

КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ ІВАНА ОГІЄНКА

На правах рукопису

РАСЕВИЧ ЛЮБОВ ПЕТРІВНА

УДК 811.111.09(043.3)

ШЕРЛОК ХОЛМС А. КОНАН ДОЙЛЯ ЯК ІНТЕРПРЕТАЦІЯ «МІФУ
НАДЛЮДИНИ» У ФОРМАТІ МІДЛЛІТЕРАТУРИ

10.01.04. – Література зарубіжних країн

Дисертація на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук

Науковий керівник
Абрамович С. Д.,
доктор філологічних наук,
професор

Кам'янець-Подільський – 2016

ЗМІСТ

ВСТУП	4
РОЗДІЛ I. ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ ПИТАННЯ	12
1.1. Дослідження жанрово-поетикальних проблем холмсїани	12
1.1.1. Ракурс жанрових детермінант і новаторства.....	12
1.1.2. Парадигма міфу у контексті шерлокознавства: теоретико-дискусійний аспект.....	15
1.2. Вивчення зв'язку холмсїани із філософськими та історико-соціальними доктринами	17
1.2.1. Раціоналізм/сцієнтизм/дарвінізм в художній інтерпретації А. Конан Дойля.....	17
1.2.2. Полемічні питання віри/атеїзму протагоніста.....	19
1.2.3. Холмс і вікторіанство як прерогативний фокус англомовних розвідок.....	20
1.3. Традиція застосування науково-психологічної методології у шерлокознавстві	21
1.3.1. Психологічна змістовність та насиченість шерлокїани.....	21
1.3.2. Гендерна проблематика в циклі про Холмса.....	23
Висновки до розділу I	26
РОЗДІЛ II. ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ	29
2.1. Детектив як жанр масової літератури XIX столїття у контексті суспільно-літературного осмислення феномену злочинності	29
2.1.1. Дихотомія «життя за законом/кримінал» в інтерпретації масової культури. Злободенність жанру детективу. «Вікторіанський детектив» як соціолітературне явище.....	29
2.1.2. Детективний цикл А. Конан Дойля як явище «мідллітератури».....	34
Висновки до розділу II	39
РОЗДІЛ III. ОБРАЗ ШЕРЛОКА ХОЛМСА У КОНТЕКСТІ УЯВЛЕНЬ ТА ОЧІКУВАНЬ ЕПОХИ FIN DE SIÈCLE	42
3.1. Культурно-історичні передумови створення детективного циклу про Шерлока Холмса	42
3.1.1. Еволюція світогляду у Європі XIX столїття та його вікторіанські трансформації.....	42
3.1.2. Лицемірство та криза суспільної моралі як чинник криміналізації суспільного життя. Соціокультурна характеристика вікторіанського мідлкласу.....	44
3.2. Ідейно-естетична цінність смислових домінант шерлокїани в діахронії літературознавчого дискурсу	47
3.2.1. Образ Шерлока Холмса у контексті світогляду пізнього вікторіанства: «сутінки ідолів» вікторіанства.....	47

3.2.2. Шерлокіана як точка перетину соціально-історичних контрадикцій та філософських вчень доби: еволюція образу Шерлока Холмса у світлі кризи ідеології Модерну.....	51
3.2.3. Образ Шерлока Холмса і «філософія надлюдини».....	57
3.2.4. Контамінація християнської концепції людини і ніцшеанських мотивів як художньо-смысловий оксиморон.....	60
3.2.5. Алюзії на дарвінізм в оповіданнях про Шерлока Холмса.....	67
3.2.6. Екзистенціальний вимір віртуального буття дойлівського героя.....	69
3.3. Детективний цикл А. Конан Дойля як синергія цінностей неоромантизму та декадансу.....	84
Висновки до розділу III	95

РОЗДІЛ IV. МІФОГЕННІСТЬ ЗМІСТОВО-ТЕКСТУАЛЬНИХ СТРУКТУР ШЕРЛОКІАНИ.....99

4.1. Віртуальне буття Шерлока Холмса та художня модель дійсності у циклі А. Конан Дойля.....	99
4.1.1. Загальні передумови міфологізації детективного канону.....	99
4.1.2. Технологія іміджмейкінгу в циклі про Шерлока Холмса.....	103
4.1.3. Самохарактеристика Шерлока Холмса як засіб створення іміджу «виняткового героя».....	114
4.1.4. Іміджетворча сюжетно-композиційна роль Ватсона.....	118
4.1.5. Міфогенний потенціал художнього світу шерлокіани.....	126
4.2. Семантико-естетичні аберації тропу в художній мові холмсіани А. Конан Дойля.....	142
4.2.1. Зооморфні порівняння як засіб індивідуалізації: метафорика зіставлень портрета Холмса з образом хижака.....	142
4.2.2. Метафорика «сірого» у створенні образу «лондонських джунглів».....	150
4.2.3. Міф героя і персонаж Шерлока Холмса: синтез архетипних образів.....	154
Висновки до розділу IV.....	175

ВИСНОВКИ.....178

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ.....186

ДОДАТОК А.....216

ВСТУП

Актуальність теми. Належна оцінка та різностороннє, комплексно-узагальнювальне літературознавче опрацювання детективних творів про Шерлока Холмса – одна із актуальних проблем сучасної філології. Хоча з часу написання першої повісті А. Конан Дойля про вигаданого ним геніального детектива-аматора («Етюд у багряних тонах», 1887) минуло вже майже півтора століття, рівень читацького інтересу до детективної творчості автора залишається стабільно високим. Його твори не втратили актуальності й за правом стали класикою світової літератури.

Більш показовою в плані наукової інтерпретації циклу про Шерлока Холмса, у тому числі й розробки актуальних векторів досліджень, є західна критика, тоді як про адекватне сприйняття у східнослов'янській, зокрема українській, літературознавчій традиції, говорити поки що не можна: домінує думка, ніби твори детективного жанру мають винятково розважальний характер і не знаменують нічого «вічного», глибинного (ще за життя автора детективи розцінювались як література «на кожен день»)¹. Досі немає повного зібрання творів А. Конан Дойля українською мовою. Тільки у 2011 році вийшло з друку комплектне видання циклу про Шерлока Холмса у перекладі В. Панченка [55–58]. У вітчизняному літературознавстві фігурує кілька досить поверхових і давно написаних статей, які зосереджуються виключно на таких давно відомих моментах, як прототип або історія створення образу Холмса [19]. У той час як естетико-художня суть цього літературного характеру та його суспільно-естетична значущість залишаються поза увагою. До кругозору сучасних тенденцій літературології детективні твори про Холмса залучені у статті української дослідниці Ю. Юрасової (2009) про функціональну роль авторської маски [220]. Це є своєрідною точкою відліку, з якої мали б продовжитись поглиблені дослідження образно-поетикальної системи циклу. Втім, досі у цьому напрямі зроблено вкрай мало. За роки незалежності в Україні не

¹ Як зазначає Т. Бовсунівська, «...від початку свого існування детектив відносився до жанрів, спрямованих розважати читача, тобто вже у XVIII ст. його сприймали як жанр розважальної літератури, фактично, неаналізуючи його параметри» [20, с. 467]

захищено жодної дисертації за творчістю А. Конан Дойля. На просторах російського літературознавства повісті та оповідання про Холмса ставали об'єктом дисертаційного дослідження ще у 1978 р. [99]. У 2008 р. захищено дисертаційне дослідження за романами «Білий загін» та «Сер Найджел» [208].

Від часу появи творів про Холмса відбулася зміна декількох естетико-методологічних епох, і стає все більш чітко зрозуміло, що цикл А. Конан Дойля стоїть на порядок вище від нині забутої «масової літератури» рубежу ХІХ–ХХ ст. Важливе значення має обґрунтоване С. Чуприніним поняття «мідллітература» [205]. Мідллітература розуміється автором як «тип словесності, який стратифікаційно розміщується між високою, елітарною, та масовою, розважальною, літературами, який породжений їхньою динамічною взаємодією і який, фактично, знімає одвічну опозицію між ними» [204, с. 14]. Головними рисами літератури цього різновиду визначено споживацьку орієнтованість, комунікативну мету, розважальність, відмову від використання мови художньої літератури із її метафоричністю, символічністю, образністю (мова таких творів обумовлюється прагматичними функціями повідомлення) на користь мови нейтральної. Іншою важливою якістю є спрямованість на читацький успіх. Хоча за смисловим наповненням терміни «мідллітература» і «белетристика» дотичні, С. Чупринін пропонує відмовитись від останнього через застарілість та багатозначність. Чи не найголовнішою особливістю мідллітератури є *позачасова злободенність*, що, втім, реалізується в конкретному контексті епохи.

Не зважаючи на те, що Шерлок Холмс – не перший літературний детектив (найпомітнішими авторами детективних творів до А. Конан Дойля були американець Вільям Бартон, автор серії оповідань про французького детектива Відока; Едгар По, творець образу Дюпена; Вілкі Коллінз, автор детективних романів «Місячний камінь» та «Жінка у білому»; Чарльз Мартел, автор «Щоденника екс-детектива»), дослідники зауважують художню неповторність та рецептивну гіперреалізацію саме цього образу. К. Сміт зазначає: «Сучасне суспільство перетворило Холмса у щось на кшталт ікони. Читачі вбачають у ньому детектива із практично безмежними розумовими можливостями <...> Холмова особистість

стала репрезентацією індивідуальності, чий інтелект підносить її у позицію над рештою людства. У Шерлокові є щось більш грандіозне, ніж просто герой забавних оповідань» [323, с. 6].

Проте не всі змістово-текстуальні моделі канону відповідають задуму ідеалізації. Різносторонній вплив культурних віянь епохи, що позначився на характері персонажа, почасти спричиняє суперечливість сьогоденного сприйняття цього образу. На загалом неоромантичному тлі оповідань простежуються риси декадансу як форми емотивної настроєвості *fin de siècle*. Можна виявити тут як домінування філософії Модерну, так і кризу останньої з настанням Першої світової війни (у пізніших оповіданнях). Від початку виразна різновекторність цього «традиційного образу», визначена протиріччями епохи, плідної на світоглядно-мистецький пошук. Як зазначає Д. Керр, А. Конан Дойль, хоч і не був оригінальним мислителем свого часу, проте виявив себе неперевершеним винахідником сюжетів, характерів та ситуацій, у яких ідеям його часу надавалось вражаючої, незабутньої і привабливої для людини форми. [273, с. 11]. Образ Шерлока Холмса не лише відображав, а певним чином формував цінності пізньовікторіанського суспільства, підносячись над завданням чистої розважальності та виростаючи до героїчного масштабу.

Шерлок Холмс виступає як типовий герой (чи радше Супергерой) свого часу, але головна проблема, яку він розв'язує, – це одвічна проблема добра і зла (яка інтерпретується у різних іпостасях, наприклад: жертва і злочинець, злочин і кара, неправда і справедливість тощо). В образі Шерлока автор насамперед акцентував індивідуальне, безмежні можливості людини, її здатність до самозростання та самореалізації, завдяки чому Холмс став еталоном сильної, багатосторонньої, успішної особистості, яка винятково силою здорового глузду і розвитку власного інтелектуального потенціалу може знайти вихід із найскладніших ситуацій, чим стає на порядок вище від решти – маси. За висловом К. Редмонда, «Холмс – найвідоміший англієць, який, проте, ніколи не жив» [303, с. 9]. Це і тип англійця вікторіанської епохи, і культурний архетип «детектива на всі часи», у якому органічно поєднані типові та виняткові риси, узагальнення та конкретика. Він став

чи не єдиним літературним характером, що набув рис транскультурного тренду. Саме детективи А. Конан Дойля встановили рекорд із екранізацій. Але почасти саме ця масштабна популярність і перешкоджає адекватному сприйняттю із власне наукової точки зору.

Залишається поза увагою філософська наснаженість авторського погляду на людину героїчного штибу (екзистенціальний характер внутрішнього конфлікту особистості сищика, реалізація цілого спектру взаємодоповнюваних архетипів, які разом формують міф Героя), на злодіяння і покарання та перспективу побудови гармонійного суспільства. Обходить увагою й та обставина, що опозиція Холмса соціуму дуже нагадує дихотомію ніцшеанської надлюдини і натовпу, як і взагалі ніцшеанський вектор конструювання ідейної складової образу. Недостатньо вивчено способи художньої реалізації авторського задуму, зокрема ті жанрово-стилістичні трансформації, які зробили оповідання про Холмса детективною класикою та визначили характерні поетикальні риси детективної літератури, стильові особливості шерлокіани як цілісного дискурсу та конкретно образу Холмса (зооморфна метафорика, колористика як художні прикмети дойлівського ідіостилу, широке застосування іміджевих технологій як чинника первинно-авторської, інтенційної міфогенності художнього світу тощо). Саме ці наукові ракурси поставлені у центр даного дослідження.

Зв'язок проблеми з науковими програмами, планами, темами. Робота виконана в ричищі комплексної теми досліджень кафедри германських мов та зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка «Поетика і типологія жанрів». Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради університету (протокол № 1 від 31.01.2013 р.) та Бюро наукової ради НАН України з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 2 від 11.06.2013 р.).

Метою дослідження є поглиблене вивчення авторської концепції образу детектива та вплив на нього «міфу надлюдини», розгляд конструктивної ролі художньої ідеалізації як неоромантичного способу художнього узагальнення,

цілісне та різновекторне переосмислення детективного циклу А. Конан Дойля в силовому полі парадигми мідлітератури.

Поставлена мета визначає ряд наступних **завдань**:

- виділити маловивчені проблеми шерлокознавства та визначити перспективні напрямки їхнього вирішення;
- дослідити історичні та соціопсихологічні передумови генези образдетектива як такого, характер його модифікації в А. Конан Дойля та соціомодельовальний резонанс створеного письменником характеру в контексті назрілої на зламі віків «кризи авторитетів»;
- сформулювати художні константи, що дають підставу розцінювати образ Шерлока Холмса як типове культурне явище *fin de siècle*, що експліфікується в доволі органічному синтезі численних світоглядних віянь епохи й у синергізації рис реалістичної, неоромантичної та декадентської поетик;
- виокремити концептуальні характеротворчі риси сищика як типового героя масової свідомості пізньовікторіанської Англії та окреслити ті площини, які у детективних творах А. Конан Дойля суперечать концепції «ідеального вікторіанця»;
- вивчити характер використання А. Конан Дойлем старовинного міфу про «вищу істоту» та його відлуння у ніцшеанській ідеї «надлюдини»;
- розглянути образ Шерлока Холмса у контексті взаємодії раціоналістично-ніцшеанських аберацій християнського світогляду та власне авторського духовного пошуку;
- виявити і проаналізувати поетикальні способи художньої реалізації авторського задуму: асиміляцію жанрових первенів, контамінацію ідейно-текстуальних патернів та шляхи її художнього втілення, трансформацію традиційного досвіду використання тропеїстики та міфогенний потенціал технології іміджмейкінгу, реалізований у ключі «винятковості»;
- простежити спосіб реалізації в образі дойлівського детектива низки надважливого для соціально-психологічного буття людства міфу Героя, побудованого на перетині архетипних якостей Спасителя, Лікаря, Судді, Мудреця та ін.

Об'єктом дослідження обрано детективні твори А. Конан Дойля про Шерлока Холмса: збірки оповідань («Пригоди Шерлока Холмса» (1892), «Спогади Шерлока Холмса» (1894), «Повернення Шерлока Холмса» (1905), «Його останній уклін» (1917), «Архів Шерлока Холмса» (1927) та повісті («Етюд у багряних тонах» (1887), «Знак чотирьох» (1890), «Собака Баскервілів» (1902), «Долина жаху» (1915).

Предмет дослідження – авторська концепція Героя-детектива у вимірі поетикальної парадигми мідлілітератури та її місце в контексті художніх вирішень образу людини й світу в епоху *fin de siècle*.

Методи дослідження – *історико-генетичний* (дослідження художньої генези образу Холмса), *герменевтичний* (вивчення текстуально-сміслових моделей холмсіани), *структурно-функціональний* (з'ясування характеру взаємозв'язку та взаємозумовленості структурних елементів тексту про Холмса), *порівняльно-історичний* (вивчення взаємодії творів шерлокіани та дюпеніади), *міфологічний* (аналіз архетипних образів та ситуацій), *психологічний* (дослідження особливостей поетики циклу, які запрограмовані на відповідну психологічну реакцію читача і мають виразний сугестивно-моделювальний вплив), *функціонально-естетичний* (осмислення імпліцитних взаємозв'язків автор/читач), *історико-функціональний* (виявлення місця і ролі дойлівського детективного циклу загалом і власне образу Шерлока Холмса у сучасному літературно-культурному процесі).

Методологія дослідження: праці зарубіжних і вітчизняних дослідників з теорії детективного жанру (А. Вулліс, В. Гітін, Г. Кукса, Дж. Даламатер та Р. Прігожі, Дж. Кавелті, І. Баннікова, І. Білозьорова, К. Піттард, Л. Франк, М. Коген, Н. Валуєва, Н. Герасименко, Н. Михальська, О. Анциферова, О. Борисенко, О. Харлан, Р. Томас, С. Найт), проблем ранжування (ієрархії) літературних жанрів та безпосередньо мідлілітератури (Ж. Федорова, Н. Герасименко, С. Філоненко, С. Чупринін, Т. Бовсунівська), теорії міфу та його інтеграції із літературою (Дж. Кемпбел, Дж. Томпсон, Л. Черни, М. Еліаде, О. Ковтун), так само, як і фахівців у сферах теоретико-літературних та історико-літературних проблем, пов'язаних із вивченням вікторіанської літератури Англії, творчістю А. Конан Дойля та

рецепцією холмсіани (Дж. Саймонс, Л. Лейдерман, Н. Астрахан, О. Борисенко, Р. Пауль, С. Антонов, С. Дойль, Ю. Юрасова) та ін.

Наукова новизна роботи полягає у тому, що в ній вперше розглянуто образ Шерлока Холмса у взаємодії із філософією надлюдини і загалом на фоні еволюції аксіології на «зламі століть»; у парадигмі концептів міфу та архетипу; вивчено специфіку жанрово-поетикального втілення авторського задуму; здійснено цілісне дослідження холмсіани як явища мідллітератури з установкою на міфологізацію образу головного героя та художньої дійсності.

Теоретичне значення роботи. У дисертації поглиблено проаналізовано концепцію дійсності і героя А. Конан Дойля як явища мідллітератури та типові вектори резонансу цієї концепції у конкретному історико-культурному контексті.

Практичне значення роботи. Дане дослідження може стати джерелом інформації для дослідників історії зарубіжної літератури, теоретиків літератури, викладачів вищої та середньої школи, аспірантів та студентів гуманітарного профілю.

Апробація роботи. Робота обговорювалась на засіданнях і міжкафедральних семінарах кафедри германських мов та зарубіжної літератури Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка.

Результати дослідження викладені у доповідях на всеукраїнських і міжнародних конференціях: Звітна наукова конференція викладачів, аспірантів та докторантів Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка (Кам'янець-Подільський; 2013, 2014, 2015); «Мова у світлі класичного спадку та сучасних парадигм» (Одеса, 2013); «Мова і засоби масової комунікації на сучасному історичному етапі» (Львів, 2013), «Актуальні питання розвитку філологічних наук у XXI столітті» (Одеса, 2013); «Наука і сучасність: виклики глобалізації» (Київ, 2013); «Фрагментація наукових досліджень: перспективи та проблеми» (Київ, 2013); «Наукова конференція молодих вчених» (Кам'янець-Подільський; 2013, 2014, 2015); «XV Міжнародна конференція, присвячена проблемам суспільних та гуманітарних наук» (Москва, 2013); «Актуальні проблеми історичної і теоретичної поетики» (Кам'янець-Подільський, 2014, 2015).

Публікації. За темою дисертації опубліковано 22 статті, з яких 6 у фахових виданнях України та 1 – у фаховому закордонному виданні.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, чотирьох розділів, кожен із яких містить відповідні висновки, загальних висновків, списку використаних джерел (348 позицій), додатків (1). Загальний обсяг тексту – 217 сторінок, обсяг основного тексту – 185 сторінок.

