливі. До того ж у Андрія Кокотюхи немає тільки позитивних і негативних героїв, тому що практично у будь-якого героя можливо побачити негативну або темну сторону, а вже через зовсім небагато сторінок – ясну і добру. Для посилення детективної інтриги автор вживає і елементи ретродетективних сюжетів. Втім зазначимо, що в ретродетективах постійно є вигадка і авторська оцінка подій, і модифікація та вибірковий принцип зображення інформації: *“Був козацький полковник не лише мужній вояка, а й освічена людина. Довелося йому колись побувати в турецькому полоні. То він там шахи освоїв і навіть свободу собі виграв!” [23].* Ретродетектив не застосовує великого історичного тла, тому зустрічаємо виключно вільне включення в розповідь історичних постатей та заходів з метою створення атмосфери певної епохи, а конкретніше другої половини XVIII століття: *“Час ішов. Відкозакував своє полковник Лиховій, оселився тут і збудував родовий маєток. Двоє дітей у нього народилося - Петро й Павло. Тільки коли цариця Катерина почала козацькі вольності скасовувати, молодий Павло вирішив за Дунай разом з батьком іти, а Петро, старший за нього, зрадив і погодився цариці служити” [23].* Зауважимо також, що вихоплюючи історичні особистості і події, ретродетектив частково порушує історичну автентичність в угоду детективної інтриги. Один з улюблених способів А. Кокотюхи, що за самовизначенням автора можливо визначити як «чудесний порятунок», зустрічаємо і в дитячому детективі: озброєний злочинець дозволяє вислизнути Галці і ватага Льоньки Гайдамаки ненавмисно потрапляють на місце знахідки, Туман залишає на місці злочину

телефон, яким після скористаються герої, Галка падає зі страуса просто в руки Богдану, злодій тікає від малолітніх переслідувачів, забувши про те, що має з собою пістолет і так далі. Застосовує А. Кокотюха до того ж і засіб раптового викриття, як виявляється, дядько Семен, який виконував роль наставника для хлопців, був у змові зі злочинцями, проте і він заробив покарання. Прихильник серійності А. Кокотюха скористався в творі і прийомом, так званим натяком на продовження. Заробивши в якості відплати путівку в Карпати, Данько, Богдан, Галка і Льонька негайно встановили для себе шлях прийдешніх подій: *“Місяць у горах, де гуляли славні опришки. Я ж не дарма згадав про золото опришків. Навіть здогадуюсь, де саме там слід шукати заховані скарби...”* [23].

Вибір головного героя для твору є одним з ключових моментів успіху книги серед читачів. У детективному жанрі від головного героя залежить розкриття злочину і, відповідно, вся інтрига сюжету зав'язана на ньому. Особисті якості героя впливають на спосіб ведення розслідування. В дитячих детективах, де роль відводиться дітям, характеристики головного героя зазнають деяких змін, але в цілому схожі на ті, що присутні у героїв класичних детективів.

Відповідно до класифікації характеристик персонажа так званий «слідчий» повинен володіти такими якостями: хоробрістю, професіоналізмом, особливим талантом, винахідливістю і розумом [29, с.74]. І, якщо поняття професіоналізму по відношенню до юних слідчих застосовувати недоречно – вони, скоріше, дилетанти в цій справі, то іншим критеріям вони цілком відповідають.

Необхідно виділити ту характеристику головного героя, котра не виражена у «дорослому» детективі, але є обов'язковою, коли мова йде про твори для дітей – недосконалість героя: *«Вигадуєш собі й зовнішність. Адже те, що бачиш уранці в дзеркалі, коли чистиш зуби, ясна річ, тебе не влаштовує! Бажано бути таким, як Джонні Депп чи Орlando Блум із "Піратів Карибського моря", або Бред Пітт із "Трої". Смаглява шкіра,*

вибілене солоною водою і сонцем волосся. Кинджал за паском. Ботфорти. Джинси, підшиті рудою шкірою. Капелюх із широкими крисами...» [38]