РОЗДІЛ І

ІСТОРІЯ ВИВЧЕННЯ ПИТАННЯ

1.1. Дослідження жанрово-поетикальних проблем холмсіани

1.1.1. Ракурс жанрових детермінант і новаторства

Через вкоріненість думки про цілковиту приналежність спадщини А. Конан Дойля до масової літератури, дослідники образу Шерлока Холмса фіксують увагу в основному на екстрахудожніх або ж суто формально-жанрових питаннях чи подієвій стороні творів. Численні видання бібліографічного та енциклопедичного характеру авторства Дж. Трейсі [338], Дж. Шова [321], Р. Гріна та Дж. Гібсона [258], Р. де Вааля [244; 245], свідчать про загалом значний кількісний показник досліджуваності канону.

Питанню жанрової характеристики оповідань про Холмса присвячена більшість україномовних та російськомовних критичних праць. Авторами традиційно висвітлюється аспект традиції та новаторства у детективній творчості А. Конан Дойля. Л. Панек констатує: «Оповідання про Шерлока Холмса розпочалися з По»² [303, с. 80] (генетичний зв'язок між циклами американського та англійського авторів, за нашими спостереженнями, на рівні деяких сюжетів та окремих рис образотворення Дюпена/Холмса можна відстежити покроково³: А. Конан Дойль ніби навмисно у визначених моментах максимально наближається до манери Е. По,

²Установка на «переформатування з метою удосконалення» продекларована у самому тексті холмсіани у першому ж творі циклу словами дойлівського сищика: «Ви, звичайно, думаєте, що лестите мені, порівнюючи мене з Дюпеном, – зауважив він. – А як на мене, то цей Дюпен – не бозна-який розумака<...>Він мав, безперечно, певні здібності до міркування, проте його ніяк не можна назвати феноменом, за який, очевидно, вважав його По» [55, с. 28].

³Окреслимо бодай кілька таких випадків: 1) Про Дюпена: «Не раз вихвалявся він із задоволенням посміхом, що більшість людей для нього – відкриті книги, і тут же наводив приголомшуючі докази того, як виразно прочитує він у моїй душі» [145, с. 97]; Холмс: «Коли я бачу чоловіка з такими бакенбардами й такою червоною хустиною в кишені, я зможу витягти з нього все, що завгодно, запропонувавши побитися об заклад» [55 с. 307] + численні випадки, коли Холмс достеменно розгадує думки Ватсона чи інших людей за дрібними рисами їх поведінки; 2) про Дюпена: «У подібних випадках я вбачав у ньому певну холодність і відчуженість» [145, с. 97]; про Холмса: «Ця його мовчанка лише підсилювала враження чогось трагічного, яке він на мене справляв, і часом мені здавалося, що я бачу в ньому щось відчужене від світу – ніби мозок без серця, так само слабкий у своїх почуттях, як і могутній у міркуваннях» [56, с. 147]. Подібних паралелей, які доводять думку про первинну палімпсестовість характеру Холмса, досить багато.

наділяє Холмса концептуальними рисами характеру, які притаманні Дюпену, майже дублюючи останнього, щоб потім на тому, що становить власне дойлівський ідіостиль і формує комплекс упізнаваності саме його героя, створити індивідуально-неповторне, цим самим начебто унаочнивши процес удосконалення як поетики детективного жанру – особливо стилю детективного письма, композиції – так і, зокрема, образу центрального героя жанру до рівня класики). З. Гражданська [45] звертає увагу на те, що попри очевидну орієнтацію на Е. По, Ч. Діккенса та В. Кілінза, А. Конан Дойль значно трансформував і канонізував ті жанрові особливості, які у творах названих письменників знаходились на стадії розробки. Схожа позиція С. Антонова [8], Дж. Кавелті [233], К. Піттарда [297]. Згадуваний вище Л. Панек [294, с. 80] конкретизує новаторські елементи А. Конан Дойля: ускладненість вікторіанською метафізикою (проте усунення неясностей, які були притаманні Е. По); наближення до чистого нарративу (*pure narrative*); увиразнення образу оповідача на фоні запозиченої у Е. По авторської точки зору (позиції автора у тексті); оптимальне поєднання пригодницького, раціонального та сентиментального тощо. Л. Панек у перших творах циклу ретельно простежує маневрування А. Конан Дойля у межах традиції Е. По та Е. Габоріо (від Лекока, на думку дослідника, запозичені акторські схильності Холмса, часта зміна образу задля справи, а також мало не гротескний наголос на раціоналізації, прагматизмові – як стосовно Холмсових вимог до стилю Ватсона, так і щодо самої персони сищика, апогеєм чого є заява про незнання загальновідомих істин, а натомість зациклення суто на детективній сфері й усьому, що з нею пов'язано) на шляху до формування цілісної палітри власних стильових, композиційних та образотворчих методик.

Що стосується образу Холмса, висновок дослідника полягає у думці, начебто А. Конан Дойль оживив у ньому досі «дерев'яні характери сищиків» [294, с. 92]. Майк та Моллі Хардвіни з приводу цього зазначають: «Конан Дойль хотів знайти детектива іншого, вищого типу...» [197, с. 82]. Усі жанрово-поетикальні новаторські рішення автора так чи інакше сконцентрувались в образі Холмса і деякою мірою первинно були зумовлені саме авторським проектом характеру головного героя: Холмс у стильовій манері дюпеніади чи лекокіади виглядав би вкрай неорганічно.

Задум автора «знайшов себе» в ідеально адекватній формі, як і максимально сприятливому історичному часі, коли детективний жанр в цілому відповідав емотивно-світоглядному ракурсові доби.

Г. Давиденко і О. Чайка [48, с. 96–110], Л. Коновод [65, с. 4], Н. Зоркая [68, с. 74] більшість творів про Холмса кваліфікують як жанр інтелектуального (логічного, дедуктивного) детективу. Якраз на основі типажу холмсіани названі дослідники і формують щось на кшталт хрестоматійних рис детективу цього підвиду. М. Коген говорить про цикл А. Конан Дойля, як про «...тип класичного, або формального детективу» [239, с. 31]. О. Борисенко відносить твори про Шерлока Холмса до особливого розряду детективів – «вікторіанського», але саме означення «вікторіанський» трактує досить широко: хронологічно – час правління королеви Вікторії і період до Першої світової війни, а територіально зараховує сюди ще творчість американських авторів так званого «вікторіанського періоду» американської літератури. Про «вікторіанськість» холмсіани говорить також К. Піттард [297], зокрема й про типологічну близькість взагалі жанру детективу та циклу про Холмса, як його вершинного досягнення, із вікторіанською дійсністю.

Попри традиційну недооцінку, намітилась, особливо в англomовній науково-критичній літературі, тенденція до поступового подолання інтерпретації холмсіани і, як наслідок, усього детективного жанру, як суто розважальної літератури – що начебто вже не потребує додаткових пояснень. Розпорошені спостереження над розвитком фабули або формально-жанровими елементами починають поступатися завданню вивчення ідейно-концептуального задуму автора. Репрезентативна позиція Дж. Томпсона (1995), який наголошує, що, «...ставлячи питання про успішність детективної творчості Конан Дойля, необхідно дослідити і формальні здобутки, й ідеологічний характер його робіт, адже <...> їхня перевага полягає у могутньому поєднанні формальної інноваційності та ідеологічної сталості» [337, с. 63]. Звідси злободенна для сучасного літературознавства проблема пошуку і встановлення причинно-наслідкових зв'язків між формальними жанровими ознаками холмсіани і їх змістовим наповненням.

1.1.2. Парадигма міфу у контексті шерлокознавства: теоретико-дискусійний аспект

Дойлівські детективні твори майже миттєво після своєї появи породили стійку хвилю епігонства. Попри те, що традиція написання творів-містифікацій холмсіани досі жива (найсучаснішим прикладом продовжуваності цієї традиції є роман Ніколаса Мейєра “The Seven Per Cent Solution” [288]), досі ніхто не зміг повторити успіху оригіналу чи бодай наповнити твір автентично дойлівською художньою атмосферою дійсності. Питання популярності та комплексу упізнаваності саме дойлівського циклу займає особливе місце серед розвідок з шерлокознавства. Г. К. Честертон популярністю образу доводить, що презирство загалом до детективного жанру необґрунтоване, особливо у випадку із Холмсом, який є повноцінним літературним образом. Дж. Томпсон справедливо зазначає: «З часу першої появи <...> Холмс живе власним неймовірним та автономним від свого літературного творця життям» [337, с. 60]. Внаслідок цього холмсіани та образ Холмса стали набувати рис міфу, що на етапі сьогодення у західному літературознавстві вже є визнаним фактом. Рішення щодо першопричин популярності, яка й стала відправною точкою рецептивного міфотворення холмсіани та її виняткового на загальнокультурному поприщі статусу може бути тільки комплексним: «...популярність детективів про Шерлока Холмса зумовлена збігом численних факторів» [226]. Р. Пауль припускає, що «...автори детективів без свідомого на те наміру, апелюють безпосередньо до тих моральних та духовних коренів суспільства, які підсвідомо приймаються і схвалюються» [295], тобто текст заздалегідь запрограмований на міф та ідеалізацію, в умовах чого читачу залишається лише засвоїти даний міфокод. Квінтесенцією авторського погляду на популярність холмсіани, яка набрала масштабів, загрозливих для решти його творчого спадку, можуть стати слова про те, що «...все знаходить своє місце» [53, с. 27]. Д. Сташауер зазначає: «...імена Шерлока Холмса та доктора Ватсона стали називними і увійшли до словника англійської мови» [173, с. 8]. Стійка популярність образу зумовила появу цілого ряду наукових розвідок, у яких образ Холмса висвітлюється як реальна людина – т. зв. «Sherlockian game», «Holmesian game»,

«the Great-Game» або просто «Game», початок чому поклали есе Б. Мауріса (Barlett Maurice) та Ф. Сіджвіка (Frank Sidgwick), датовані 1902 роком, продовжили Р. Нокс [278], К. Морлей [290], Д. Саєрс [313]. 1944 року вийшла антологія статей під редакцією Едгара Сміта [300], засновника Baker Street Journal⁴. Більш сучасною версією такого бачення образу Холмса є збірник, виданий Філіпом Шрефлером [315].

Наукова кваліфікація «*міфу Шерлока Холмса*»⁵ є одним із доказів ламання штампів щодо літературознавчої оцінки дойлівського канону. Дослідники почали вживати детермінанту «міф» стосовно образу Холмса наприкінці ХХ століття, коли популярність його, досі безпрецедентна у світовій літературі, стала очевидною. Наприклад, Дж. Саймонс пише: «Довговічна сила міфу Шерлока Холмса вражає» [330]. Н. Мак-Кав так визначає компоненти міфу про Холмса: «Цей міф включає в себе кіно-, теле-, радіоадаптації, адаптації для сцени, так само як і процвітаючий ринок творів пастішу, практично безлімітну продукцію ринку та величезну кількість об'єднань прихильників по всьому світі» [284, с. 154]. Д. Сташауер у синонімічному до поняття «міф» значенні вживає стосовно образу Холмса термін «архетип»: «У наші дні Шерлок Холмс перетворився у культурний архетип – подібно до Робін Гуда, Ромео та Джульєтти чи трьох мушкетерів. Діти Заїру і Тибету впізнають його на картинках так само легко, як Санта Клауса чи Міккі-Мауса» [173, с. 4]. П. Андерсон [224, с. 136] виділяє ряд складових елементів «архетипу Холмса» та встановлює, які реальні особистості чи літературні образи найбільше відповідають «холмсіанському архетипу» (“Holmesian archetype”). Конкретно про феномен міфу Шерлока Холмса у науковому літературознавчому оформленні одним із перших заговорив Дж. Томпсон [337, с. 63]. Він звертає увагу на те, як стиль та манера письма Конан Дойля вплинули на описуване явище. У праці Дж. Томпсона помітна

⁴«Бейкер Стріт Джорнал»

⁵Ми поділяємо погляд Л. Баткіна, який говорить про традицію «використовувати термін «міф» у метафоричному смислі. Під «міфом» розуміють ілюзію, забобони, самообман, мрію і пропагандистський стереотип, а також ідейну та психологічну конструкцію...» [15, с. 122]. Адже «архаїчний міф зникає з моменту втрати безпосередньої віри в події, про які розповідається <...> в сучасній літературі міф знову постає – у форматі міфопоезії» [24, с. 1].

тенденція розглядати міф про Шерлока Холмса у контексті більш об'ємного міфу вікторіанства.

1.2. Вивчення зв'язку холмсіани із філософськими та історико-соціальними доктринами

1.2.1. Раціоналізм/сциєнтизм/дарвінізм в художній інтерпретації Конан Дойля

Намагання пов'язати образ Шерлока Холмса із тими чи іншими філософськими вченнями, які були популярними наприкінці ХІХ ст. могли справити прямий чи опосередкований вплив на авторське втілення образу детектива є новаторською тенденцією серед дослідників-шерлокіанців. Пошук філософських впливів суперечить тезі Ф. Джеймсона про класичний детектив як «...форму без ідеологічного змісту» [270, с. 146]. К. Руфа звертає увагу на сліди раціоналізму Б. Спінози (розум і логіка як основні життєві орієнтири, домінування раціонального і пригнічення ним емоційної сфери тощо) [311, с. 3]. Дж. Розмарі пише про вплив пізньовікторіанського раціоналіста В. Ріда [307, с. 689], В. Мазін у психологічно орієнтованому ключі досліджує зв'язок образу Шерлока Холмса із філософією З. Фрейда [123], Дж. Дженсен говорить про філософію позитивізму [271, с. 15]. У роботі Дж. Саймонс вперше безпосередньо проводиться думка, що детектив Конан Дойля є «...набагато більш очевидним, ніж будь-хто із його попередників, втіленням ніцшеанської надлюдина» [329]. Дж. Вайт висуває твердження про дотичність із вченням Ніцше не тільки образу Холмса, але й Моріарті: «Конан Дойль, судячи з усього, є одним із ранніх читачів Ніцше і, не дивлячись на свою буржуазну опозиційність до нього, моделює образи Холмса та Моріарті – Холмсової рівні – суголосно із ним» [340, с. 342].

Серед зарубіжних критичних праць про Холмса помітною є тенденція розглядати образ Шерлока Холмса як виразника та апологета наукової думки вікторіанського періоду. Дж. Розмарі пише, що цикл про Холмса «...пропонує комплексне джерело емпіричних знань про світ» [307, с. 704], а «...через характер Холмса, Дойль блискуче популяризує властиву століттю впевненість у злагодженій

дії наукових законів» [307, с. 688]. Як зазначає К. Піттард, журнал «Стренд Мегезін» (у якому публікувались твори про Шерлока Холмса) «...завзято розпочав культивування науки у відповідь на сенсаційність» [297, с. 107], а жанр детективу, поряд із жанром науково-популярної статті, був одним із факторів, за допомогою якого втілювалась ця програма. П. Вайль помічає, що Шерлок Холмс майже не використовує наукові винаходи у своїй роботі, «...хіба що постійно шле телеграми» [26], і це метонімічно вважається «...знаком британського імперського часу: можна управляти світом, не покидаючи дому» [26]. Р. Томас віддає Холмсу більш важливе місце у науковій сфері вікторіанської епохи, порівнюючи його метод роботи із роботою фотокамери [335, с. 134]. Х. Грімс називає Холмса «споглядальною машиною» і також проводить паралелі на кшталт Р. Томаса.

Досить велику групу робіт складають розвідки, у яких аналізується реальний вплив методологічних прийомів Шерлока Холмса на криміналістику вікторіанської доби та сучасності, а також оцінюється сама робота детектива з погляду судової психології. С. Фулеро та Л. Врігцман вважають Шерлока Холмса доволі реалістичним зразком детектива, а його метод – дієвим та ефективним навіть для сучасної криміналістики. Найпримітнішою рисою, яка сьогодні асоціюється із Холмсом та широко застосовується у сучасній криміналістиці, є «...увага до деталей» [256, с. 89].

Низка досліджень присвячена аналізу впливу на образ Шерлока Холмса теорії Чарльза Дарвіна. Розвідки із цієї теми стали з'являтися у 90-х роках ХХ століття, що говорить про новизну проблеми. Одним із перших, хто теоретично обґрунтував свої погляди на зазначене питання був Л. Франк. На його думку, дарвінізм та суголосні із ним філософські вчення були головними каталізаторами, які остаточно зруйнували засади католицької віри у свідомості А. Конан Дойля [254]. Дж. Секорд відносить Шерлока Холмса до «нової генерації кар'єристів» [315, с. 117], яка сформувалась у вікторіанській Англії у 80-х роках ХІХ століття. Б. Крід стверджує, що й метод Холмса багато в чому є практичним втіленням дарвінізму як світоконцепції [240, с. 154]. Дж. Розмарі зазначає, що саме дарвінізм із всіма його похідними положеннями є основою методу Холмса, оскільки забезпечує його віру у

«...детермінований порядок «великого ланцюгу життя», бачення природи, в якому взаємозв'язок гарантує фіксовані позиції усіх ланок» [307, с. 689]. Крім того, у монографії Дж. Розмарі аргументується думка про відгомін у детективних творах А. Конан Дойля природознавчих відкриттів ХІХ століття, які базуються на тезі про побудову соціуму на первинних законах біології [307, с. 704].

З огляду на такий плюралізм думок, в ідентифікації «точок дотику» шерлокіани слід дотримуватись визначеного О. Козловим критерію: «...філософський та соціальний аспекти його [А. Конан Дойля – Л. Р.] пригодницьких творів не варто перебільшувати, як і аспект науковий» [87, с. 8]. До цієї думки долучається і О. Ковтун, наголошуючи на «сухуватості раціоналістичних описів» та переважанні «пригодницького сюжету над «науковими» ідеями у книгах» автора [86, с. 83].

1.2.2. Полемічні питання віри/атеїзму протагоніста

У холмсознавстві часто мусується питання, чи тяжіють погляди Холмса до релігії. С. Дойль бере до уваги найпоширеніші версії, які висувались стосовно релігійних переконань Шерлока Холмса – християнин (англіканська церква), атеїст, буддист, спіритуаліст – і робить висновок, що хоча деякі висловлювання Холмса чи площини його життєвого укладу і тяжіють до зазначених віровчень, проте «...вірування Холмса суголосні християнству і тут справа певна, що він був вихований на догмах англіканської церкви» [248, с. 214]. Такої ж думки дотримується К. Редмонд [303, с. 168]. М. Тейлор [332] формулює релігійну позицію Шерлока Холмса як «безпропозиційне одкровення», яке є суб'єктивною інтерпретацією класичного християнства та означає не віру в Бога безпосередньо, а віру в Бога через природу: бачення Бога у явищах природи, її красі, неповторності тощо. Досить ґрунтовною працею про взаємозв'язок теології та детективної літератури загалом і власне образу Шерлока Холмса є монографія Р. Пауля [295]: автор пропонує розглядати ряд засад жанру детективу як теологічні за суттю.

Досить неоднозначними є праці, у яких стверджується приналежність Холмса до спіритуалізму. С. Смаджік бачить риси спіритуалізму в «Собаці Баскервілів» і за основу бере тезу про типовість для вікторіанської спіритуалістичної літератури

«...ідеї того, ніби існує більше, ніж 5 чуттів, і якраз найважливіше із них знехтуване» [323, с. 145]. Робиться натяк на часто інтуїтивне у конкретно цій ситуації ведення розслідування Холмсом, залучення ним уяви. Епізодично розглядає елементи спіритуалізму в образі Холмса Н. Утечін [338]. К. Вінн помічає риси спіритуалізму в оповіданні «Порожній будинок»: «...факт відродження сищика, його повернення із небуття, аюзії на шахрайство, маскування та похмурі кімнати, залучають читача до цікавої взаємодії із спіритуалізмом дев'ятнадцятого століття та практикою спіритуалістського медіуму» [346, с. 163]. С. Дойль, спершу хоч і допускає думку про присутність в образі Холмса певних рис цього вчення, не знаходить цьому прямих доказів [248, с. 213]. Автор бере на озброєння фразу самого Конан Дойля, що творець та його творіння не є ідентичними [248, с. 213]. Дослідниця Х. Грімс зазначає, що оповідання Дойля про Шерлока Холмса зачіпають надприродні теми і пов'язує рефлексії спіритуалістського вчення в оповіданнях про Холмса зі страхами, притаманними світогляду *fin de siècle*, знаходить підтвердження як спіритуалізму так і стану гіпнотичного трансу [261, с. 39].