Вони (діти) не хочуть симпатизувати «досконалому», дуже хорошому і благородному, герою. Юні читачі хочуть бачити дітей схожих на них: дітей, яких іноді лають за те, що вони вчасно не зібралися в школу або за те, що у них не прибрано в кімнаті, або за неробство: *«Саме зараз, коли тобі "тринадцятий минає" і твій шлях не такий уже й широкий: школа-дім-комп... Можливо, спортивна секція. Бажано — кінного спорту чи великого тенісу. Але виходить, як у більшості — карате в приміщенні ЖЕКу чи гурток малювання, чи англійська мова, чи просто — комп, у якому зависаєш до ночі. У кого як.» [38].* Це пояснює бажання письменників наділити своїх героїв тими негативними властивостями, які притаманні багатьом дітям і підліткам: непослух, лінь, упертість, уїдливість і інші. Розбавляючи позитивні якості героя, вони створюють образ, наближений до реально існуючого дитини: *«Я мрію про подорожі, загадки, скарби і небезпеку. Але де те все знайдеш?! Хіба в комп'ютерних іграх. Спершу я так і робив — цілими вечорами кнопки натискав. То з роботами боровся, то з інопланетянами воював, то скарби шукав. Потім мене пробило: ну й дурня! Сидиш у кріслі, точиш чіпси, мов миша картон, працюєш лише пальцями, а вдаєш, що світ підкорюєш! І скільки ж нас таких по всьому світу? Мільйон? Більше? Сидимо, журіємо і вдаємо з себе героїв. Віртуальних. У разі небезпеки — клац! — перезавантажився і — знову на коні. Це, як на мене, принизливо...» [38].* Або як от описано дійових осіб в «Таємниця козацького скарбу»: *«Данько Лановий з дитинства любив книжки, і вже давно «проковтнув» книжки і про Тома Соєра з Геком Фінном, і про Холмса з Вотсоном, і про острів скарбів, і про вершника без голови. Словом, не було книжки про пригоди, якої б він не прочитав — включно з казковими пригодами Пітера Пена та Гаррі Поттера.*

Вчився Данько у спеціалізованій школі, старанно зубрив англійську мову і на день народження отримав від батьків свій перший персональний

комп'ютер, на якому не грався в комп'ютерні іграшки, бо не любив їх і вважав марнуванням часу. Тобто Данило Лановий був типовий «книжковий» хлопчик.

Йому не вистачало тільки окулярів, хоча в школі його і без окулярів все одно називали Знайком. Не дразнили, навпаки – поважали і часто просили щось списати. Данько охоче давав. Однак не дуже добре давалася йому фізкультура. А це такий предмет, що не спишеш... І за тебе його, як задачку з математики, ніхто не зробить....

Інша справа – Бодя Майстренко. Вчився він у найзвичайнішій школі – не в тій, яка спеціалізована, а в тій, котра ближче до дому. До того ж учився дуже погано, і рятував його лише учитель фізкультури. Майстренко виявився на диво спортивним хлопцем. Якось само собою повелося: коли грають у школі чи десь на стадіоні в футбол, баскетбол або волейбол, Бодя завжди стає капітаном команди. На решту наук спортсмен чхати хотів. Учителі з часом змирилися з цим і нічого від Богдана вже не вимагали»[23].

Портрет є вагомим засобом вираження внутрішнього світу героя, змалюванням людської душі зсередини. Тому зображення портретних рис персонажів у творчості Адрія Кокотюхи та Ірен Роздобудько ускладнюється індивідуалізацією. Вони звертають увагу на особистість в цілому, а психологічна портретна характеристика дає можливість простежити, як переживання людини змінюють її зовнішність, матеріалізуються у виразі обличчя, очей: «– Та ми тут узагалі вам ні до чого! – тепер Галчині очі справді заблищали. – Я думала, ви справжні друзі. А ви все найцікавіше самі, без мене! Все, знати вас не хочу!» [23]; «Я придивився: гарненька, білява, з великими очима і кирпатим носиком. Це робило її обличчя незвичайним і водночас дуже кумедним. Дівчинка нахилилася, підняла із землі дві пари вишень із «хвостиками» і начепила їх собі на вуха. Взятася за краї спіднички і ще раз присіла в глибокому реверансі»[38].

Крім творів, де дитина-слідчий діє самостійно (як у повісті «Арсен» Ірен Роздобудько): «Ще одну безсонну ніч Арсен чекав з нетерпінням – він розумів, що ключ до розгадки таємниць минулого вже майже у нього в руках.