1.2.3. Холмс і вікторіанство як прерогативний фокус англомовних розвідок

Питання приналежності Шерлока Холмса до епохи вікторіанства більш повно окреслене, особливо в англійському літературознавстві. Образ Шерлока Холмса є одним із фетишів вікторіанства. Про це пишуть К. Сміт [324], С. Найт [277], Дж. Томпсон [337], С. Арата [226], причому звертається увага не тільки на аспекти, які пов'язують образ детектива зі світоглядом вікторіанства, але на те, що ідеологічно його від цієї епохи віддаляє (вживання наркотиків, комплекс холостяка, вплив теорії Дарвіна тощо). М. Аткинсон зазначає, що «...головне завдання Холмса як пошуковця таке ж, як і у перших соціальних груп – захист суспільства» [227]. Натомість Дж. Томпсон вважає, що Холмс внутрішньо не прагнув змінити щось у суспільстві на краще і демонструє «...байдужість щодо соціальних проблем» [337, с. 67], адже не зосереджується на тому, що змушує людей іти на злочин і як це попередити надалі. С. Арата висуває думку, що «...соціальні проблеми на сторінках оповідань про Холмса не вирішуються взагалі» [225, с. 42], а втручання Холмса у

них зумовлене тільки тим, що сам злочин завжди виступає конкретним виявом певної соціальної проблеми. Зв'язок Холмса із епохою вікторіанства на просторах східнослов'янського літературознавства вивчали дослідники М. Чертанов [202], О. Коршунова [94], С. Антонов [8].

До фокусу зв'язку образу Шерлока Холмса із вікторіанством дотичне питання про втілення ним англійського менталітету. І. Білозьорова зазначає, нібито «...у Конан Дойля без зусиль можна розгледіти етнічні особливості англійців». Наголос робиться на неповторному колориті національного життя і дійсності холмсіани, наділеності Холмса такими типово англійськими рисами, як «...закритість, місцями навіть церемонність, іноді нудьга і байдужість до світу (сплін), іноді непогамовна енергія, іноді самолюбівання, і у той же час уособлення ідеалу джентльменства» [17, с. 21.]. А. Гвоздева стосовно образу Холмса вводить поняття «лінгвокультурний типаж» [37, с. 51]. Згідно із дослідженнями, відображеними у праці О. Коршунової, саме літературний та кінематографічний образ Шерлока Холмса викликає у респондентів найбільше асоціацій із англійським типом характеру та поведінки [94, с. 86]. Розробляли проблему ідентифікування образу Холмса як суто англійського також П. Вайль [26, с. 488], С. Антонов [8, с. 239], Дж. Розмарі [307, с. 689] та ін.

1.3. Традиція застосування науково-психологічної методології у шерлокознавстві

1.3.1. Психологічна змістовність та насиченість шерлокіани

Першою книгою, яка комплексно розглядала образи Шерлока Холмса та доктора Ватсона у контексті сучасної наукової психології, аналізуючи їх з допомогою психометричних методів, була праця Дж. Редфорда [301]. Автор приділяє увагу питанню екстраординарного впливу художніх образів А. Конан Дойля на читацьку аудиторію. Психологічну сторону образу Шерлока Холмса досліджували вже згадувані вище Р. Ділтс [52] та В. Мазін [123], побіжно ця проблема відображена у працях Дж. Розмарі [307, с. 685–708] та М. Аткинсона [223]. М. Аткинсон говорить про зв'язок методології мислення Холмса зі східними практиками медитації [227, с. 49]. Автор також помічає, що «...у тексті «Етюд у

багряних тонах» втілено найпервинніші психологічні парадигми» [227, с. 53], особливо стосовно другої частини повісті, коли ідеться про мормонів та методи маніпуляції людською свідомістю. Дж. Розмарі досліджує тандем інтелекту та уяви у методі Холмса та наголошує, що одним із важливих аспектів його успішності є знання людської психології: «...Холмсова уява керується ґрунтовною передбачуваністю людських дій, яка залежить від усіх форм поведінки, які легко кваліфікувати, класифікувати, порівняти між собою з допомогою інтелекту» [307, с. 689]. У праці В. Мазіна образ Шерлока Холмса розглядається у порівнянні із не менш ексцентричною особистістю З. Фрейда. Досить ґрунтовно розкрито образ Холмса у ключі професійної психології, зокрема вживання Холмсом наркотиків автор вважає відступом від «батьківського принципу реальності» до «материнського принципу задоволення», що зумовлює вторинну сепарацію героя і, як наслідок, його «десоціалізацію та ресоціалізацію» [123, с. 68]. Р. Ділтс зосереджується здебільшого на способові мислення Холмса, «візуальній репрезентативній системі», на основі чого будується процес мислення, а також причині та наслідках відсутності емоційної складової у його «стратегії» [52, с. 72]. С. Смаджік під час аналізу мисленнєвої діяльності Холмса виділяє інтуїтивний елемент [323, с. 43]. М. Аткинсон висуває ідею «уявного споглядання»: «Холмс бере давню ідею споглядання, яка сприймається як опозиційна до уявлення, і стрімко перетворює її в уявну» [227, с. 43] («...*хіба уява – не мати правди?*» [58, с. 47]).

Оригінальною у своїй тематичній групі є праця дослідника Б. Мейсона [280], який розглядає образ сищика у контексті психології кольору, використовуючи для цього відповідні кольори трьох різних халатів Холмса: він доводить, що відповідний колір халату, у який був одягнений Холмс, впливав на спосіб його мислення. Вартим уваги є комплекс досліджень про художні недоліки конструювання образу та суто людські вади Холмса. Одним із перших, хто вказував на них, був переконаний католик Г. Честертон: «Головний прорахунок творця Шерлока Холмса полягає у тому, що А. Конан Дойль зображує свого детектива байдужим до поезії, з чого виходить, що філософія та поезія протипоказані детективам» [203]. Проте із цією тезою можна не погодитись: Холмс цитує Горація, В. Ріда, Шекспіра, Н. Буало,

Й. Гете, Дж. Мередіта, читає власний том Ф. Петрарки, вправний як музикант і композитор – все це явно виводить його за рамки «сухого раціоналізму».

Психологізація Холмсового таланту до музики є ще одним цікавим ракурсом досліджень. Сам вибір інструменту – скрипки – із усіма символічними нашаруваннями, є семантизованим, на що не раз натякають дослідники. Проте ґрунтовних праць щодо місця музики у формуванні образу Шерлока досить мало. Дж. Хікс зазначає, що творчі здібності Холмса перейняті від прообразів: француза Верне (проте не зазначає, якого саме із цілої династії Верне-художників, очевидно, що від Ораса Верне) та американського письменника і вченого Олівера Вендела Холмса [266, с. 58]. І. Морра пише, що в оповіданнях А. Конан Дойля «...високий інтелект Шерлока Холмса та комплексна характеристика підсилена його вмінням писати, грати та оцінювати музику» [292, с. 151]. Дослідниця розглядає музику як додатковий відтінок до ексцентричної натури Холмса та данину романтичній традиції. Дж. Дженсен [271, с. 16] лише побіжно зупиняється на взаємодії Холмса і музики, відзначаючи суто його майстерність та обізнаність у музичній справі.

У переважно несхвальному тоні дослідники висвітлюють таку характерну рису, як богемність. Д. Сташауер зазначає, що Холмс «...цілком відповідав типу богемної артистичної натури, ексцентричної та схильної до недозволених слабкостей типу кокаїну» [174, с. 86]. У богемності Холмса досить різко звинувачує Р. Мак-Лафлен [285]. С. Антонов до означення «богемний» включає ретельність Холмса в одязі (золотий портсигар, перстень із бериллом і т.д.), «аристократичну пиху» (натяки на доручення від визначних діячів світу), дендизм (часом епатажність), презирство до «серединного невігластва» (посередностей, які у свідомості Холмса віднесені до «натовпу»), крайній індивідуалізм та скепсис [8, с. 243].

1.3.2. Гендерна проблематика в циклі про Холмса

Однією із найновіших та найцікавіших тенденцій у сучасній бібліографії досліджень про Холмса є гендерне питання. В. Грінслейд та Т. Роджерс називають образ «...персоналізацією «чоловічих» атрибутів логіки та дедукції» [259, с. 145]. Найбільш ґрунтовними працями із зазначеної проблеми вважаються монографії

Д. Баршам [228] та Дж. Кестнера [274]. Книга Д. Баршам присвячена здебільшого особистості самого автора і зосереджується на розгляді кар'єри А. Конан Дойля у контексті біографічної традиції XIX століття. Авторка намагається розв'язати секрет того, як автор, який є вихідцем із не надто благополучної сім'ї, де батько, схильний до алкоголізму, не міг бути зразком справжнього чоловіка, вдалось утвердити думку про себе та героїв своїх детективних оповідань (Холмса та Ватсона) як про зразок, модель мужності у суспільстві в час найбільшої кризи у британській історії цього питання. Праця Дж. Кестнера присвячена дослідженню маскулінізму загалом у творах А. Конан Дойля, але більше увага зосереджена саме на проявах чоловічого в оповіданнях про Шерлока Холмса. Праця поділена на три розділи, у кожному із яких досліджується маскулінізм відповідно до історико-культурного аспекту: вікторіанський Холмс, едвардіанський Холмс, георгіанський Холмс. Концептуальними поняттям у системі «маскуліність Холмса» Дж. Кестнер вважає раціоналізм та інтелект на противагу жіночому ірраціоналізму. До питання маскулінного вираження образу Шерлока Холмса також звертались дослідники Г. Ріл [304], Дж. Чапмен та М. Хілтон [235], Е. Сміт [326], Е. Грісволд [262], М. Кімел та Е. Аронсон [275], Р. Томас [335], С. Арата [225], С. Найт [277], Ч. Рзепка [312] та ін. Помітним є те, що мало не усі дослідники аналізують маскуліність Холмса крізь призму вікторіанських уявлень та стереотипів, враховуючи феміністичні віяння, які набували поширення наприкінці цієї епохи. Е. Сміт, наприклад, аналізує маскуліний елемент загалом чоловіків вікторіанського середнього класу, адже саме представники із цього середовища найчастіше стають злочинцями в оповіданнях про Холмса, що дозволяє стверджувати думку про «...паталогізацію чоловічого у мідл-класі» [325]. Е. Сміт окремо зупиняється на тому, як образ Лондона породжує гендерний дискурс в оповіданнях. Ч. Рзепка досліджує особливості реалізації маскулінного аспекту серед новоствореного прошарку «наукової богемії», до якої він відносить і Шерлока Холмса [312, с. 117]. Р. Томас говорить про деякі обмеження, які накладала вікторіанська гендерна ідеологія на світогляд Холмса, чим, зокрема, зумовлена, на думку автора, його невдача в оповіданні «Скандал в Богемії» [335]. С. Арата звертається до питання

реалізації образу Шерлока Холмса у контексті загального русла «чоловічого романтизму», що певною мірою детермінує комплекс проблем, які висвітлює А. Конан Дойль у детективному циклі про Холмса [225]. Цікавим є ракурс дослідження Е. Грісволд, яка, використовуючи теорії Дж. Плека та К. Франкліна, визначає зображений в оповіданнях відрізок життя Холмса як період «діяльного життя» (*Strenuous Life*) і розглядає елементи маскулінізму Холмса відповідно до цього [262]. Авторка досліджує маскулінні елементи не тільки в образі Холмса, але й Ватсона, якого називає «абсолютним чоловіком». Ж. Холл намагається встановити фактори, завдяки яким підкреслюється маскулінність Холмса, і висловлює думку, що цьому сприяють «...готичні елементи та клієнти жіночої статі», які «...відіграють важливу роль у процесі становлення раціонального детектива як могутнього, патріархального героя» [262, с. 297]. М. Аткінсон висловлює думку, що саме поняття правди у творах про Шерлока Холмса є маскулінним, фаллоцентричним. Для аргументації цього застосовано вчення Ф. Ніцше та Ж. Дерріда.

Існують також псевдодослідження гендерного питання у циклі про Холмса, у яких автори, використовуючи фактичний матеріал, а саме цитати із творів, намагаються довести, що Холмс насправді був жінкою. До них, зокрема, належить праця А. Бредлі та В. Серджента [9]. Автори опираються на вирвані із контексту цитати. До прикладу, не доцільно вважати знання Холмсом 75 різновидів парфумів чи марнославство Холмса (акцентоване у деяких творах навіть самим Ватсоном) достатньою підставою для того, щоб припускати, ніби Конан Дойль навмисно приховує від читачів справжню стать героя. Дослідження такого типу може тільки відтінити ті, у яких образ Холмса зображується як виключно маскулінний. М. Дітмур висловлює думку про гомосексуальність чи схильність до педофільії Шерлока Холмса. Образ сищика, на думку дослідниці, апелює до гомосексуальної естетики *fin de siècle*. На доказ цього подаються факти, що Холмс взяв собі у служники чотирнадцятилітнього хлопчину, що асоціюється зі справою Клівленд

Стріт, коли «telegraph boys»⁶ обслуговували своїх вельможних хазяїв вкрай нетрадиційно. Авторка долучається до гіпотези, нібито образ Шерлока Холмса створено на основі життєвої драми Оскара Уайльда, відомого своєю гетеросексуальністю, а пізніше і скандальними гомосексуальними стосунками із чоловіками [246, с. 282].

Із гендерною проблематикою образу Холмса пов'язана також праця К. Редмонда [302], у якій автор досліджує сексуальні елементи в циклі про Холмса та житті самого Конан Дойля і те, як вони відображають загалом вікторіанське ставлення до сексу та еротики.

Висновки до розділу I

1. Дослідження про Шерлока Холмса дуже різновекторні. Це може бути пояснено самою природою образу та його довговічною популярністю. Щодо російськомовних та україномовних праць залишається злободенною проблема неподоланого стереотипного бачення образу Шерлока Холмса як дітища популярної (синонімічно – низькопробної) літератури.

2. Питанню жанрової характеристики оповідань про Холмса присвячена більшість україномовних та російськомовних критичних праць: автори традиційно говорять про новаторський аспект детективної творчості А. Конан Дойля, цикл про Шерлока Холмса як взірець жанру класичного детективу, а О. Борисенко розглядає ці твори у контексті такого особливого хронологічного-змістового поняття, як «вікторіанський детектив».

3. Більш повне і незаангажоване бачення образу Холмса формулюється в англомовних дослідженнях, де актуальними для сьогодення є гендерне питання образу Холмса, питання філософського та релігійного підґрунтя. Проте й вони потребують комплексного узагальнення.

4. Важливим є дослідження безпрецедентного за своєю силою феномену взаємозв'язку образу сищика із вікторіанством, а також дотичного питання втілення

⁶досл. «телеграфні хлопчики»

у ньому англійського менталітету та рис джентльмена. Серед зарубіжних критичних праць про Холмса помітною є тенденція розглядати його як виразника та апологета наукової думки вікторіанського періоду, наголошуючи на пізнавальних якостях творів, популяризації науки, наукових винаходів та методів. Досить велику групу робіт складають розвідки, у яких аналізується реальний вплив шерлокіани на криміналістику вікторіанської доби та сучасності, а також оцінюється робота Холмса з погляду судової психології.

5. Поширеною серед праць шерлокознавства є також тема зв'язку образу із релігією: загально визнаною є думка, що хоч дойлівський детектив зображується як вірянин офіційної у ті часи англіканської церкви, все ж його спосіб життя та світогляд не можна вважати взірцевим із точки зору традиційних релігійних догм. Досить неоднозначними є праці, у яких стверджується приналежність Холмса до спіритуалізму.

6. Наприкінці ХХ століття почали з'являтися численні праці, які аналізують рефлексію дарвінізму в образі детектива Конан Дойля; класично дарвінізм вважається результатом зневіри самого автора у християнстві, а також є суголосним зі світоглядом «нової генерації кар'єристів», яка формувалась в Англії у 80-х роках ХІХ століття і яка позиціонувала себе вільною від моральних і релігійних упереджень, а натомість була схильна пояснювати усе науковими фактами.

7. Особливий статус та феноменально стійка популярність образу дозволяють говорити про виникнення «міфу Шерлока Холмса», який полягає як у задумі автора створити образ «справедливого сищика», який ставить кордон на шляху злочинності й обстоює ідеали вікторіанського суспільства, так і в особливій формі рецепції та побутування цього образу у свідомості читачів.

8. Через ексцентричність поведінки образ Холмса є цікавим для аналізу із психологічної точки зору: розглядається образ детектива у порівнянні з особистістю та вченням З. Фрейда, вплив на психологію Холмса східних практик медитації та аналіз поведінкових моделей Шерлока Холмса у контексті психології кольору.

9. Однією із найновіших та найцікавіших тенденцій у сучасній бібліографії досліджень про Холмса є гендерне питання, яке зводиться до широкого аналізу

репрезентативних рис чоловічої моделі поведінки в образі детектива; у псевдодослідженнях із цієї проблеми дослідники намагаються довести, що він був насправді жінкою чи стверджується думка про його гетеро- чи гомосексуальність.

РОЗДІЛ II

ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНІ ОСНОВИ ДОСЛІДЖЕННЯ

2.1. Детектив як жанр масової літератури XIX століття у контексті суспільно-літературного осмислення феномену злочинності

2.1.1. Дихотомія «життя за законом/кримінал» в інтерпретації масової культури. Злободенність жанру детективу. «Вікторіанський детектив» як соціолітературне явище

Середній клас із його потребами і вподобаннями справив значний вплив на культуру вікторіанської доби. Саме із англійським мідлкласом пов'язане виникнення маскульту: Т. Адорно відзначає, що архетипи існуючої популярної культури встановилися порівняно рано у процесі розвитку середнього класу – десь на зламі XVII і XVIII століть в Англії [222, с. 475]. «Масовість» у контексті вікторіанства була особливо синонімічна із поняттями схожості, однотипності, стандартності. С. Філоненко говорить, що «...концепція «масової літератури» нерозривно пов'язана з теоріями «масового суспільства» й «масової культури», покликаними збагнути природу модернізаційних процесів XX ст.» [189., с. 12]. Прямий зв'язок між мідлкласом і виникненням маскультури існує у «моді на освіченість», що на початку XIX ст. ще явно було прерогативою вищих кіл суспільства. Серед факторів, які супроводжували виникнення масовості у літературі К. Ворпол виділяє також «експансію залізниць» [345, с. 12]: нова література, стала популярним засобом розваги під час руху громадським транспортом (детективи навіть називали «вагонною белетристикою», «залізничним читвом» [204, с. 17]). Для виникнення масової літератури сприятливими були і соціально-технологічні умови: скасування податку на газети у 1885 році, анулювання податку на папір у 1861 році, впровадження ротації та друкарського пресу [336, с. 63–64]. Так у другій половині XIX ст. в Англії набуває поширення масове видавництво із притаманними йому жанрово-стильовими особливостями як культурний запит мідлкласу. За словами С. Чуприніна, «...змістово-композиційні стереотипи та естетичні шаблони лежать в основі усіх жанрово-тематичних різновидів масової літератури» [204, с. 16]. Масове

видавництво було насамперед прибутковим фінансовим проектом (твори масліту також називають «одноразовою літературою» [205, с. 17]). У синонімічному значенні до терміну «масова література» вживаються означення «...тривіальної, розважальної, ескапістської, ринкової, або «дешевої», словесності, паралітератури, белетристики, кітчу, і, нарешті, грубо-оцінковий ярлик «читиво» (мотлох)» [126].