Лишилось перекласти листи. І робота закипіла. Всю ніч хлопець відчував, що перед ним оживає минуле. Йому навіть здавалось, що поруч незримі присутні Арсен з Нійолє. Розбирав листи довго. Врешті зрозумів про що саме там йшлося. Він був вражений. Часом до очей підбігали сльози, а руки стискались в кулаки. Тепер все стало зрозуміло. В захопленні Арсен взявся малювати родинне дерево. Почав з далекого пана Острровершенка, Макара й Марії. Все тут було гаразд, та одній людині було тут не місце...», також існує безліч книг, де злочини розкриваються групою хлопців, наприклад, як у розглянутій нами раніше повісті «Таємниця козацького скарбу» Андрія Кокотюхи: «Поки план не був готовий, спати змовники не лягали. А коли все продумали, Богдан обережно вислизнув через вікно у темряву ночі. Данько з ним хотів іти, але змирився: комусь треба було лишитися, щоб у разі чого прикривати тили.

Галка теж не думала ще спати. Ніч стояла задушина, тому вікна були прочинені. І умовний свист дівчинка почула відразу. Побачивши рух за фіранкою, Бодя спритно подолав паркан, підкрався до вікна і коротко розповів про їхню задумку. А потім повернувся назад і вклався спати з почуттям виконаного обов'язку» [23]. Кожен з команди вносить свій внесок в отримання розгадки— один почув, інший – знайшов доказ, третій –раптово висуває ідею, яка веде до розгадки.

Проаналізувавши питання про художню традицію детективно-пригодницької прози про дітей в сучасній українській літературі і виявивши ключові типологічні властивості детективно-пригодницької прози від моменту виникнення до її розвитку, відстежується виразна тенденція до змін. Якщо умовах ідейної установки радянського періоду жанр детективу був, якщо не персоною non grata, то безперечно знаходився на другому ешелоні, то в сучасній літературі про дітей є низка творів фактично пригодницького і детективно-пригодницького характеру з безпосередньо переважаючим детективним початком. З огляду на багатоаспектність дослідження письменницької традиції, дослідження сучасної детективно-пригодницької прози передбачає наукову перспективу і заслуговує на особливу увагу.

ВИСНОВКИ

Вибір головного героя для твору є одним з ключових моментів успіху книги серед читачів. У детективному жанрі від головного героя залежить розкриття злочину і, відповідно, вся інтрига сюжету зав'язана на ньому. Особисті якості героя впливають на спосіб ведення розслідування. В дитячих детективах, де роль відводиться дітям, характеристики головного героя зазнають деяких змін, але в цілому схожі на ті, що присутні у героїв класичних детективів.

Що стосується функцій інтриги, вона, безумовно, служить для утворення сюжету і розкриття ідейного змісту творів. Крім того, вона грає ще одну важливу функцію – світомоделюючу. У вигляді сплетіння зовнішньої і внутрішньої інтриги письменник створює власну концепцію світу – хаотичного, нестабільного, що поєднує в собі протилежності. Перед читачем розгортається карнавал: карнавал історії, карнавал суспільного життя, карнавал ідей, карнавал добра і зла.

Таким чином, гіпотеза, яка була висунута на початку представленої роботи, знаходить своє підтвердження. Саме інтрига є основною структурною одиницею сюжету в творах Андрія Кокотюхи «Таємниця козацького скарбу» та Ірен Роздобудько «Арсен» і тісно пов'язана з тією моделлю світу, яку постулюють автори.

Творчість Ірен Роздобудько та Андрія Кокотюхи – багатогранне явище в сучасному літературному просторі, поліаспектність якого простежується на проблемно-тематичному, феміноцентричному, жанрово-композиційному та мовностилістичному рівнях. Тож, здійснивши комплексний аналіз їх творів, ми дійшли до таких висновків:

1. У сучасному літературознавчому процесі масова література набуває все вагомішого значення, намагаючись тим самим естетично утвердитися в культурі та мистецтві загалом. Зрозуміння й осмислення поняття «масова література», яке доволі неоднозначне і не має уніфікованої дефініції,

зумовлюється величезним масивом текстів, які не вписуються в традиційні канони літератури, але, незважаючи на це, мають величезний попит читацької аудиторії й створюють самостійне соціокультурне явище. Розрізняючи у сфері масової літератури низьковартісну літературу та мідл-літературу, творчість Ірен Роздобудько зараховуємо саме до серединної літератури. Здійснюючи різноаспектний аналіз прози Ірен Роздобудько, своєю чергою осмислюємо й феномен масової літератури, представленої у творах А. Кокотюхи, творчість якого належить до якісної белетристики.