Поряд із позитивними культурно-освітніми змінами, негативним чинником розвитку англійського мідлкласу став стрімкий ріст злочинності. До цього призвела, серед ряду об'єктивних факторів, і урбанізація. Сама процесуальна семантика цього явища (пошук кращої долі, боротьба усякими шляхами задля віднайдення тотожного амбіціям місця у павутині міста) послугувала росту криміналу. Синтез двох виділених процесів – виникнення масовості та, власне, масифікація злочинності як явищ, однаково співвідносних із середнім класом, – зумовили, у свою чергу, виникнення та культурний запит на твори детективного жанру. Належність до серединного поля літературної ієрархії та відповідність настроям доби цього «культурного винаходу» робитиме його адекватним інноваційним рішенням для втілення злободенного змісту у відповідній «суспільству раш-тайму» формі. В «епоху сумніву [169, с. 267], а також у ситуації, коли «новітня людина відштовхнула обіцянки Віри <...>, проте не отримала впевненості у Знанні» [153, с. 6]. За А. Бурцевим, англійське оповідання зламу віків відобразило широку панораму епохи, колоніальну дійсність, життя мешканців великого міста; очевидним стає справжній зріз суспільного та приватного буття у певний момент національної історії [25, с. 35].

Вважається, що саме детективні твори про Холмса слугували моделлю для письменників, чия творчість припадає на період так званого «золотого віку детективу», який тривав між двома світовими війнами. За словами Дж. Деламантера та Р. Прігожі, «...досліджень про природу жанру, його читацької аудиторії та зв'язків із іншими літературними формами майже настільки ж багато, як і самих детективних творів» [243, с. 3]. Проте не можна стверджувати, що наявні сьогодні наукові розвідки містять вичерпне осмислення усіх особливостей жанру, особливо

коли йде мова про холмсіану, необхідність переоцінки якої назріла чи не найкритичніше з усього спадку детективного жанру.

У поглядах на теорію детективу ми опираємось на дослідження українських вчених Г. Кукси [102], Л. Васильєвої [29], Н. Герасименко [40], О. Харлан [198], Т. Бовсунівської [20]; російських – А. Вуліса [35], О. Борисенко [23], В. Гітіна [42], І. Баннікової [11], І. Білозьорової [17], О. Анциферової [9], Н. Зоркої [68], Н. Михальської [129], Т. Скребцової [165]; зарубіжних – Дж. Даламатера та Р. Прігожі [243], Дж. Кавелті [233], К. Піттарда [297], Л. Франка [255], М. Когена [239], Р. Томаса [336], С. Найта [277] та ін.

О. Борисенко пропонує конкретизувати жанрове визначення циклу про Шерлока Холмса і звужує його до терміну «вікторіанський детектив» – явища концептуального та багатовекторного. К. Піттард говорить, що «для більшості людей вікторіанський детектив – це оповідання про Шерлока Холмса [297, с. 76]. В художній дійсності холмсіани час ніби зазнає ретардації. Саме глибока укоріненість у вікторіанській добі із притаманними їй світоглядно-ідеологічними засадами, а не тільки формально-часова приналежність до цього періоду, дозволяє дослідникам виокремити різновид «вікторіанського детективу».

Детектив як жанр літератури про розкриття злочинів виник і розвивався паралельно зі становленням правоохоронної системи, необхідність ефективного функціонування якої особливо гостро назріла на початку ХІХ століття: «Детектив як форма літературного твору сприймається як відкриття, яке співпало у часі із розвитком поліційних сил та становленням сучасної бюрократичної держави» [336, с. 4]. Ріст злочинності та загалом сфера людських пристрастей привертала увагу медиків, психологів та соціологів. М. Вінер помічає, що «відбувалась зміна у поглядах психіатрів на це питання від інтелектуального дефекту до несправності в управлінні імпульсами, що позначилось виникненням нового поняття «морального божевілля» [343, с. 34]. Це прирівнювалось до божевілля дикунських племен: «Психіатри <...> заявляли, що навіть у серці найкращих із людей присутній демон, і коли стримування релігійними переконаннями, розважливність завдяки почуттю власної гідності тощо ослаблені або відкинуті, диявол дає собі волю, а характер

людини піддається несподіваним та складним трансформаціям» [343, с. 34]. Медики та науковці інших сфер науки шукали шляхи для подолання цього «божевілля», намагаючись винайти дієві методи для контролю несвідомих сфер людської психіки. Ф. Ніцше заявляє: «Щойно почали займатись фізіологією злочинців – і вже стоять перед беззаперечним фактом, що між злочинцем та розумово хворим немає суттєвої різниці: звісно, якщо вважати, що звичайний моральний спосіб мислення є спосіб мислення розумово здорового» [136, с. 125–126]. Для Ф. Ніцше злочинні пориви є явищем майже тривіальним, частіш за все вони детермінуються обставинами⁷, але генетично зумовлені варварсько-дикунським походженням всього людства. Художня дійсність шерлокіани пропонує розуміння злочину як ментальної слабкості, проте Холмс завжди розглядає факт злочинства комплексно і бере до уваги ряд обставин, які часто виправдовують злочинця і не плямують його джентльменської честі (як у випадку із «Таємницею Боскомської долини»). У дойлівському циклі злочинцями чи жертвами виступають представники усіх соціальних прошарків: від королів до звичайних людей – проводиться думка, що злочинність як недуг вражає усіх.

У Лондоні поліція з'явилась 1829 р., а 1842 р. – відділ із розслідування вбивств. Саме у Лондоні як у великому мегаполісі відбувалось найбільше злочинів. За деякими даними, 10% лондонців заробляли на життя різними злочинними махінаціями та криміналом. Працівники поліції (особливо наприкінці століття, коли ситуація надто загострилась) уявлялись справжніми рятівниками суспільного устрою: «...коли іще в середині століття поліцейський був парією <...>, то в міру організації суспільства, системи прав і обов'язків буржуазних демократій образ поліцейського перестав бути негативним» [128, с. 296]. Тому, на думку Ч. Ржепки, розквіт жанру детективного оповідання припадає на останню чверть ХІХ ст.: «До 1880-тих жанр детективу був цілком готовим до репрезентації професіонального, «наукового» детектива без того, щоб кидати виклик звичному укладові життя» [312,

⁷Одного чоловіка так мучив його розпечений, нікчемний син, що ввечері він убив його і, ледве переводячи дух, сказав своїй сім'ї: «Ну! Тепер ми можемо бути спокійні!» Хто знає, до чого можуть довести нас обставини! [136, с. 181]

с. 117]. З. Кракауер говорить про первинну міфологізацію образу сищика, адже той «...своїм розумом розриває павутину ірраціональних сил та з гідністю торжествує над темними інстинктами, виступає справжнім героєм цивілізованого світу, який вірить у могутність просвіти та індивідуальної свободи» [96]. Такою є соціальна детермінація детективного жанру.

З іншого боку, існує фактор масового видавництва. Оскільки на перших порах більшість людей того часу ще ніколи не зустрічалась із реальними сищиками, чії агентства були лише у великих містах, то, за словами Х. Спайер-Макова, «...друковане слово вікторіанського та едвардіанського періоду було засобом, з допомогою якого письменники усіх сортів <...> вели неперервний діалог про детективів...» [322, с. 15]. Дж. Томпсон констатує, що «...рівень публічного інтересу до злочинів у другій половині XIX століття був безпрецедентний»: «...до Першої світової війни англійський детектив, приватний чи офіційний, виступав центральною фігурою у галереї англійських архетипів» [322, с. 22]. Той факт, що Шерлок Холмс діє як особа неофіційна, є свідченням критичного ракурсу відображення вікторіанської дійсності у хронотопі циклу. Напади Холмса спрямовані й проти тюремної системи Великобританії⁸. Помітно, що задум автора реалізований таким чином, щоб максимально уникати покарання в'язницею. Холмс більше апелює до внутрішнього каяття і «...бореться не за букву закону, а за дух добра» [26, с. 132]. Натомість С. Арата акцентує на неодмінній для Холмса меті встановити справедливість: «У імперії Дойля кожен злочинець має бути покараний і ніхто не може бути несправедливо обмовлений» [225, с. 156], що, на думку дослідника «... не виконує одну із передових функцій детективної літератури, бо не встановлює остаточно винного» [225, с. 156].

За виняткових до детективного жанру вимог виконувати не тільки традиційну для літературних творів естетико-пізнавальну, а й соціально-інтегративну, нормативно-регуляторну та моделювальну функції (до речі, типові функції міфу),

⁸Проти в'язниць як виправних органів виступає і Ф. Ніцше: «Усякий, кому доводилось відвідувати тюрми та виправні будинки, звісно, дивувався, наскільки рідко можна там зустріти щирі «докори сумління» [136, с. 190]

виглядає природним, що образ Холмса як вершинне досягнення детективної літератури не лише на початковому її етапі, але вже упродовж кільканадцяти десятків років, наділявся визначеною М. Еліаде нехай ілюзорною, проте все-таки «свободою творити історію» – «чинити спротив» – як прерогативою «незначної меншості людей» [215, с. 37], у нашому випадку навіть не реальної історичної особи, а літературного образу, що, втім, виявилось засобом більш ефективним та тривким через естетико-міфогенну непроминальність.

2.1.2. Детективний цикл А. Конан Дойля як явище «мідлітератури»

Практично із часу появи жанру детективу точаться суперечки щодо його художньої цінності. В. Гітін зазначає: «... детективу, як, мабуть, жодному з існуючих літературних жанрів, судилось із самого народження стати предметом запеклих суперечок та взаємовиключних вердиктів» [42, с. 8]. Через традиційну належність до масової літератури критики зазвичай не надають детективу значної художньої цінності. О. Анциферова зазначає, що «...детектив розглядається як явище, переважно пов'язане із белетристикою» [9, с. 21]. Проте деякі дослідники все ж тривалий час дискутують щодо місця детективного жанру у літературній ієрархії. Дж. Мак-Дональд та Р. Прігожі роблять спостереження: «Трьома найпопулярнішими методиками дослідження детективу є психологічний підхід, соціокультурний підхід та історичний метод. Звісно, більшість із цих методик розглядають детектив скоріше як артефакт, ніж справжнє мистецтво, детектив тут, у кращому випадку, «недолітература»⁹ [284, с. 61]. Виправдовували художню цінність детективу А. Вуліс [35], Г. Анджапарідзе [6], І. Баннікова [11], О. Анциферова [9], О. Харлан [198], Я. Маркулан [124] та ін. Позиція А. Вуліс із цього приводу досить категорична: «...варто прийняти за аксіому, що детектив – література, якщо це справді художній твір» [35, с. 43]. До питання реабілітації художньої цінності детективних творів у контексті творчості А. Конан Дойля звертались також

⁹ “subliterature”

Г. Честертон [203], Дж. Томпсон [337], Л. Трауберг [180], Р. Томас [336], С. Антонов [8], Ч. Ржепка [312] та ін.

Як відомо, і сам А. Конан Дойль «...вважав цикл про Шерлока Холмса <...> «споживацьким»¹⁰ [336, с. 132]. Все-таки із Шерлоком Холмсом сталося те, про що Ф. Ніцше писав: «Кожного письменника постійно знову дивує, як його книга, раз відрікшись від нього, починає жити самостійним життям; він відчуває себе так, ніби на його очах частина комахи відірвалась від цілого і пішла своїм шляхом» [137, с. 174]. Про намагання А. Конан Дойля вивести детектив із рангу низької літератури писав Дж. Томпсон: «Зрештою, Конан Дойль був не в змозі узаконити детективну творчість як «серйозну»: він зміг дати їй нову хвилю популярності, але не повну літературну престижність» [337, с. 68]. На думку дослідника, «...переживання Конан Дойля стосовно того, що він здобув собі ім'я у нижчому жанрі, може сприйматись як прикметне свідчення браку респектабельності цього проміжного жанру»¹¹ [337, с. 64].

Детективний жанр належить до того різновиду прози, що тривалий час залишався без уваги серйозної критики: «...він опинявся поза увагою жанрологів як недоладне низько естетичне утворення масової культури», «...лише останнім часом «велика критика» звернула увагу на існування такого жанру» [20, с. 468]. С. Філоненко говорить про такий собі «науковий снобізм», «...через який популярні твори безоглядно потрактовано як «непотріб», «макулатуру» й апріорі викреслено з легітимних об'єктів аналізу» [189, с. 6]. Першим теоретиком жанру став Г. Честертон, який у 1902 р. виступив із статтю «На захист детективної літератури». Тут слід звернути увагу, що сама історія найбільш ранніх спроб наукової інтерпретації детективу уже почалась словами «на захист».

Детектив як жанр, якому типово властивий захоплюючий сюжет, невибаглива стилістика, повторювана образна система не вимагає від читача значної душевної чи розумової напруги (якщо не брати до уваги роль читача як співучасника процесу розкриття), і, як правило, не викликає глибоких душевних переживань: для масової

¹⁰ cashcrop

¹¹ upwardly mobile genre

культури характерним є антимодернізм та антиавангардизм. Техніка детективного «письма» зорієнтована на середню мовну семіотичну норму, на просту прагматику [109, с. 363]. У той же час, вдалий образ самого детектива, інтрига, серійність детективних оповідань для підтримки читацького інтересу – все це надавало невимушено-привабливого характеру і робило жанр особливо придатним для читання в умовах пришвидшеного темпу.

У літературознавчій думці сьогодні дедалі чіткіше регламентується думка, що «...критика не має дозволяти комерційному успіхові твору діяти як стримувальний засіб, або бути підставою для його ігнорування» [280, с. 60]. Від часу виникнення жанру він обростав багатьма зневажливими конотаціями із приводу наукової кваліфікації. Н. Ільїна каже, що «...детективний роман (чи новела) – це, з одного боку, гра, а з іншого – література» [72, с. 320]. В. Гітін говорить, що «...детективний твір – це насамперед складна логічна задача» [42, с. 11]. Навіть твори про Шерлока Холмса, які є визнаною класикою жанру, співвідносили із явно низькими за художніми якостями «бульварними романами за пенні»¹². Дж. Томпсон детективні твори А. Конан Дойля вважає «...ефектною комбінацією інтелектуального пазлу із глибоким хвилюванням «дешевих памфлетів за пенні» [336, с. 67]. Д. Клугер зазначає, що «...в усі часи детектив уперто записували до маскульту, «pulpre»¹³, мало що не в кітч» [84, с. 7]. У «Літературній енциклопедії» редакції В. Фріче та А. Луначарського детективний цикл А. Конан Дойля зараховують до т.зв. «пінкертонщини»¹⁴. С. Антонов слушно відзначає, що «...за своїми художніми якостями детектив ніколи не підніметься до рівня Достоевського» [8, с. 234]. Проте завдяки адекватному потрактуванню в умовах сучасного літературознавства класичний, перевірений поколіннями читачів детектив усе ж має

¹² “Penny pamphlets”; описували діяння злочинців, які жили переважноуXVIIIст. Досягнувши піку популярності у 1870-ї роки, бульварні романи стали негативно сприйматись як такі, що стимулюють злочини, які здійснюються молоддю. Тому увага перемістилась зі злочинців на тих, хто їх ловить, а література про розслідування із того часу починає переживати підйом [301, с. 46]

¹³Фр. «вичавка, мезга, жом»

¹⁴«Пінкертонщина» — низькопробна вульгарна література про пригоди знаменитих сищиків: Ната Пінкертон, Ніка Картера, Шерлока Холмса та ін. [110]

шанс зайняти гідне місце у літературній піраміді та вирватись із принизливого ярма низькопробності. Л. Трауберг, проводить влучні паралелі між спадком детективним та поетичним: «Чи коли-небудь хтось задумувався над тим, яку кількість безпардонних віршів опубліковано лише за останнє десятиліття, коли творили Блок і Маяковський? Співвідношення двісті-один, вірогідно, є применшеним. Але чи логічним буде висновок: поезія заслуговує осуду?» [180].

Детективний жанр зазнає критики і через т. зв. формульну побудову (термін Дж. Кавелті; інші варіанти – «конвенційність» Р. Брауна, «гетерономність» П. Бурдьє [189, 20]). Мається на увазі типова для детективу образно-сюжетна система, типова антагоністична група, композиційно-стильова побудова та ін., а також «...стереотипність, клішованість оповідних схем, в яких від твору до твору лише по-різному комбінуються одні й ті ж елементи достатньо стійкої конструкції» [20, с. 468]. Дж. Кавелті одразу ж наголошує: «Формульна література, перш за все, – це різновид літературного мистецтва <...> Стандартизація властива, без винятку, всій літературі. Без певних видів стандартизації неможливий зв'язок між автором та читачами. Формула створює свій власний світ, з яким ми озвичаємося шляхом повторень» [233, с. 56–57].

Конкретно щодо холмсіани дослідники помічають деяку жанрову неоднорідність, що дозволяє їм говорити про додаткові жанрові нашарування. Дж. Томпсон робить висновок, що «...детективна творчість Конан Дойля може розглядатись як комплексне переопрацювання трьох жанрів: жанру сенсації, детективного жанру та пригодницького жанру¹⁵» [337, с. 66]: від сенсаційної літератури – макабрестика і несподіванка; від детективної літератури – раціоналістичний елемент; від пригодницької – швидкоплинна дія¹⁶. Секретом успіху А. Конан Дойля дослідник вважає об'єднання елементів, які попередньо були

¹⁵ Однак серед західних дослідників є тенденція не ідентифікувати детективи як окремий жанр, а розглядати їх у контексті пригодницької літератури, куди відносять іще трилер, вестерн та шпигунський роман [101, с. 4].

¹⁶fast-pacedaction

домінантними у низькопробній літературі із емпіризмом, який як ідеологія побутував майже винятково у середовищі середнього класу» [337, с. 67].

Питання адекватної оцінки циклу про сищика із Бейкер-стріт є особливо актуальним у світлі можливостей, які дає теоретичне обґрунтування С. Чуприніним поняття «мідллітература». Синонімічні значення, щоправда, стосовно культури загалом, але, звісно, і літератури як її частини, мають терміни, які фігурують в англомовному літературознавстві – «middlebrow», запропонований В. Вулф, та «midcult», введений в обіг Д. Мак-Дональдом [189, с. 24–25]. С. Чупринін, як автор поняття, яке фігурує у нашому дослідженні, говорить про застарілість теоретико-інструментального арсеналу сучасної критики, що робить її неспроможною адекватно оцінити літературний процес: художня література зазнала серйозної еволюції у зв'язку із новітніми естетичними процесами, тоді як критика зі своїми класичними, закоренілими стандартами, значно застаріла. Перш за все, дослідник ставить під сумнів стереотипний поділ літератури на високу та низьку: тоді уся масова література може зайняти місце тільки на найнижчому щаблі літературної піраміди, що було б неадекватним для творів, які здобули перевірене поколіннями читачів визнання. Позаяк саме пласт масліту в інформаційному суспільстві є основним, то слід було б визнати, що у наш час високої літератури майже не існує. Пропонується погляд на словесну спадщину як на мультилітературу. С. Філоненко, розглядаючи питання сучасного ранжування літератури, як варіант пропонованого російськими літературознавцями терміну «мультилітература» наводить вчення Дж. Сібрука про культуру «nobrow» – концепцію культури поза старою ієрархією [189, с. 26].

Вимога переглянути ціннісні орієнтири художньої критики звернена не тільки на сучасний літературний процес. Фактично вона стосується усього літературного продукту масової культури, хронологія якої починається з кінця XIX ст. С. Чупринін зазначає, що у деяких аспектах новий термін синонімічний до терміна «белетристика», проте пропонує відкинути його через багатозначність, що викликає зайву плутанину. Головним критерієм, який відрізняє мідллітературу від

белетристики є те, що твори першої не втрачають актуальності та не випадають із читацького вжитку [206, с. 312]. Тут шерлокіана є особливо показовим зразком.

Нова літературна ієрархія має чотири рівні: 1) якісна література; 2) актуальна література, орієнтована на саморефлексію, експеримент та інноваційність; 3) масова література («читиво», «словесна жуйка», «тривіальна», «ринкова», кітч, «треш-література»); 4) мідллітература – тип словесності, який стратифікаційно розміщується між високою, елітарною та масовою, розважальною літературами, породжений їх динамічною взаємодією і який, по суті, знімає одвічну опозиційність між ними. Ґрунт для появи терміна «мідллітература» був підготований сучасним поглядом на словесність не як на ієрархію, яка визначає, який жанр має право на існування, а який ні, а як на таку собі «мультилітературу» (М. Черняк, С. Чупринін) – конгломерат рівноправних, хоча й різноорієнтованих та різноякісних за характером свого виконання літератур [189, с. 20].

Ж. Федорова говорить про існування таких творів (причому саме у її дослідженні ці «особливі» твори не прикріплені виключно до сучасного літературного процесу, а хронологічно починаються ще із другої половини ХІХ ст.), які відрізняються від безликої масової продукції через «незмінно присутню авторську індивідуальність» [187, с. 204]. Сюди, за визначенням Ж. Федорової, входять твори А. Конан Дойля, Ж. Сіменона, Агати Крісті. Г. Юзефович натомість пише про т.зв. «високий середній рівень» [218], що задається споживацьким середовищем. Дослідниця вводить поняття «офісної інтелігенції», яке віддалено нагадує «нову генерацію кар'єристів» у праці Дж. Секорда.

С. Чупринін виділив такі основні риси мідллітератури: 1) орієнтація на смаки та освітній рівень «споживацької» більшості; 2) відсутність осмислення глибинних філософських питань, натомість орієнтація на «...все те, що розсіює нудьгу, не навіваючи тривоги»; 3) зведення власне естетичних функції до комунікативних завдань; 4) багатошаровість змісту, сюжетно-композиційна винахідливість; 5) відрефлектована відмова від так званої мови художньої літератури на користь нейтральної лексики; це грамотно оформлений текст, який, проте, не створює складнощів розуміння навіть при покvapливому читанні.

Застосування терміна «мідллітература» до творів про Шерлока Холмса є вирішенням одвічних естетико-оцінкових дискусій та дозволяє по-новому поглянути на детективний цикл, відкидаючи будь-які упередження щодо художньої якості. Наочно докази приналежності шерлокіани до серединного поля літературної ієрархії відповідно до виділених С. Чуприніним критеріїв відображено у таблиці (див. Додаток А)

Висновки до розділу II

1. Оформлення жанру детективу як цілісної літературної системи в Англії кінця XIX ст. є сильно мотивованим явищем у історичному та соціально-психологічному плані. Головними каталізаторами його становленн стали тотальна масифікація свідомості наприкінці XIX ст. із виникненням масового виробництва та масового видавництва зокрема, пришвидшення темпу життя, формування значно ідеологізованого мідлкласу як буфера вікторіанського суспільства і споживача культурної продукції особливої якості, назріла психологічна потреба у захисникові у зв'язку із ростом злочинності тощо.

2. Історія теоретичного обґрунтування детективного жанру супроводжується запеклою полемікою із приводу його канонічності, правомірності існування узагалі у площині літератури, до якої за умовною згодою прийнято відносити винятково твори т.зв. «високої словесності». Як наслідок, тривалий час детектив якщо і роозглядався, то хіба що на периферії наукової літературознавчої уваги.

3. Хоча й сам А. Конан Дойль прискіпливо ставився до своїх напрацювань у детективному жанрі, його цикл про геніального сищика із Бейкер-стріт зазнали небаченої досі популярності завдяки вдалому образу головного героя, пригодницькому елементу, серійності, прийомів іміджмейкінгу, міфогенним текстуальним елементам.

4. Це зробило канон про Холмса особливо придатним для сприйняття у первинно заданому авторськими інтерпретаційними моделями і скоординованому вимогами часу ракурсі в умовах суспільства «раш-тайму».

5. Дослідники помічають жанрову неоднорідність холмсіани, яка полягає у використанні художніх модусів сенсаційної, власне детективної та пригодницької літератури.

6. XXI ст. позначене значною увагою до неконвенційні, низових форм культури, оскільки останні набули масштабного характеру і становлять цікаве поле для досліджень і переоцінки раніше нігілістичного ставлення серйозної критики. Теоретичне обґрунтування російським літературознавцем С. Чуприніном поняття «мідллітература» (а також відповідних у англійській науці понять «middlebrow» В. Вулф і «midcult» Д. Мак-Дональда) як середньої ланки ієрархії дає нові можливості для осмислення дойлівського циклу відповідно до мультикультурної/мультилітературної наукової методології. Це дозволяє по-новому прочитати давно відомий текст і адекватно сучасним науковим тенденціям його ранжувати.

РОЗДІЛ III

ОБРАЗ ШЕРЛОКА ХОЛМСА У КОНТЕКСТІ УЯВЛЕНЬ ТА ОЧІКУВАНЬ ЕПОХИ FIN DE SIÈCLE

3.1. Культурно-історичні передумови створення детективного циклу про Шерлока Холмса

3.1.1. Еволюція світогляду у Європі XIX століття та його вікторіанські трансформації

Контекст доби має велике значення для декодування літературного твору, оскільки «...письменник мислить і відчуває в унісон із цим світом; у нього неодмінно виникає співзвучне епосі художнє мислення» [66, с. 7]. Л. Гінзбург звертає увагу на соціальний ракурс характеристики твору і висловлює позицію, згідно з якою дійова особа як «...людина, яка зображується у літературі, існує у різних вимірах», причому соціальний вимір є одним із ключових характеротворчих визначників, позаяк персонаж «співвіднесений із уявленнями про людину, які існують у соціальній дійсності» [41, с. 16]. Теоретико-методологічну базу дослідження, яка дозволяє глибше зрозуміти світоглядно-філософський бекграунд духовного та естетичного життя Європи середини й кінця XIX століття та, зокрема, вікторіанської Англії – що багато в чому визначило пріоритетні художні та ідейно-сміслові маркери холмсіани – склали фундаментальні літературознавчі й філософсько-естетичні дослідження. Це праці таких відомих вітчизняних та зарубіжних учених, як Д. Затонський [66], Д. Пік [295], Дж. Дженсен [271], Дж. Руботем та К. Стівенсон [310], І. Кабанова [74], Е. Берджесс [231], М. Вінер [343], М. Чертанов [202], С. Антонов [8], Т. Гундорова [46, 47], Т. Ковальова [61] та ін.

Ламаючи меншовартісну традицію оцінки детективного циклу А. Конан Дойля, ми не намагаємось неадекватно із наукової точки зору помістити його у ряди високої літератури, оскільки мета дослідження полягає у тому, щоб проаналізувати шерлокіану як уже метакультурний дискурс, співвідносний із поняттям «мідллітератури» як серединним ієрархічним рядом словесного мистецтва, який синергізує ознаки як високої, так і масової літератури, широко використовуючи

художньо-психологічні прийоми кітчу. Холмсiana є явищем епохальним якраз через те, що стала продуктом перехідної доби, багато у чому перетворившись на її культурний бренд. 1912 року автор писав, що «...однією із простих характеристик теперішнього часу є хвиля мистецького та інтелектуального божевілля, яке вибухає у різноманітних місцях та різноманітних формах» [Цит. за: 284, с. 120]. Це і час науково-технічної революції, стрімкого злету західної цивілізації, і початок «декадансу» як осмислення моральних деформацій, зумовлених секуляризацією культури та почасти розчаруванням в абсолютизації гностичних ідеалів.

Кінець XIX століття Ф. Ніцше назвав «епохою розуму [137, с. 201], а щодо англійців зазначав, що вони «...поставили себе на чолі знань та наук» [136, с. 354]. Стрімке зростання ролі науки М. Найдорф називає стрижневим фактором розвитку європейського суспільства цього часу: «...в очах європейців світ був побудований за канонами класичної науки (Галілея–Ньютона) і сприймався у ньютонівських поняттях простору, часу, причинності»; отже, виглядає закономірним висновок науковця, що «...образ Шерлока Холмса, створений А. Конан Дойлем, відобразив цей культурний ідеал» [133, с. 47]. Та Англія цього періоду розвивалась за особливих обставин, зумовлених ще й переосмисленням ідеологем та стереотипів вікторіанського суспільства¹⁷. За словами Н. Крючкової, «...вікторіанська епоха створила особливу масову ідеологію та міфологію», тоді як першу чверть XX століття дослідниця називає часом, «...коли розвінчувались фетиші вікторіанства та розкривались його недоліки» [99, с. 14].

Водночас є підстави говорити про характерний англійський раціоналізм, який детермінований, поряд із ідеологічною фетишизацією інституту церкви, секуляризаторськими процесами, антропоцентризмом, натурфілософським ракурсом тощо. Попри зовнішній лоск, нова раціоналістично-сциєнтична філософія та стрімкий індустріальний розвиток не давали відповіді на назрілі проблеми всередині людини та соціуму. Ф. Ніцше помічає розсіювання особистісної суті індивіда в

¹⁷ Фактично вікторіанська епоха датована 1837–1901 рр., тобто періодом правління королеви Вікторії, проте ряд дослідників розглядають її у хронологічних межах від 1837 року і до початку Першої світової війни (1914), керуючись при цьому не формальним фактом правління королеви, а притаманними цьому періоду суспільними процесами, ідеологією і світоглядом [333]

умовах механізованого процесу виробництва – люди «...взагалі не вважають безчестям те, що їх використовують в якості гвинта машини і що вони заповнюють собою прогалини у мистецтві людського винаходу!» [136, с. 132]. Тому червоною ниткою крізь усі твори Ф. Ніцше проходить гасло: «Втратити особистість і стати гвинтом – ніколи!» [136, с. 132].

Поступово в науковому обігу постає тема дегенерації. Характерно, що вже К. Маркс та Ф. Енгельс (праця «Свята сім'я», 1844) уявляють концепт «дегенерації» «...як складову частину більш широкого явища зміни ідеалістичного світосприйняття на матеріалістичну реальність» [296, с. 20]. Дослідник цієї ситуації Д. Пік відзначає, що «...дегенерація все більше трактувалась медиками та іншими авторами не як соціальний стан бідності, а як самовідтворювальна сила; не явище, а наслідок злочинності, нестача та хвороба» [296, с. 23]. Злочинність та кримінал стали одними із центральних тем у різних сферах наукового і культурного життя. Поведінка злочинця починає розглядатись як вираз дегенерації орієнтовно із другої половини ХІХ ст. Італійський вчений Ч. Ломброзо (1835–1909) обґрунтовував теорію про біологічну схильність до скоєння злочинів. Про дегенеративні процеси як комплексне, багатопроблемне поле заговорили М. Нордау (есе «Décadence») та французький психіатр-антрополог Б. Морель [296, с. 22]. Дедалі виразніше у європейській гуманітаристиці окреслюється новий культурний тип – фізично, інтелектуально та духовно розвинена особистість, яка за експліцитною чи узагальненою імпліцитною семантикою покликана стати на шляху дегенеративних процесів. Типовим зразком героя, який відповідав би на подібні запити і протистояв злочинності як найбільш очевидному прояву занепадницьких тенденцій розвитку європейського суспільства, став злободенний образ детектива.

3.1.2. Лицемірство та криза суспільної моралі як чинник криміналізації суспільного життя. Соціокультурна характеристика вікторіанського мідлкласу

Вікторіанське суспільство позначене вираженою суперечливістю розвитку, яка з часом дедалі поглиблювалась і полягала здебільшого у ваганні між традиційним англійським консерватизмом, нігілістичною революційністю культивованих у

середовищі суспільної еліти ідей і власне наявним станом речей. Чи не найбільше такий розрив став очевидним у сфері релігії та правопорядку, приміром, щодо існування культу традиційних релігійних цінностей, підтримуваних на рівні імперської ідеології, і поширення антирелігійного руху, так само, як і ворожого християнству окультизму, зокрема спиритизму. При зовнішній масці добробуту і злагодженості тут спостерігається справжній бум криміналу (до прикладу, сумнозвісна серія вбивств, здійснена Джеком-Потрошителем у 1888 р.). Ф. Ніцше проголосив ХІХ ст. часом звільнення від моралі як «історії омани», яка «опирається на оману щодо свободи волі» [137, с. 56]. Але й тут не обійшлося без дисонансів: Ф. Ніцше висловлює ще одну тезу: «Звір всередині нас має бути обдурений; мораль – це вимушена брехня, без якої він би нас розтерзав» [137, с. 58]. Проголошуючи епоху звільнення від моралі як остаточну свою позицію, філософ тим самим анонсує епоху звільнення звіра всередині людини. Дж. Роуботем та К. Стівенсон роблять висновок, що «...у вікторіанську епоху відчувалось зміщення моральних цінностей, на які часто опирався закон як запоруку стабільності та порядку у суспільстві». А це, у свою чергу «...зумовлювало необхідність пошуку альтернативних засобів для забезпечення нормального функціонування соціуму» [310, с. 11]. Крім того, С. Антонов девіз суспільства, в якому жили Холмс і Ватсон, формулює як: «Усе – заради матеріальної вигоди» [8, с. 247], що означає меркантилізацію життя у гонитві за речовими здобутками на фоні процвітання ринку.

Саме на ХІХ століття припадає масова зневіра у релігійних цінностях. Релігія як один із китів, на яких трималась гуманність, зазнала серйозного удару через ряд факторів, які практично що збіглись у часі. Віра як духовний ідеалістичний концепт ставала сумнівним орієнтиром в умовах матеріалістичного світогляду та есенціалізму, коли майже будь-яке явище могло бодай гіпотетично бути пояснене наукою чи доведене реальними фактами¹⁸, а влада, гроші та матеріальні цінності

¹⁸С Філоненко вважає це «фантазією детективної формули» стосовно того, наче «будь-яка таємниця має раціональне і бажане пояснення, а той, хто її прояснює [тобто детектив – Л. Р.] отримує певні переваги у житті» [189, с. 151]. У раціоналізації детективного простору Т. Скребцова бачить відхід також від поезики і змістовності КАЗКИ: «на відміну» від казкового

давали змогу відчутти «рай на землі». Ф. Ніцше заявляє: «...те, що раніше робилось «заради Бога», тепер роблять «заради грошей», тобто заради того, що дає почуття влади та чисту совість» [136, с. 129]. На думку П. Вайля, саме культ розуму і логіки у циклі про Холмса забезпечили загальний оптимістичний настрій творів: тут «...ніколи немає занурення у жахіття та тугу від недосконалості світу і людини. У цьому – основа <...> його позитивістського стилю, суть його успіху» [26, с. 133]. Втім, така позиція – здебільшого маска, за якою ховається, як доводить техніка «ретельного прочитання», більш проблемно окреслена художня дійсність, що, проте, досі «за умовчанням» вперто ігнорується у літературознавстві.

Іншим важливим чинником руйнації релігійного світосприйняття стала теорія Чарльза Дарвіна (1859). Внаслідок подальшого розвитку та інтерпретації, вчення в атеїстичному напрямку, людство почасти звільнялось від Бога як наглядача, судді та духовного стража. Однак уявлення про історичний розвиток всесвіту як еволюційний процес давало місце думкам, що людина тільки тимчасово (у космічному масштабі часу) є головним результатом еволюції, а отже можлива еволюція людини до величини надлюдини як концептуально іншого біологічного виду, що відрізнятиметься від сучасного виду *homo sapiens* не анатомо-фізіологічною будовою, а сферами духу, розуму та волі. Теми про деградацію людської раси, надзвичайно резонансна теорія перенаселення Мальтуса та дарвінська теорія природного відбору дали поштовх до розробки питань конкурентності у контексті сучасного людства. Особливо скептичний і рішучий Ф. Ніцше проголошує наступне: «Нехай людство зменшиться у числі та збільшиться у ціні!» [136, с. 333] та «Вимирання відомого сорту людей так само бажане, як і продовження роду інших» [136, с. 342].

Названі вище фактори призвели до формування т.зв. «нової генерації кар'єристів», людей нового часу і нових вподобань, які йшли в ногу із передовими тенденціями. «Нова генерація кар'єристів» переважно ігнорувала теологічні засади діяльності: для них наука була «...галуззю оплачуваної еліти, незалежної від маси» і

дійства, яке цілком розгортається у вигаданому світі, обставини злочину, якими б фантастичними не здавались, неодмінно отримують раціоналістичне пояснення [164, с. 114-115].

її побожного консерватизму, вони вважали себе «...новим різновидом інтелектуальної аристократії» [315, с. 478], заснованим на «компетенції», а не бюрократії. Художнім прообразом представника «більш цінного сорту людей» та «нової генерації кар'єристів» (у своєму позитивному значенні) із ніцшеанською семантикою, проте значно трансформованою відповідно до часу, жанру, задуму тощо і став створений А. Конан Дойлем образ детектива Шерлока Холмса – героя абсолютно свого часу, але із перспективними модусами, актуальними поза часовими рамками.

Завдяки ідеологічно експансивній політиці королівського двору мідлклас як «споживач» насаджуваних ідей та цінностей став головним діячем соціального устрою вікторіанства. Аж настільки, що заволодів потенціалом визначати культурні запити епохи, як і характер їх реалізації. Центроутворювальна позиція мідлкласу у системі вікторіанського соціуму об'єктивно знайшла відгук у тому, що Холмс, хоч і є дрібним дворянином за походженням, все ж діє у межах середнього класу і навіть вважається у тандемі із Ватсоном захисником його цінностей (проте ці два образи через ряд факторів не дотягують до значення репрезентативних його зразків).

3.2. Ідейно-естетична цінність смислових домінант шерлокіани в діяхронії літературознавчого дискурсу

3.2.1. Образ Шерлока Холмса у контексті світогляду пізнього вікторіанства: «сутінки ідолів» вікторіанської моралі

Хоча перша повість про Шерлока побачила світ у пізній період вікторіанства, коли під впливом нових віянь, що знаменували собою *fin de siècle*, значною мірою похитнулися його світоглядні основи, типологічно дискурс холмсіани все ще залишається вікторіанським. Завдяки тяжінню спектру «невікторіанських особливостей» до імпліцитного змістово-текстуального рівня, а також адекватній організації комунікативного процесу, покликаний відповідати запитам різношерстої інтерпретаційної спільноти, дойлівський цикл нічим разюче не суперечить вікторіанським ідеологемам і перш за все орієнтований на культурні та соціопсихологічні інтереси мідлкласу. За словами К. Сміт, «...збільшувальне

скло» Холмса – це світогляд вікторіанців середнього класу» [324, с. 4]. Втім, питання ідеологічної змістовності світогляду вікторіанців не є однозначним: «...ідеологія середнього класу <...> була суперечливою» [301, с. 15]. У плані духовного «виховання» соціуму конфлікт між ідеологією та її реальним втіленням зумовив очевидну суперечність, на тлі чого А. Конан Дойль продукує образ неординарного, часом дивакуватого, але неодмінно впевненого у собі детектива. Останній не тільки вмів лавірувати у час змін, а деякою мірою управляв хистким суспільством шляхом коригування недоліків: через розслідування злочинів у часопросторовому континуумі тексту та опосередковано через моделювальновиховний вплив на свідомість масового читача. «У суспільстві, спантеличеному сумнівом», детективні історії про Холмса «...підтримували образ ідеального героя, яким середній клас погодився захоплюватись» [324, с. 17].

Вказівка на середній клас підтверджує коректність трактування творів про Холмса як проміжної ланки між високою класикою і низькою літературою – як мідллітератури (мідллітература для мідлкласу). Проте головна колізія взаємовідносин Холмса/мідлкласу полягає у тому, що, попри формальну приналежність до нього, дойлівський сищик іманентно перебуває поза, чим наближається до ніцшеанської надлюдини. У завжди складний час трансформації ідеалів детектив на кшталт Шерлока мав стати захисником стабільності/справедливості, зразком Супергероя і в той же час людиною майбутнього, яка адаптувалась до нового життя й імплементувала соціум продукуваними новою елітою ідеалами. Це вдалось через акомодацию архетипних образів відповідно до настроїв доби та шляхом естетичного втілення домінантного у парадигмі текстотвірних чинників, цікавого для масового читача, творчого задуму.