Характерні риси прозового дискурсу Ірен Роздобудько та Андрія Кокотюхи – філософічність у художньому осмисленні людської екзистенції, психологізм – у зображенні внутрішніх рефлексій персонажів та символізація, що полягає у творенні та використанні символів для моделювання персонального художнього світу.

Художня проза письменників характеризується актуальністю проблематики. Вони порушують цілий спектр проблем: соціальні, філософські та психологічні. У творах Ірен Роздобудько, як і загалом у прозі представників масової літератури, багато місця відводиться для аналізу загальнолюдських, моральних цінностей. Увага до філософських проблем, зокрема спроба розкрити феномен людини у загальному і конкретному спостерігається в художньому світі А. Кокотюхи.

Жанр постає як складне і динамічне утворення, у якому взаємовплив цілого і його елементів, а також розширення спектра елементів і їхньої адаптації приводить до зародження нової якості художньої форми.

У творчості авторів масової літератури переважає здебільшого гетеродієгетичний наратор. В текстах вищезгаданих письменників є часом і внутрішня фокалізація, завдяки чому наратив оповідача та думки персонажів ніби поєднані. Загалом гетеродієгетична нарація, де іноді відчувається й авторська присутність, допомагає розкрити художній образ персонажа, надає характеристиці внутрішнього світу особистості більшої переконливості.

Після аналізу феномену масової літератури крізь призму творчості Ірен Роздобудько та Андрія Кокотюхи варто зазначити, що сьогодні потрібна не лише цікава сучасна література, а й сучасні автори, які живуть у тих самих реаліях, що і їхній читач, і пишуть саме для нього і про нього. Будучи у фаворі в сучасного реципієнта, українська масова література все ще перебуває на шляху пошуків, у процесі власного становлення. Масова література активно формує індивідуальну культуру величезної читацької аудиторії, впливаючи на створення єдиного соціально-комунікаційного простору.

Аналіз інтриги представляється перспективним напрямком для дослідження. Подальші дослідження з теми інтриги можуть привести до створення нових наукових теорій і методів аналізу літературних творів.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бахтин М. М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. 2-е изд. М.: Худож. лит., 1990. 543 с.
2. Бернадська Н. І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. Київ : Академвидав, 2004. 368 с.
3. Бовсунівська Т. Основи теорії літературних жанрів. Київ : Київ. ун-т, 2008. 519 с.
4. Будний В. В. Порівняльне літературознавство. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 344 с.
5. Ваховская М.В. Литературная энциклопедия терминов и понятий. М.: Интелвак, 2001. 1600 с.
6. Вильнёв И. Смысл интриги, или нарративность, игра и изобретение дьявола // *Реферативный журнал*. Сер. 7. № 3. М.: ИНИОН РАН (0, 2 п.л.) 423 с. Режим доступу :
<https://cyberleninka.ru/article/n/2005-04-013-vilnyov-i-smysl-intrigi>
7. Винник В. М. Моделі побудови сучасної масової літератури. Режим доступу :
http://intranet.tdmu.edu.ua/kafedra/theacher/sus_dusct/vynnyk.htm
8. Вулис А. З. В мире приключений. Поэтика жанра. М.: Советский писатель, 1986. 384 с.
9. Галич А. Художні пошуки в українській постмодерній прозі: асоціативний вимір : автореф. дис.; Харків. нац. ун-т ім. В. Н. Каразіна. Харків, 2010. 19 с.
10. Галушка Н. В. Літературознавча рецепція творчості Ірен Роздобудько. Режим доступу :
[http://nbuv.gov.ua/j-pdf/lvk_2013_23\(1\)_7.pdf](http://nbuv.gov.ua/j-pdf/lvk_2013_23(1)_7.pdf)
11. Герасименко Н. Популярна література кінця ХХ–початку ХХІ ст. : монографія. Тернопіль : Джура, 2010. 264 с.

12. Голобородько Я. Елізіум. Інкорпорація стратега. Харків: Фоліо, 2009. 187 с.
13. Горболіс Л. «Ранковий прибиральник» Ірен Роздобудько – роман про повернення в Україну // *Слово і час*. 2011. No 1. 128 с. Режим доступу : <http://dspace.nbuv.gov.ua/handle/123456789/143780>
14. Грабович Г. До історії української літератури : дослідж., есе, полеміка. Київ : Основи, 1997. 604 с.
15. Давиденко Г. Й. Історія зарубіжної літератури ХІХ –поч. ХХ століття. К.: Центр учб. л-ри, 2007. 400 с.
16. Денисюк І. Розвиток української малої прози ХІХ–поч. ХХ ст.. Київ : Вища шк., 1981. 214 с.
17. Джугастрянська Ю. Ірен Роздобудько: коли жінка-поет...// *Дивослово*. 2009. № 1. 156 с.
18. Жерар Женетт *Фигуры*. М.: Изд-во им. Сабашниковых, 1998. 472 с.
19. Затонский Д. В. Зеркала искусства: статьи о современной художественной литературе. М.: Советский писатель, 1975. 341 с.
20. Зборовська Н. Українська масова література в умовах масової культури // *Дивослово*. 2008. № 4. 214 с.
21. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных // *Новое литературное обозрение*. 1996. № 22. С. 33–64. Режим доступу : <http://littera.websib.ru/volsky/text.htm?240>
22. Кицак Л.В. Жанр детективу в сучасній українській літературі : автореф. дис. на здоб. наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 „Українська література“. Київський ун-т ім. Бориса Грінченка. К.: 2013. 20 с.
23. Кокотюха А. Таємниця козацького скарбу [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://coollib.com/b/310960/read>.
24. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.

25. Кропивко І. В. Художньо-архітектонічні особливості повісті І.Роздобудько «Все, що я хотіла сьогодні...» // *Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка*. Ч. 2. 2012. No 3 (238). 215 с.
26. Кугель А. Р. Утверждение театра. М.: Издательство журнала «Театр и искусство», 1992. 208 с.
27. Кузнецов Ю. В. Детектив: занепад чи розквіт // *Всесвіт*. 1990. No 10.178 с.
28. Кушук Т. Жіночі голоси у сучасній жіночій літературі. Режим доступу : http://www.spokusa-book.in.ua/2011/03/blog-post_09.html
29. Лейдерман Н. Л. Теория жанра. Екатеринбург, 2010. 904 с.
30. Лещенко А. В. Поэтика детективного повествования в творчестве Дэшила Хэммета : дис. ... канд. филол. наук . Черкасы: 2003. 172 с.
31. Літературна дефіляда. Сучасна українська критика про сучасну українську літературу. Київ : Темпора, 2012. 544 с.
32. Літературознавча енциклопедія: у двох томах. К.: ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
33. Мандельштам О.Э. Слово и культура. М.: 1987. 165 с.
34. Наливайко Д. С. Теорія літератури й компаративістика. К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. 337 с.
35. Павличко С. Теорія літератури. К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 602 с.
36. Подорож без кінця: У світі пригод і фантастики: Історія і поетика жанрів: Літературно-критичні статті. [Зб. / Упоряд.М. Славинський]. К.: Рад. письменник, 1986. 279 с.
37. Рикёр П. Время и рассказ. Т. 2. М.: 2000. 165 с.
38. Роздобудько І. Арсен [Електронний ресурс]. Режим доступу : <https://knigogid.ru/books/1133364-arsen/toread>.
39. Сиренко О. В. Любовная интрига как структурный компонент «колониционного» сюжета русской литературы (на примере текстов XIX века о Ермаке) // *Филология и человек*. 2009. №4. 190 с.

40. Старовойт Л. Жанрові модифікації детективу у творчості Ірен Роздобудько [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://archive.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Nvmdu/Fil/2011_4_7/23.htm.
41. Сучасна українська белетристика: координати «Коронації слова». Миколаїв : Іліон, 2014. 306 с.
42. Ткаченко А.О. Мистецтво слова (Вступ до літературознавства). К.: Правда Ярославичів, 1997. 448 с.
43. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2011. 432 с.
44. Фрейденберг О. М. Происхождение литературной интриги [Электронный ресурс]. Режим доступа: [http://freidenberg.ru/Docs/Научные-труды/Статьи/Происхождение литературной интриги](http://freidenberg.ru/Docs/Научные-труды/Статьи/Происхождение-литературной-интриги)
45. Харлан О.Д. Розвиток жанру ретро-детективу в сучасній європейській літературі [Електронний ресурс]. Режим доступу: http://www.nbuv.gov.ua/portal/Soc_Gum/Apif/2009_4/harlan.pdf.
46. Швейбельман Н. Ф., Кирнозе З. И., Фомин С. М. Этическая преднамеренность зарубежной литературы XX века. Нижний Новгород: ФГБОУ ВПО «НГЛУ», 2013. 223 с.