Вікторіанські цінності детектив утілює неоднорідно: він «...безперестанно намагається відділити себе від суспільства...», але «...не спроможний справді бути «поза» бо діє і живе у рамках традиційних вікторіанських настанов» [324, с. 9]. Стабільно дуалістичний фокус образної системи холмсіани – рішення для урівноваження усіх pro і contra: авторського прогресивного бачення особистості

нового часу, співвідносного з образом Холмса, і закостенілими, менш прогресивними обивательськими ідеалами середнього класу. Їх носієм здебільшого є Ватсон: «...Ватсон утворює життєздатний зв'язок між Холмсовою ексцентричністю та читачем середнього класу» [324, с. 13].

Риси характеру Холмса екстраординарні, але тією мірою, яку передбачає крайня межа допустимого: «Англійський ексцентрик платить неминучу данину ладові, але в його межах робить те, що йому задумається» [37, с. 49]. Якщо працелюбство та відданість роботі гіпертрофовано, то значення сім'ї, навпаки, зменшено до мінімуму: «...я ні разу не чув, щоб він розповідав про своїх родичів, і рідко коли – про свої молоді літа» [56, с. 147]. На першому місці – відповідна новим ринковим умовам життя думка про особистісну конкурентоспроможність і вміння саморепрезентації, причому навіть поза офіційними державними інститутами, у даному випадку – поза Скотленд-Ярдом. Доводиться, що Шерлок Холмс не народився генієм, а зробив себе ним. Звідси антитетичне зіставлення образів Шерлока і Майкрофта Холмса. Хоча ментально Майкрофт перемагає, йому бракує харизми: «Якби мистецтво детектива починалося й закінчувалося думками в затишному кріслі, мій брат став би найкращим детективом на весь світ...» [56, с. 148]. Отже, не сам раціоналістичний концепт став головним в образі Холмса, а те, як і в який спосіб він його реалізує. Сила тяжіння між Холмсом і вікторіанством викликає звинувачення у схематизмі: мовляв, висновки детектива є надто прив'язані до цієї «епохи прозорості». Однак це не суперечить поетикальним вимогам злободенності детективного конфлікту. Надто щодо холмсіани, головний персонаж якої наділений – на відміну, наприклад, від перенесеного із рідного автору націєкультурного простору Дюпена – яскраво вираженими рисами національної ідентичності.

Дискурс детективних оповідань А. Конан Дойля містить ряд показників, які ідентифікуються також як критика імперії. Злочини у ранніх історіях про Холмса базуються на порушеннях моралі середнього класу, що підривають норми і правила вікторіанського суспільства. Досить показовий випадок із оповідання «Встановлення особи» (1891), де окрім власне моральної колізії втілено актуальний

для пізнього вікторіанства феміністично-гендерний дискурс¹⁹, що мав на меті зруйнувати становище жінки у «світі чоловіків» як «the Angel of the House»²⁰ [82, с. 9]. На фоні явних прогалин у діяльності соціального механізму Холмс виступає захисником справедливості, коли її не може забезпечити вікторіанське законодавство. Це було істинно неоромантичним героїством в епоху королеви Вікторії, яку, як зазначає В. Івашева, критики називали «негероїчним віком», «віком утилітаризму» та «...презирства до героїчного безумства» [70, с. 267].

Вікторіанський характер репрезентації образу Шерлока Холмса оригінальним чином розкривається через пріоритетний для тогочасного соціуму і співвідносний із культурним образом англійців у світі концепт «істинний джентльмен», семантичне наповнення якого сформувалось переважно саме у вікторіанську епоху. Поняття «типовий англієць» неодмінно так чи інакше є дотичним до поняття «джентльмен», тому щодо характеристики образу дойлівського сищика доречно розглядати їх паралельно. Всупереч деяким очевидним провалам, які, втім, були заздалегідь продумані автором і становили частину образного проекту «дойлівський детектив», характер Холмса став настільки репрезентативним носієм спектру якостей істинного джентльмена, що справедливо вважається англійським лінгвокультурним типажем, тобто є «...впізнаваним образом представника тієї чи іншої культури, типізованим на основі соціокультурних критеріїв, а також визначених специфічних характеристик вербальної і невербальної поведінки» [37, с. 48].

Типізація в образі Холмса щодо загальних рис поведінки та манер (одяг, стриманість, тактовність тощо) та індивідуалізація щодо ключових позицій, які формують неповторність образу англійського сищика-джентльмена, створили унікальний за своєю суттю тандем, який, на нашу думку, водночас формує «бренд характеру» Холмса та є свідченням стійкого зв'язку із типово англійським способом життя. О. Коршунова помічає, що «...більшість асоціацій, співвідносних із поняттям «типовий англієць» має переважно літературне походження» [94, с. 86]

¹⁹ До речі, сфера особистих зацікавлень автора.

²⁰ «Янгол Дому»

і прямо пов'язані із літературним та кінематографічним образом Шерлока Холмса, які увиразнили та збагатили здебільшого його зовнішню сторону: «...строгий костюм, люлька, ціпок, високий, худорлявий, гарні манери поведінки, стриманість, джентльмен та ін.» [94, с. 86]. Вони стали символами типово англійського способу життя, зазнавши міфологізації. Будь-яка візуалізація Шерлока насамперед викликає стійкі емотивні, первинно закодовані автором в образі денотати, що свідчить про її похідний характер. Взаємне переплетення критеріїв, які складають поняття «типовий англієць» та «типовий джентльмен» (що підтверджують наведені вище риси та зовнішні атрибути) доводять, наскільки сам концепт «джентльмена» у масовій свідомості пов'язаний із Англією та є вікторіанським за походженням. Ті риси, які характеризують Холмса як джентльмена, водночас ідентифікують його як типового представника англійської нації, а ті ж аспекти, в яких образ Холмса відступає від комплексу джентльмена, віддаляють його і від вікторіанської доктрини.

3.2.2. Шерлокіана як точка перетину соціально-історичних контрадикцій та філософських вчень доби: еволюція образу Шерлока Холмса у світлі кризи ідеології Модерну.

Кінцю XIX століття властивий не тільки естетико-культурний плюралізм, але й різноманітність філософських теорій, що часто не тільки суттєво відрізнялись, але й протидіяли одна одній. У вітчизняних літературознавчих публікаціях про Шерлока Холмса дуже мало уваги звертається на фактори створення цього образу, зокрема в плані відгону тут світоглядних тенденцій. Уважний аналіз Холмса як літературного героя та аналіз фрагментів мовлення – коли на фоні загалом пригодницького нарративу з домінуванням практичної мови проступає мова художня, з підвищеною змістовністю форми – дозволяє стверджувати, що серед численних філософських концепцій кінця XIX століття найпомітніший вплив мала філософія позитивізму та вчення Ніцше про надлюдину, деякі аспекти вказують на впливи філософії прагматизму та натуралізму.

Позитивізм як філософський напрямок заснований на принципі: справжнє знання досягається лише як результат окремих конкретних наук. М. Чертанов назвав

Холмса «...архетипом вікторіанської цивілізації та квінтесенцією позитивістської філософії» [201, с. 64]. Пізнання, з погляду позитивізму, потрібно звільнити від будь-якої філософської інтерпретації, над усе тут ставиться науковий розум та логіка, основні два поняття, якими керується Шерлок Холмс у своїй роботі: *«Я не можу жити без розумової праці. Який іще сенс має життя?»* [55, с. 109–110]. Холмс постійно працює над удосконаленням інтелекту і навіть порівнює людський розум із маленьким порожнім горищем, *«...яке ви можете обладнати, як собі хочете»* [55, с. 23]. Дж. Дженсен зазначає, що «...справжній позитивіст неодмінно стане жертвою заяви, даної якимось Ватсоном у «Знакові чотирьох»: «You really are an automaton – a calculating machine»²¹ [271, с. 15]. Із натуралістичним світобаченням пов'язані погляди Холмса на роль спадковості: *«На мою думку, кожна людина повторює у власному розвитку історію всіх своїх предків, і кожен несподіваний поворот у бік добра чи зла пояснюється якимось сильним впливом, джерело якого слід шукати у її родоводі»* [57, с. 21]. У той же час, Холмс багато вище за спадковість ставить розумові здібності людини, постійну роботу над собою.

Світобачення Холмса значним чином базується і на прагматизмі, що визнає практику за критерій істини та смислової значимості [120, с. 89–91]. Холмс досить часто бачить у явищах, предметах, людях лише те, як вони можуть стосуватись його роботи: *«... я сприймаю навколишні речі суто по-своєму. Ви дивитесь на ці розкидані вздовж дороги будиночки й милуєтесь їхньою красою. А я дивлюся на них і думаю лише про те, які вони самотні і як безкарно тут можна скоїти злочин»* [55, с. 391]. За принципами прагматики Холмс «організовує» свій розум, що підтверджує випадок, коли Ватсон розповідає йому про Коперникову теорію: *«... нехай, як ви кажете, ми обертаємось навколо Сонця. А якби ми оберталися круг Місяця, чи допомогло б це хоч на пенс мені та моїй роботі?»* [55, с. 24]. Клієнти цікавлять його лише доти, доки запропонована ними загадка залишається справді загадкою: *«...мій друг Холмс, на моє розчарування, більш не цікавився нею, бо вона перестала бути частиною нерозв'язаної загадки»* [55, с. 404]. У той же час, відгомін наведених вище

²¹Ви справді автомат – обчислювальна машина

типово Модерних філософсько-світоглядних доктрин в образі Шерлока Холмса чи художній дійсності канону виразно дисконтинуальний, що полягає у викликаному самим плином доби внутрішньому конфлікті Модерну: у час розквіту його цінностей та час зародження сумніву з приводу їхньої дієвості.

На фоні сцієнтологізації життя та культу сильної особистості, характерних для рубежу XIX-XX ст., образ Шерлока Холмса є, на перший погляд, характерним втіленням людини Модерну, тобто виразником насамперед раціоналістичної філософії, пов'язаної з ідеєю незалежності та активності суб'єкта, яка виражає свідомість самостійного індивіда, що порвав із релігією і намагається перетворити світ силою власної волі. Таке бачення має причинно-наслідкові зв'язки із філософією надлюдини, концепцією сильної особистості, незалежної від натовпу, яка керується винятково волюнтаристськими концептами. В. Візгін робить висновок, що «...людина цієї епохи, прагнучи земного щастя як вищої цінності, поставила собі на службу істину у вигляді наукового прогресу. Це коротка формула проекту модерну» [30, с. 178–179]. Образ Холмса здебільшого відповідає основним критеріям світогляду Модерну. Поряд із наукою та прогресом, які передбачають певною мірою крайнощі раціоналізму та схематизм, у детективних творах А. Дойля увиразнено також неповторне «Я» головного героя. Холмс зображений як індивідуаліст, оскільки виділяється із натовпу та протиставляє себе йому таким чином, що люди, які його оточують, навіть Ватсон, постійно відчують свою неповноцінність: *«Сподіваюся, що я не дурніший за інших, але маючи справу з Шерлоком Холмсом, мене завжди пригнічує думка про власну недолугість»* [55, с. 222]. Холмс підноситься над натовпом та відчуває силу маніпулювати ним, що має зв'язок із засадами волюнтаризму, який хоч і трактувався як опозиційний до інтелектуалізму та раціоналізму, в образі Шерлока досить органічно і навіть взаємозумовлено синергізується із ними: тут волюнтаризм не суперечить раціоналізму і є дотичним до поняття харизми: *«Важко було відмовляти Шерлокові Холмсу: його прохання завжди були такі виразні й звучали так спокійно і владно»* [55, с. 281]. Через Холмсове вміння маніпулювати людьми та підкоряти інших своїй волі, «люди із натовпу» часто стають маріонетками у його руках: *«Коли я бачу*

чоловіка з такими бакенбардами й такою червоною хустиною в кишені, я зможу витягти з нього все, що завгодно, запропонувавши побитися об заклад» [55, с. 307].

Волюнтаризм Холмса, як і волюнтаризм ніцшеанської надлюдини, має глобальне спрямування на перетворення соціуму, хоча діяльність Холмса не має такого виразного проповідницького характеру, як у Заратустри. Герой Ніцше одразу ж заявляє про свою месіанську спрямованість: «Я переповнився мудрістю своєю, мов та бджола, що назбирала надто багато меду, мені потрібні руки, простягнені до мене. Я хотів би дарувати і роздавати...» [138, с. 12]. Месіанізм Холмса ж є імпліцитним.

Начебто безапеляційність модерного способу літературної репрезентації дойлівського героя руйнується під натиском пізньомодернових тенденцій. Власне, відповідає тенденціям пізнього модерну і неоромантичний характер образу Холмса. Ідеал людини Модерну як деякий точний та безпрограшний механізм, який є визначальним у перших творах циклу і відповідає іміджу Шерлока Холмса-«лічильної машини», демонструє загрозову втрату гуманності. Емотивно-змістова конотація сумніву, яка властива здебільшого останнім творам циклу, проводить думку щодо програшності рацію, коли воно тоталізується за рахунок втрати духовної складової: «Ця його мовчанка лише підсилювала враження чогось трагічного, яке він на мене справляв, і часом мені здавалося, що я бачу в ньому щось відчужене від світу – ніби мозок без серця...» [56, с. 147]. Конфлікт «мозку» і «серця» свідчить про поглиблення кризового стану Модерну. У циклові оповідань «Архів Шерлока Холмса», який вийшов друком 1927 р. і містив твори, датовані 1921-1927 рр., виразно простежується вплив кризи Модерну на авторські концепції дійсності та особистості.

Із оповідання «Лев'яча грива» ми дізнаємося, що Холмс покинув справи і переїхав жити у сільську місцевість, а отже свідомо завершив кар'єру самоусуненням, між рядками прочитується нотка розчарування та втоми: «...цілком зануривсь у спокійне життя на лоні природи, про яке так часто мріяв упродовж багатьох років, які провів у похмурому, туманному Лондоні» [58, с. 259]. Вочевидь, спершу підкреслена абсолютизація раціоналістичних начал не дала йому того

вічного, чого шукає людина. Єднання з природою як символ навернення до першоджерел означає переродження Шерлока із людини Модерну в особистість іншого порядку. В останніх оповіданнях циклу, зокрема у «Відставленому фарбареві» (грудень 1926) Холмс усе більше перетворюється із філософа-сцієнтиста та філософа, зверненого до проблем буття: *«Ми до чогось прагнемо. За щось хапаємося. Але що врешті-решт застається у наших руках? Тінь. Або гірше, ніж тінь, – страждання»*[58, с. 298]. В'ялий і розмірений спосіб життя, який Холмс веде на віллі у Сасексі різко суперечить тому Холмсові, якого ми бачимо у перших творах. На початку читачеві здається, що Холмс настільки захоплений своєю роботою, що буде нею займатись до останнього подиху: *«Мій мозок бунтує проти байдикування. Дайте мені загадку, дайте мені роботу, найзаплутанішу задачу, найхімерніший випадок – і я порину в свою стихію <...>Я ненавиджу це буденне, безглузде життя. Мені потрібна напруга розуму»* [55, с. 105].

Дане сюжетне рішення не є випадковим: гіпотетично завершити роботу із Холмсом автор міг і блискучим успіхом на вершині кар'єри. Усе виглядає тим більш несподівано, що раніше Холмс зображувався абсолютно байдужим до сільського життя і природи (*«Замилування природою не було серед багатьох його чеснот, і він змінював цю звичку тільки тоді, коли облишав міського лиходія і брався вистежувати його сільського колегу»* [56, с. 27]). У свідомість Холмса поступово входить песимізм та зневіра, наростає тривога за майбутнє, підсилена передчуттям (для А. Конан Дойля – вже реальністю) війни – іще з циклу «Його останній уклін», а конкретно із одноіменного оповідання 1917 року (проте дія тут відбувається на самому початку війни, у серпні 1914 року). Автор подає страхітливий опис: *«Була дев'ять година вечора другого серпня – найжахливішого серпня в історії людства. Здавалося, на землю, що потонула в гріхах, уже впала Божя кара – панувала страхітлива мовчанка, й задушливе, нерухоме повітря було сповнене жахливого передчуття. Сонце давно вже сіло, проте далеко на заході, біля самісінького обрію, червоніла, мов свіжа рана, кривава смуга»* [57, с. 355]. Останні слова Холмса із цього оповідання створюють гнітюче враження чогось неминучого, невідворотного: *«Так, повіяв східний вітер – такий, який ніколи ще не налітав на Англію. Він*

холодний, колючий, і багато хто, мабуть, загине від його крижаного подиху. Але все ж таки він буде посланий Богом, і коли буря виухне, наша країна під сонцем стане чистішою, кращою, сильнішою» [57, с. 368]. Тут Холмс зовсім не схожий на беземоційну «лічильну машину». Про свого роду переломний момент в еволюції образу детектива свідчить поетикально-стилістичний аспект: незвично барвіста мова – вживання численних епітетів, не притаманних його мовленню та нетипове для формального детективного жанру використання метафор. Холмсова поведінка теж дивна, не властива йому: *«Кілька хвилин двоє друзів гомоніли, згадуючи минулі дні, поки їхній полонений марно силкувався звільнитись від ременів. Коли вони повернулись до автомобіля, Холмс показав на осяяне місяцем море й задумано хитнув головою: «Повіяв східний вітер, Ватсоне» [57, с. 368)]²².*

Відхід автора від властивої Модерну концепції людини позначився не тільки на образіві Шерлока, але й на героях конкретних оповідань. Особливо примітне оповідання «Квартирантка під вуаллю» (1927). У центрі уваги – артистка цирку Юджинія Рондер. Для розуміння ідеї цього твору важливим є, що тут Холмс не виконує ніякої детективної роботи: автор ставить у фокус не силу його таланту, а власне життєву історію героїні (не формальний, а значеннєвий бік), розкрити крізь призму образу Холмса. Автор акцентує увагу на тому, як змінюється життя цієї жінки: із поневолювачки хижака вона сама стає поневоленою через понівечену зовнішність та глибокі душевні рани: *«Раніше ця жінка виступала в цирку з хижакими, а тепер волею долі сама опинилася в ролі тварини, загнаної до клітки» [58, с. 280].* Лейтмотивом оповідання є трагізм та хисткість людського життя. Відсутність стабільності лякає та насторожує. Холмс говорить про свою клієнтку як про *«взірець терпіння, з яким переносять страждання», «найкращий з уроків для нашого неспокійного світу» [58, с. 283].* Мотив усамітненості особливо виразний

²² Цікавим, але й цілком логічним для річища даного дослідження є питання, чому автор не зображує Холмса у час війни, а обирає ретроспективний ракурс, залишаючи Холмса в «епосі відносного миру» (хоч дія деяких оповідань і відбувається у повоєнний період, традиційна для творів про війну палітра залишається поза холмсіаною). Вочевидь, це зроблено, аби не руйнувати установку на міфологізацію дійсності та ідеалізацію образу Холмса, адже перенесення його у буремний час Першої світової неодмінно б потягло за собою небажані конотації, конструйований автором дискурс виглядав би уже далеко не так переконливо.

(«Вона [Юджинія Рондер – Л. Р.] шукає самотності й готова за неї платити» [58, с. 280]), що говорить про наростання «побічної дії» Модерну. Роль Холмса у творі кардинально відрізняється від усіх попередніх, оскільки тут він виступає більше як духівник. Саме Холмс силою харизми зумів таким чином вплинути на Юджинію Рондер, що та відмовилась від спокуси покінчити життя самогубством і надіслала йому пляшечку із синильною кислотою, про що він «з гордістю» [58, с. 284] повідомив Ватсона. Розповідь героїні має форму сповіді.

Теза про рефлексію дійсністю холмсіани кризових явищ Модерну вступає у вигідну взаємодію із філософією надлюдини, яка теж є світоглядним дітищем модерної доби – у фазі відходу від раціоналістичної метафізики – та є критичною відносно «ідолоцентричної», з точки зору Ф. Ніцше, етики Модерну.