**ЗДОБУВАЧА ВИЩОЇ ОСВІТИ ХЕРСОНЬСЬКОГО
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

Я,

учасник(ця) освітнього процесу Херсонського державного університету, **УСВІДОМЛЮЮ**, що академічна доброчесність – це фундаментальна етична цінність усієї академічної спільноти світу.

ЗАЯВЛЯЮ, що у своїй освітній і науковій діяльності **ЗОБОВ'ЯЗУЮСЯ**:

– дотримуватися:

имог законодавства України та внутрішніх нормативних документів університету, зокрема Статуту Університету;

принципів та правил академічної доброчесності;

ульової толерантності до академічного плагіату;

оральних норм та правил етичної поведінки;

олерантного ставлення до інших;

отримуватися високого рівня культури спілкування;

– надавати згоду на:

езпосередню перевірку курсових, кваліфікаційних робіт тощо на ознаки наявності академічного плагіату за допомогою спеціалізованих програмних продуктів;

роблення, збереження й розміщення кваліфікаційних робіт у відкритому доступі в інституційному репозитарії;

икористання робіт для перевірки на ознаки наявності академічного плагіату в інших роботах виключно з метою виявлення можливих ознак академічного плагіату;

– самостійно виконувати навчальні завдання, завдання поточного й підсумкового контролю результатів навчання;

– надавати достовірну інформацію щодо результатів власної навчальної (наукової, творчої) діяльності, використаних методик досліджень та джерел інформації;

– не використовувати результати досліджень інших авторів без використання покликань на їхню роботу;

– своєю діяльністю сприяти збереженню та примноженню традицій університету, формуванню його позитивного іміджу;

– не чинити правопорушень і не сприяти їхньому скоєнню іншими особами;

– підтримувати атмосферу довіри, взаємної відповідальності та співпраці в освітньому середовищі;

– поважати честь, гідність та особисту недоторканність особи, незважаючи на її стать, вік, матеріальний стан, соціальне становище, расову належність, релігійні й політичні переконання;

– не дискримінувати людей на підставі академічного статусу, а також за національною, расовою, статевою чи іншою належністю;

– відповідально ставитися до своїх обов'язків, вчасно та сумлінно виконувати необхідні навчальні та науково-дослідницькі завдання;

– запобігати виникненню у своїй діяльності конфлікту інтересів, зокрема не використовувати службових і родинних зв'язків з метою отримання нечесної переваги в навчальній, науковій і трудовій діяльності;

– не брати участі в будь-якій діяльності, пов'язаній із обманом, нечесністю, списуванням, фабрикацією;

– не підроблювати документи;

1. не поширювати неправдиву та компрометуючу інформацію про інших здобувачів вищої освіти, викладачів і співробітників;

2. не отримувати і не пропонувати винагород за несправедливе отримання будь-яких переваг або здійснення впливу на зміну отриманої академічної оцінки;

– не залякувати й не проявляти агресії та насильства проти інших, сексуальні домагання;

– не завдавати шкоди матеріальним цінностям, матеріально-технічній базі університету та особистій власності інших студентів та/або працівників;

- не використовувати без дозволу ректорату (деканату) символіки університету в заходах, не пов'язаних з діяльністю університету;
- не здійснювати і не заохочувати будь-яких спроб, спрямованих на те, щоб за допомогою нечесних і негідних методів досягати власних корисних цілей;
- не завдавати загрози власному здоров'ю або безпеці іншим студентам та/або працівникам.

УСВІДОМЛЮЮ, що відповідно до чинного законодавства у разі недотримання Кодексу академічної доброчесності буду нести академічну та/або інші види відповідальності й до мене можуть бути застосовані заходи дисциплінарного характеру за порушення принципів академічної доброчесності.

(дата)

(підпис)

(ім'я, прізвище)