3.2.3. Образ Шерлока Холмса і «філософія надлюдини»

Позицією даного дослідження є погляд на образ Шерлока Холмса як втілення надлюдини, якою вона могла б бути: 1) у пізньовікторіанській Англії; 2) відповідно власне авторському баченню проблеми та художньому задуму; 3) у парадигмі поетики жанру та мідллітератури. Найперше звертає на себе увагу становище Холмса «поза», яке А. Демидов вважає типово ніцшеанським: «Справа не в тому, щоб іти попереду (цим шляхом можна в кращому випадку стати пастухом, тобто верховною і нагальною потребою стада), а у можливості іти самим по собі, у можливості бути іншим» [50, с. 83]. В образі Шерлока Холмса можна помітити багато інших рис, якими Ніцше наділив Заратустру: Холмс – аристократ духу, він майже байдужий до побутових проблем, веде богемний спосіб життя, часто виступає поза добром і злом, поза законом і мораллю, але останньою інстанцією істинності для нього все ж є совість, яку Ф. Ніцше вважав найсумнівнішою із людських чеснот («... краще вже зневажатиму англійські закони, ніж своє сумління» [57, с. 211]). Ніцшеанець – це людина війни, боротьби (це ніцшеанське поняття для Холмса полягає у боротьбі зі злочинцями і своїм его), відкривач, людина творчого осягнення. Холмс не претендує на глобальні перетворення, але послідовно намагається реформувати мистецтво розкриття злочину, вивести це

заняття у науковий ранг); Заратустра часто виступає егоїстом, і цю ж рису Ватсон помічає у Холмсові. Це тільки найзагальніші точки дотику образу Шерлока із образом надлюдини Ніцше, який у змістово-поетикальних ракурсах холмсїани перетворився на типовий міф Героя, залучивши «до дії», а точніше стаючи в опозицію до іще одного проблемного поля, а саме –популістського сприйняття філософії ніцшеанства як агероїчного. Й. Хейзінга пише, що «...є дещо трагічне у тому, що нинішнє виродження героїчного ідеалу бере свій початок у поверхневій моді на філософію Ніцше, яка охопила широкі кола біля 1890 року» і «...стала зачином того ідейного напрямку, який зараз підіймає героїзм до рівня лозунгу і програми» [200, с. 382]. Втім, так само популістська, але орієнтована на авторську інтенцію, героїзація образу Холмса-надлюдини, у контексті як кінця ХІХ ст., так і у теперішній час, може стати сигналом стану суспільства, адже «...культ героїчного сам по собі є показником кризи» [200, с. 390]. Творчість Ф. Ніцше є ніби квінтесенцією світоглядних шукань (найперше – теорій Ч. Дарвіна, Т. Мальтуса, євгеністичного руху, започаткованого Ф. Гальтоном) Європи кінця ХІХ ст.: «З того часу, як еволюція була взята за правду, ми всі, мусимо визнати, вірили у надлюдину. Усі наші реформатори вірили у можливість реалізації вищого людства» [232, с. 42]. Прикметно, що саме батьківщина Шерлока Холмса із відомих причин виступає чи не головним об'єктом гнівних нападів філософа. Якраз вікторіанська Англія фетишизувала мораль та релігію на рівні державної ідеології, проти чого – як фактору поневолення людини, сліпоті її самосвідомості – виступає Ф. Ніцше. Його надлюдина покликана була стати новим, «вищим типом» людини, «...звільненим від немочі та лицемірства натовпу» [327, с. 472].

П. Карус наголошує на первинній слабкості, недосконалості теорії «*homo supersapiens*», стверджуючи, що навіть сам Ф. Ніцше не зміг втілити у Заратустрі бодай на рівні літературного образу усіх своїх ідей: він «...не є вищим ні інтелектом, ні мудрістю, ні видатним характером, а натомість вирізняється силою, міцністю, непереборним жаданням влади, безпринципною рішучістю» [232, с. 42]. Хоча образ Шерлока Холмса багато в чому суперечить первинному образу надлюдини – чому посприяли, крім усього іншого, тонкощі суспільного укладу та

свідомості епохи вікторіанства, які були невід’ємними насамперед для А. Конан Дойля як відомого апологета цієї епохи – все ж не є методологічною помилкою розглядати образ Шерлока Холмса як вияв міфу ніцшеанства, що може бути доведено як самою природою образу, так і його рецепцією читачами впродовж більше ста років. Такій точці зору не суперечить і той факт, що сам А. Конан Дойль не був прихильником вчення Ф. Ніцше, яке багато в чому його обурювало як «симптом» сучасного нездужання» [284, с. 121]. Тоді як саму філософію німецького мислителя він вважав заснованою на «...божевіллі бідної людини, вмираючої у маренні» [53, с. 342]. У власному памфлеті пропагандистського спрямування «To Arms!», який з’явився у серпні 1914 року, А. Конан Дойль уявляє Ф. Ніцше як кошмарну загрозу і безжалісний закон, який прийшов на зміну християнству [284, с. 121]. Автор, «...виступаючи як представник британського середнього класу, заявляв, що Ніцше, постімпресіонізм і Штраус загрожують «потопити нас»²³ [284,с. 121].

Неприятнь А. Конан Дойля до ніцшеанства не перешкоджає науковцям уже стверджувати, що образ головного героя детективних оповідань зазнав її ґрунтового впливу – для зарубіжного літературознавства це не є абсолютним новаторством. Зокрема, одним із перших гіпотезу про зв’язок образу Холмса із ніцшеанською надлюдиною, і, що цікаво, не тільки Холмса, висловив Дж. Вайт: «Конан Дойль, судячи з усього, є одним із ранніх читачів Ніцше і, не дивлячись на свою буржуазну опозиційність до нього, моделює образи Холмса та Моріарті – Холмсової рівні – суголосно саме з ідеями ніцшеанства» [340, с. 432]. М. Аткінсон теж називає Моріарті та Холмса дойлівськими моделями надлюдини [226]. Натомість Т. Секстон робить висновок, що у тому вигляді, у якому постає образ Холмса зі сторінок дойлівського циклу, він є просто одним із членів «стада», адже керується традиційними поняттями добра і зла, вірного та помилкового і т.д. [316, с. 18]. У той же час, він суперечить самому собі і наводить як приклад оповідання «Блакитний карбункул», у якому Холмс відпускає злочинця, а отже стає «поза

²³ В оригіналі – “submergeus”

межами добра і зла», а також формального «стадного» закону – як і належить робити надлюдині.

Типологічно Холмс наближається до еволюційно другого у філософії Ф. Ніцше уявлення про надлюдину, коли вона виступає Рятівником. С. Розенберг образ Шерлока Холмса розглядає у смисловій асоціативній тріаді із Ф. Ніцше та біблійною постаттю Христа і вважає Шерлока втіленням надлюдини, яка «...долає смерть та воскресає подібно Христу» [309]. Дж. Саймонс аналізує образ Холмса як «...різновид рятівника суспільства» [330, с. 22]. У процесі міфологізації образу створилось стійке уявлення про Холмса як Супергероя епохи, літературне уособлення надлюдини. Такими є більшість сучасних кінематографічних інтерпретацій міфу Холмса. Зокрема, дослідник Т. Секстон вважає, що у серіалі про дойлівського персонажа, створеному Granada Company у 1980-их роках, герой А. Конан Дойля найбільше наближений до ніцшеанської надлюдини, тут Шерлок Холмс перетворюється із «мислячої машини» у «надлюдину» [316, с. 25].

3.2.4. Контамінація християнської концепції людини і ніцшеанських мотивів як художньо-смісловий оксиморон

Тема злодіяння, яка формується в найглибших надрах культурного спадку людства, є однією зі сторін проблемно-сміслової дихотомії *злочин/покарання*, де зло передбачає існування певної протидійної сили. А. Конан Дойль зрікся католицизму, але архетип Спасителя у його свідомості не був тим самим остаточно зруйнований. Шерлок формується як художній образ на перетині ніцшеанства та християнства, яке в ті часи теж намагалося струсити пасивність і увійти в гушавину життя, що може бути корельовано із концептом «діяльного християнства» [141, с. 29–30]. Р. Пауль [295] розглядає багато засад детективного жанру як теологічні. Найбільш відповідними релігійним уявленням є тези: 1) всесвіт влаштовано згідно із законами «вищого розуму»; 2) правильна/неправильна поведінка (відповідна/не відповідна заповідям); 3) людське життя найважливіше із усіх цінностей; 4) попри готовність робити добро, люди мають вроджену схильність і до зла; 5) необхідність боротьби за справедливість заради суспільства [295, с. 10]. Католицький філософ М. Палмаро

[293] епатує відкриттями, що увесь цикл шерлокіани – це перелицьоване Євангеліє, де в образі Холмса достеменно вбачається образ новочасного Христа. Такі заяви хоч і є більш сенсаційними, ніж науково аргументованими, проте заслуговують на увагу: не в плані абсолютного змістового ототожнення, а в плані пошуку суголосних ідей, наскільки це відповідає теорії З. Фройда про «прадавнє переживання»: «...цілком послідовним є, коли поет знову повертається до мітологічних фігур, щоб знайти для своїх переживань відповідний образ»; «...ніщо не було б більше перекрученим, ніж припускати, що у таких випадках він творить із успадкованого матеріалу. Поет творить радше із «прадавнього переживання», темна природа якого потребує мітологічних постатей, і тому жадібно притягає до себе все споріднене, щоб у ньому «виразитися» [192, с. 86].

Криміналізація життя в сучасному світі тільки наростає, що пов'язується із загальним станом «...нинішнього, всуціль здеморалізованого світу» [140, с. 27], кризою особистісної свідомості перед лицем світових загроз («Людина. Маленька. Самотня. Оголена» [162, с. 68]). Перманентна потреба людства у міфіві рятівника, якому в соціально-кримінальному змістовому плані якнайкраще відповідає образ Шерлока Холмса, котрий уже майже півтора століття сприймається як реальна історична постать, причому досі жива, спричиняє тривку актуальність, безпрецедентну в межах літературного культурогенезу популярність образу Холмса²⁴. У контексті бахтінського «великого часу» за багатьма семантичними показниками він став вікторіанським варіантом образу Христа та на масовому психологічно-символьному рівні протистоїть архетипному образу Пилата як «найживучішого», за Є. Свєртюком, зі «співучасників Христової драми». Тобто тій людській силі, яка виявляє себе «холодною і байдужою до драми» (аспект затребуваності соціуму в непересічних здібностях Холмса, наприклад, в його образі руйнує іманентну маску відчуження): «Він знає правду, але це ні до чого не

²⁴ Детективний цикл А. Конан Дойля про Шерлока Холмса – це друга після Біблії літературна пам'ятка, яка видавалась стільки разів і стількома різними мовами. Цікавим є і той факт, що термін «Сапон», який застосовується англомовними дослідниками щодо холмсіани, є не чим іншим, як алюзією на біблейський канон («сапон of the Scripture»), і ввійшов у вжиток саме з легкої руки науковців, які вивчали Біблію.

зобов'язує. Він зневажає юрби, але прислуховується до них. Він виконує чужу волю й умиває руки» [165, с. 76]. На противагу цьому А. Конан Дойль пропонує інший сценарій, розіграваний образом зовнішньо холодним (наскільки це вимагає домінування раціонального над чуттєвим), проте не байдужим. Він знає правду і ділиться її секретами (методологічні розвідки Холмса, якими він ділиться із соціумом, як то робить Христос, ділячись із паствою секретами християнського благочестя і мудрості в проповідях. Паралелі можна проводити і між нотатками Ватсона, які сам Холмс постійними критичними заувагами прагне вдосконалити до рівня науково-методологічного трактату, та донесенням Христового вчення через апостолів). На ментальному рівні Холмс самоусувається від юрби і живе згідно із власними уявленнями про світ (яке, втім, відверто не суперечить провідним вікторіанським ідеологічним концептам), але виконує винятково свою волю і зберігає за собою пріоритет відповідальності за власні вчинки.

Підґрунтя для інтерпретації образу Холмса як викорінювача соціального зла і несправедливості було підготовлене ще у контексті вікторіанського соціуму, коли стала очевидною криза усіх досі знаних стримувальних засобів проти насилля, здебільшого морально-релігійного характеру. Як зазначають Дж. Ровботам та К. Стівенсон, «період соціальної паніки» наприкінці ХІХ століття, «...призвів до висунення думки, що потрібно залучити певні екстраординарні засоби для боротьби з кризою, щоб запобігти остаточному нівелюванню «позитивних» соціальних впливів» [310, с. 145]. Через спрямованість холмсіани «у великі маси», небувалу за кількістю читацьку аудиторію²⁵ ідейний зміст детективного жанру відзначався потужною антикримінальною патетикою, тоді як власне образ Холмса, сильний як в художньому, так і в іміджево-сугестивному плані, став саме одним із «екстраординарних засобів» проти стрімкого росту насилля. Ідейно-сюжетна організація оповідань про Холмса дозволяє даному образу реалізовувати виділені Р. Паулем християнські підмурівки детективу. Функціонування сищика нагадує варіант-проекцію «Божої волі», яка в соціальному плані знаходить свій вияв у

²⁵ Після публікації «Останньої справи Холмса» 20 тис. читачів «Strand Magazine» відмовились передплачувати журнал: можна тільки уявити, яка була їх загальна кількість.

законах як втіленні найвищої влади суспільства. За словами Л. Франка, «...надприродня сила детективу полягає у здатності» втілити в життя (модель дійсності твору) припущення, що «...закон управляє не тільки усіма природними явищами, але й роботою людського мозку» [254, с. 14]. Сугестивний потенціал ж детективу апелює до «емоційної правди» [146, с. 4], підсвідомих імпульсів реципієнта, формуючи більш привабливий образ світопорядку. Т. Бовсунівська розглядає сугестію як один із факторів недооцінки детективу як жанру: поєднання формульності із сугестивними установками формують негативну думку про «...детектив як ремісничий витвір, використовуваний для маніпуляції читачем» [20, 468].

Образ Холмса врівноважує новочасні критерії духовного (християнського) та матеріального (раціоналістського). Християнська концепція людини в образі Холмса набуває дедалі більшої актуальності в умовах наукового прогресу: «Ми переживаємо історичний час, коли люди гарячково шукають якоїсь більшої провідної ідеї, – і не знаходять її. Душа наша прагне Святої Ідеї» [141, с. 89]. Холмс задовільняв соціальний запит на героя подібного зразка із самого часу виникнення, коли соціально-світоглядні умови пізнього вікторіанства потребували образу, який би втілював усі новочасні концепти (тобто не був відірваний від культивованої теми науково-технічного прогресу в різних сферах), відповідав ідеї сильної волюнтаристської особистості не шопенгауєрського зразка, для якого життя – це страждання, а зразка ніцшеанського, дієво-оптимістичного, прогресивного, із сильним внутрішнім стержнем, оскільки лише винятково сильна людина може повести за собою інших, стати прикладом, об'єктом не співчуття, а захоплення. У той же час образ не мав суперечити все ще сильній принаймні у формально-ідеологічному плані вікторіанській імперській доктрині християнського добродетельства, щоб не руйнувати остаточно релігію як стримувальний фактор, підмурівок соціального порядку вікторіанства. Ф. Ніцше тоді писав, що «...метафізика все ще теж декому потрібна, хоч, як і досі, незламна спрага достовірного, яку широкі маси втамовують науковим позитивізмом, це пекуче бажання мати щось абсолютно надійне і тривке» [134, с. 272]. В образі Холмса бачимо балансування: він не є

апологетом християнського віровчення і навіть говорить, що вже давно забув Біблію – як рудимент свого юнацького життя. Проте його вчинки і їх результати суголосні головним християнським принципам. Релігійно-моральна криза із контамінацією ніцшеанських принципів на рівні поетики та манери конструювання художньої дійсності відбилися у ключових показниках.

1. Гіперболізація сцієнтизму, раціоналізму і логіки – відповідь на заміщення науковим світоглядом релігійною

2. Зведення до мінімуму прив'язаності Холмса до релігії, прямі натяки на присутність Бога у його житті переважно зводяться до вигуків типу «Хай нам допоможе Бог!» чи «заради Бога», у той же час не йдеться про атеїзм Холмса, оскільки така риса була б справжнім викликом вікторіанській ідеології. Та й автор не був атеїстом. Розуміння Бога для Холмса опредметнене, конкретне і виявляється не в ефемерній вірі, абстрактних уявленнях чи рутинному слідуванню церковному звичаю, а в тому прекрасному, що наповнює світ, може бути сприйняте розумом і доведене логікою (*«Ніде так не потрібна логіка, як у релігії <...> Логік може піднести її до рівня точної науки. Мені здається, що своєю вірою в Божє провидіння ми зобов'язані квітам. Усе інше – наші сили, наші бажання, наші харчі – потрібні нам насамперед для існування. Але троянда – понад усе. Її пахоці й барви прикрашають життя, а не зумовлюють його. Лише Божє провидіння може породжувати красу, отож я й кажу, що доки є квіти, ми матимемо надію»* [56, с.173]).

3. Виникає відчуття, ніби Холмс соромиться визнавати присутність моралі, гуманності, а тим більше релігії у своєму житті, вважаючи це проявом слабкості натури, що він допускає тільки у критичні моменти: *«... варто було дістати рану, а може, й не одну, щоб пізнати глибину турботливості й любові, які ховалися за крижаною маскою мого друга»*[57, с. 220]; як і вимагає ніцшеанство, в образі Холмса мораль виступає усвідомленим проявом внутрішньої волі, а не сліпою рабською покірливістю перед ідеологією стада.

4. Зростання злочинності, почасти викликане знеціненням моралі та релігії, вимагало пошуку нових шляхів врегулювання наростаючого у суспільстві хаосу: завдяки тому, що Холмс бореться із криміналом у світі руйнації християнських цінностей, він сам постає у ролі Рятівника, чим уподібнюється до ролі Христа-Спасителя.

Ореол героїзму, співвідносний з образом детектива, на рівні колективного несвідомого апелює до споконвічної потреби людства у заступникові – вищому раціоналізаторському і об'єктивному регуляторному механізмові в умовах розхитаності підвалин життя, своєрідному дамокловому мечеві для боротьби із соціальними деструктивними силами. «Над головами легковажними, безвідповідальними, дрімотними, надутими і зверхніми повинен зримо висіти дамоклів меч: він рятує» [163, с. 6]. У героїчному аспекті образу детектива так само наявні точки дотику як з християнською концепцією людини-спасителя (сюди додаються присутні також релігійні паралелі із концептами «всевидячого ока» і «каральної руки»), найвищим виявом якої став образ Ісуса Христа як месії-боголюдини, так і з новочасною філософією ніцшеанської надлюдини. Остання у центр уваги поставила концепт волі як джерело домінування над масою, що багато в чому суперечить християнським цінностям, які пропагують рівність усіх людей перед Богом²⁶. Загалом образ Холмса гармонійно вписується у рамки згаданого вище «діяльного християнства» як найбільш адекватного сьогоденню способу сповідання Христової віри. Так, суголосність вчинків Шерлока Холмса і наслідків його діяльності із християнським вченням відповідає уявленням про служіння Богові навіть тих, хто не вірує – т. зв. «несвідоме служіння»: «Питають ще: чи той, хто не вірує в Бога, може служити Богу? Безумовно, так, може. Служить йому, хоч і

²⁶Тут важливим є внести ясність у біблійний концепт «маси»: І. Огієнко та Є. Сверстюк, наприклад, у своїх дослідженнях Біблії постійно наголошують саме на цінності окремої людини, а не маси, оскільки саме людину, а не масу створив Бог; маса ж цінна настільки, наскільки цінною у ній є кожен окремий індивід. У цьому контексті вибрана із маси людина, яка своїми вчинками найбільш уподібнюється Богові, претендує на роль проводиря (щоб допомогти іншим, а не насадити їм свою волю з метою маніпулювання та фактичного, матеріально вигідного домінування в соціумі, адже «...серед усього, над чим панує людина, не названа саме людина», «...не названа, бо Бог створив її вільною, дав їй повну свободу» [141, с. 29–30]). Через служіння соціуму індивід у християнському сенсі ще більше уподібнюється Богові («Господь створив світ не механічно, але з наперед поставленою величною ціллю: заселити світ цій Своїми Подобами й Своїми Образами. Мало цього, Він постановив віддати весь світ цій Богоподібній людині» [141, с. 31]). Такий християнський бік розуміння образу детектива – як людини внутрішньо хай і вищої від маси, проте яка не демонструє свою зверхність і служить на благо людській пастві, врегульовуючи конфлікти, відновлюючи справедливість, проте сама не прагне наживи і збагачення. Це уявлення має ідеальний характер, його внутрітекстова реалізація як варіант не утопічний, але асоційований з максимально достовірною реальністю типовою художньою моделлю дійсності детективного жанру вносить свої конкретно-життєві та співвідносні з індивідуально-авторським розумінням корективи.

не свідомо. Служить йому, коли чим-будь служить своєму ближньому чи народові на добро...» [141, с. 71]. Хоч праця Холмса не є наскрізь альтруїстично-жертвною, бо так він реалізує свою деколи навіть егоїстичну (коли він нарікає на відсутність злочинів) потребу розумового навантаження, все ж його діяльність має очевидні суспільнокорисні наслідки. Праця однієї людини на користь іншої вважається найвищим подаянням, яке здійснює особа в ім'я Бога, вищою за фізичну чи матеріальну, або ж номінальну, не підкріплену діями, духовну жертву («Що ви зробили одному з менших братів Моїх, Мені зробили» (Мт. 25.40) [141, с. 59]), оскільки «Милости Я хочу, а не Жертви!» (Мт. 9.13, 12.7, Ос. 6.6) [141, с. 74].

Отже, в характері Холмса вибудовується лінія реалізації принципів «діяльного християнства», гостроактуальна в добу, коли справжні цінності релігії сприймаються як щось абстраговане від реального життя, бо «служити тільки одному Богові» – «легше, як реально служити ближньому» [141, с. 96]. Навіть марнославство та дещо егоїстичне самозадоволення Холмса у контексті християнства можуть сприйматись не як прояв гордині, але як усвідомлення свого наближення до досконалості: «Будьте досконалі, як досконалий Отець ваш Небесний» (Мт. 5.48). І. Огієнко вбачає в кожній людині потенціал рятувати в реальному часі: «...хто хоче спасти світ, хай спасає його, живучи в світі» [141, с. 53]. А в праці як індивідуальній лепті в загальну ідею спасіння – виконання найголовнішої заповіді любові. Люди, спрагли порятунку, неодмінно шукають їх у квартирі Холмса: «...я цілком довіряюся вам і ладен послухатися будь-якої вашої поради» [55, с. 345]). Усе ж квартира його не стає притулком для злиденних. Коли людина, в метафоричному сенсі, поставлена на ноги, але не може рухатись далі – це сигнал її слабкості, тоді вона варта ніцшеанського презирства через відсутність волі.

Звідси «діяльне християнство» як концептуальне поняття ідейної складової образу Холмса перегукується із «діяльною мораллю» Ф. Ніцше, яка полягає не у слідуванні абстрактним, насаджуваним масою приписам чи аскетичному служінні Богові (бо «...яка користь від чесноти, яку не можна показати чи яка не вміє себе проявити» [134, с. 32]), але у гарячковому бажанні робити те, що винятково ти можеш зробити найкраще, бо саме від цього буде найбільша користь: «...я приймаю

ту мораль, яка стимулює мене діяти, – весь час щось робити, з ранку до вечора, цілими днями <...> треба зробити це добре, настільки добре, як можу це зробити тільки я!» [134, с. 228].

Симбіоз християнсько-ніцшеанського є відмінною на поприщі детективного спадку особливістю холмсіани. Потенціал тексту та колізії рецептивного процесу вивели Холмса в ранг принаймні ілюзорного джерела порятунку від проблем, з якими відчужений індивід ХІХ, як і ХХІ, століть залишений сам-на-сам: «А людина страждає, мучиться, перепрацьовується, хворіє, стає калікою, голодує, дрижить від страху перед насильством й т. ін. – і цього ніхто не бачить!» [141, с. 90]. Мотиви холмсіани ефективно апелюють до архетипних страхів, на сугестивному рівні стверджуючи думку про світ, де над людьми все ще панує вищий розум, а від «всевидячого ока» (одне з архетипних ампула дойлівського сищика) не можна втаїти злий замисел. Той факт, що до Холмса й досі шлють звідусюди листи з проханням допомоги, тільки підтверджує думку про інстинктивне, яке не можливо пояснити раціонально, прагнення навіть в наш прагматичний час зберігати віру в існування джерела абсолютної істини та справедливості християнського зразка у межах земної кулі, а не в ефемерному потойбіччі. Тому Холмс і став своєрідною земною проекцією іманентної істини. В умовах соціальної нестабільності образ Холмса продуктивно апелює до психологічного запиту безпеки, що у піраміді Маслоу займає друге, після фізіологічних потреб, місце.

3.2.5. Алюзії на дарвінізм в оповіданнях про Шерлока Холмса

Почасти у холмсіані можна простежити відголоски надактуальної для кінця ХІХ століття теорії дарвінізму, зокрема у її соціологічній трансформації. А. Конан Дойль, ровесник даного наукового відкриття, у пізніших інтерв'ю говорив, що вчення Дарвіна, Гекслі, Спенсера, Мілля справили на нього, як і на багатьох його сучасників, величезний вплив. Дослідник біографії письменника М. Чертанов [202, с. 27] зазначає, що у власне особистості Чарльза Дарвіна Конан Дойль найбільше відзначав всеохопний інтелект, сміливість та спокійну наполегливість, які йому самому здавались невід'ємними якостями англійця і якими він намагався володіти,

що, очевидно, стало підсвідомим орієнтиром і у конструюванні образів [202, с. 27]. Роман «Загублений світ» (1912) містить навіть пряму вказівку на особистість англійського вченого, з яким порівнює себе професор Челленджер: *«Ви наплюжете пророків! Галілей, Дарвін і я...»* («Загублений світ») А. Геніс бачить вплив дарвінізму в акцентуванні інтелектуальної переваги дойлівського сищика: *«Педантично простежуючи шлях від незначної подробиці до вирішального доказу, сищик наслідує природу, яка перетворила амебу у вінець творіння»* [39, с. 18]. К. Сміт виділяє в образі Шерлока Холмса ще й ряд твариноподібних якостей: відлюдкуватість, нетрадиційні засоби задоволення (наркотики), гіпертрофований «сищицький нюх» тощо: *«...ці твариноподібні якості (animal-like characteristics – Л.Р.) прив'яжуть Холмса до способу життя поза прийнятими нормами»* і *«...натякають на те, що у ньому є щось первісніше, ніж може прийняти цивілізоване суспільство»* [324, с. 24]. Навіть захоплення музикою у дойлівській адаптації апелює до глибинних інстинктів людини: *«Пам'ятаєте, що Дарвін сказав про музику? Він писав, що людство раніше навчилося складати й слухати музику, ніж говорити. Через те, мабуть, музика так глибоко нас хвилює»* [55, с. 43].

Прямо пов'язане з еволюційною теорією Ч. Дарвіна оповідання «Людина, що рачкує», де сюжет побудований на прагненні професора Беннета омолодитись, використовуючи сироватку людиноподібного примата. Холмс розглядає це як серйозну проблему, яка, очевидно, не закінчиться лише експериментами Беннета, але, як споконвічне бажання людства, матиме небезпечні для плину життя наслідки. Проблемний ракурс цього дарвіністського питання абсолютно ніцшеанський – сама еволюція розуміється як природний процес відсіювання «непотрібних» і шлях якісного вдосконалення. Нагадує ніцшеанське гасло *««Нехай людство зменшиться у числі та збільшиться у ціні!»*[134, с. 333]. На що відповіддю Холмса є: *«Уявіть собі, Ватсоне: скнара, сластолюб, джигун – кожен захоче продовжити своє нікчемне животіння. І лише натхненна людина прагнущим високій мети. Цей відбір буде протиприродним! На яку смердючу калюжу перетвориться тоді наш безталанний світ?»* [58, с. 259].

Ніцше сприймав теорію Ч. Дарвіна про боротьбу видів як «...індивідуальну боротьбу небагатьох за домінування» [18, с. 49]. Х. Джеймс Бьоркс пояснює, що надлюдина «...буде настільки перевершувати інтелектуально сучасну людину, наскільки тепер наш вид біологічно перевершує нижчих черв'яків» [18, с. 51]. Ця позиція втілена в образі Шерлока Холмса більш реалістично «...досяг успіху там, де не впоралася поліція трьох країн, і легко переміг найспритнішого шахрая в Європі» [55, с. 104]. Холмс відверто домінує над оточенням силою свого інтелекту і волі, навіть у дрібних побутових ситуаціях: «Важко було відмовляти Шерлокові Холмсу: його прохання завжди були такі виразні й звучали так спокійно і владно» [55, с. 281]. Разом з тим, некоректно стверджувати, що Холмс цілковито живе волею до інтелектуальної переваги і веде боротьбу виключно за власне домінування, як і перебільшувати міру прояву ним тваринних інстинктів. Для Холмса детективна діяльність – творчий процес пошуку істини, яка має на кшталт «побічної дії» вигоду для ніцшеанської «сірої маси»: перебуваючи у вирі злочинів, темних прагнень і порушення прав слабкого, він начебто послідовно виконує функції Того, Хто карає й винагороджує, базуючись явно на моралі Десяти Заповідей, проте із привласненням функції Бога. Попри сепарацію від натовпу, дойлівський сищик активно не приймає гасла Ф. Ніцше «Підштовхни того, хто падає». «Міф Холмса» дав змогу художньо інтерпретувати одразу дві потужні філософські концепції епохи, які були у всіх «на слуху», – дарвінізм та ніцшеанство, але одразу ж і «гасити» те, що шокувало в них масового читача, який шукав у літературі не бунту, а розваги та спокою – таким виявився на практиці баланс між загалом ніцшеанською патетикою образу та, як показав час, засадами мідллітератури.

3.2.6. Екзистенціальний вимір віртуального буття дойлівського героя

Екзистенціальний вимір образу Холмса – ще один штрих до дойлівського способу художнього конструювання персонажа-надлюдина. Саме Ф. Ніцше вважається одним із перших, хто звернувся до проблеми людської екзистенції. Сучасний підхід до оцінки холмсіани у ракурсі методики «ретельного прочитання» і ранжирування у парадигмі мідллітератури передбачає здійснення різнопланового

аналізу авторських інтерпретаційних моделей, тобто розширення прийнятих «за умовчанням» у класичному літературознавстві сюжето- та жанроорієнтованих векторів оцінки дойлівського циклу. Не зважаючи на те, що первинно у тексті шерлокіани немає прямої вказівки на філософію екзистенціалізму, у конструюванні образу головного героя чітко простежуються риси екзистенціального світовідчуття як формули внутрішнього конфлікту. Прагматична окресленість інтриги переднього плану, яка у детективному оповіданні полягає у математично точному мистецтві розкриття таємниці, на перший погляд, дисонує із екзистенціальним, а отже ірраціональним за суттю, ракурсом емотивної репрезентації характеру головного героя. Але насправді Холмс «поза справою» – зображений у значно різнобарвнішій палітрі засобів та смислів, хоч і вкрай герметизовано поетикально – антонімічно опозиціонується експліцитній масці детектива як *"an automaton, a calculating machine"*, створюючи оригінальний з точки зору інтерпретаційної перспективи простір комунікативної невизначеності і формуючи загалом маятникову структуру образу. Ю. Тинянов говорить, що між елементами художнього твору «...завжди є динамічний знак співпадіння та інтеграції» [183, с. 29]. Екзистенціальність характеру Холмса дотична і утворює складноорганізоване ціле із естетикою декадансу, неоромантизму, засадовими тезами інших філософських систем (раціоналізму, позитивізму, прагматизму, цінностями вікторіанства), причому з останніми частіше дисгармоніює, протистоїть у плані притаманного їм гностичного оптимізму та більш упевненого внаслідок цього особистісного почування за умов експансивних щодо людського «Я» світових процесів. Екзистенціальний характер персонажа Холмса найбільш виразний, коли той залишається поза зовнішнім світом. Абстрагуючись у власний мікрокосм, формально локалізований у межах квартири на Бейкер-стрит, він становить внутрішню, глибинну оболонку натури головного героя без нальоту соціального буття, яке Е. Фроммом, як усяка свідомо керована поведінка, розцінюється як «...свого роду маска, якою я володію і яку я ношу з певною метою» [193, с. 163]. Внутрішня реальність доступна для аналізу практично цілком через її сприйняття Ватсоном. Проте фабульний, а не узагальнювально-

аналітичний, характер нарації Ватсона дає змогу реципієнту самоінтерпретувати фактографічні дані.

О. Козлов говорить, що «...здавалося б у винятково пригодницьких творах Конан Дойля часто закладений глибокий філософський зміст» [87, с. 8]. Оскільки сам А. Конан Дойль сприймав холмсіану як фінансовий проект, не важко було мінімізувати відповідно до трафарету жанрових вимог розважальності і статусу «Стренду» ті ідейно-художні елементи, які явно виходили за рамки суто детективної пригоди у її фабульному розумінні. Все ж А. Конан Дойль не зміг опуститись до рівня «низькопробної пінкертонщини». Вихід було знайдено у завуальованості, фрагментарності ідейної складової детективних творів і конкретно характеру Холмса. Спектр «авторських натяків» слугуватиме ключем до пояснення головної інтенції задуму, оскільки «...кожна авторська інтерпретаційна модель як елемент структури художнього тексту водночас несе інформацію про художню цілісність твору...» [10, с. 164].

Екзистенція розглядається як «стан людського «Я», коли воно підійшло до своєї межі і намагається її подолати» [196, с. 9–10]. Поняття «межі» є у холмсіані двовимірним. Це 1) стан «межового відчаю», що зазвичай призводить головного героя до нервового зриву, а також 2) стан максимального напруження у час роботи. Їх можна назвати крайніми точками «маятникового коливання», після чого цикл починається знову. Прикметно, що зазначена теза про намагання подолати цю межу так само характерна для обох станів. У першому випадку долання межі є рятівним кроком загалом для психофізіологічного стану детектива і залежить від зовнішніх чинників, як-то наявність загадки, яка б його зацікавила і дала мозкові необхідну «поживу», як це називає сам герой, а в другому випадку – це стан сходження вгору по шкалі самовдосконалення. І хоч Холмс сам не провокує злочинність, він у принципі й не виступає проти неї як феномена: почасти розуміючи утопічність такої ідеї, а почасти й заради себе самого, адже детективні загадки – сфера реалізації його «Я», поза якою Холмс не існує, хоча він сам і є значно багатограннішою особистістю, ніж просто сищик (скрипаль, композитор, теоретик детективної справи, хімік тощо): *«Яка користь із моїх здібностей, докторе, коли немає*

можливості їх застосовувати? Злочин стає нудним, існування – теж нудним, у світі нічого не залишається, крім нудьги» [55, с. 109–110].

Екзистенціальна проблематика в холмсіані розвивається так само двоетапно, конкретизуючи номен «межа» до «буття на межі» та стану «поза межового буття» [196]. Н. Хамітов, окреслює екзистенціальність як «...спрямованість до особистісно орієнтованого буття, яке протистоїть усьому безликому і стандартному у світі» [196, с. 9–10]. У визначенні філософа екзистенція як стан, сповнений суперечностей і напруги, що найкраще характеризує «буття на межі», – це етап особистісного розвитку, який слід подолати задля досягнення «поза межового буття», під чим розуміється «...гармонія віднайдення свободи як творчості свого життя, а також гармонія особистісного розв'язання трагічних протиріч життя» [196, с. 9–10]. Якщо етап існування Холмса у час максимальної активності доцільно розглядати у контексті межовості екзистенціалізму, то самоусунення, що мало наслідком різючі зміни усього стилю існування, цілком підпадає під запропоноване вище формулювання «гармонії поза межового буття» з усіма притаманними семами.

Центральним організуючим пунктом екзистенціальності дойлівського детектива є антагонічність із буденністю. Згідно із думкою Н. Хамітова, екзистенціальне «межове», або «граничне буття» починається там, «...де завершуться попереднє безособистісне і стадне буття» [196, с. 11]. Людина опиняється перед численними варіаціями екзистенціального вибору, який переслідує її завжди як істоту самосвідому і вільну. Звідси й відповідальність за буття навколо, сумнів, подальше усвідомлення правильності чи неправильності його. Усе це, особливо у перших творах циклу, коли екзистенціальність Холмса є найбільш експліцитною та вербалізованою за час усього хронотопу холмсіани, помітно оформлюється у песимізм та драматизм характеру. Джерело таких нахилів у напрямку від гностичного оптимізму Дж. Хаммер [265] вбачає у впливові знайомства А. Конан Дойля із О. Уайльдом, так само особистістю екзистенціального штибу. Через те, що життя переважно буденне, ніж незвичайне, складається враження про збайдужіння Холмса до світу навколо. Екзистенціальне буття – це буття інтровертивного типу особистості, яка намагається осмислити власне «Я» поза

«стадним буттям». Така інтроспекція зазвичай породжує песимістично-депресивні стани, пов'язані зі сприйняттям життя як абсурдного та позбавленого мети. Цілком суголосно філософським поглядам Ф. Ніцше на час як «вічне повернення» Холмс вже у дебютному творі циклу каже: *«В світі немає нічого нового. Все вже було раніше»* [55, с. 34]. Для Холмса навіть людина – це почасти дубльований витвір, якщо тільки вона не змогла стати володарем самої себе і стерти негативний наліт спадковості: *«...кожна людина повторює у власному розвитку історію всіх своїх предків, і кожен несподіваний поворот у бік добра чи зла пояснюється якимось сильним впливом, джерело якого слід шукати в її родоводі. Отже, життєвий шлях людини – немовби відображення всього минулого її роду»* [57, с. 21]. Навіть свої здібності Холмс частково вважає успадкованими²⁷. Ватсон: *«...з усього, що ви мені розповіли, я бачу: і своєю спостережливістю, і рідкісним мистецтвом аналізу ви зобов'язані лише собі»*; Холмс: *«Якоюсь мірою так <...> Але хоч-не-хоч цей талант в мене в крові, і йде він, мабуть, від бабусі, що була сестрою Верне, французького художника. Мистецтво, коли воно в крові, часом набуває найдивовижніших форм»*[56, с. 147]. На фоні повторюваності і безликоності світу навколо наука, музика та детективні справи – це ті пристановища, де Холмс знаходить свого роду «ментальну екзотику»: *«Це непросто – пояснити непояснюване <...> Як на мене, то Холмс надто вже занурився в науку – аж до того, що збайдужів до всього світу»* [55, с. 18].

«Проживання повсякденності» як одне з понять філософії екзистенціалізму (за Н. Хамітовим), згубно впливає на психофізичний стан Холмса. Альтернативно рятівним є близьке до пароксизму горіння справою: *«...нетерпляча й бадьора вдача мого друга рішуче спротивилась такому млявому існуванню. Він без упину, ледве тамуючи своє нетерпіння, походжав нашою вітальнею, кусаючи нігті, тарабанячи пальцями по меблях і дратуючись знічев'я»* [57, с. 282]. Таке розмежування чітко підкреслюється і відіграє деяку навіть композиційну, а не тільки характеротворчу чи

²⁷Усе ж думку про наскрізність біологічного фактору розвитку особистості у парадигмі шерлокіани скоріш за все слід вважати епізодичною. Не варто її розширювати до життєвої позиції Холмса

описову роль. Тканина тексту умовно поділена на зображення Холмса за роботою, що займає переважну частину всього обсягу твору, і на Холмса в стані штилю з усіма його конотативними нашаруваннями, під впливом чого відбувається психічна і фізична деградація особистості і коли особливо виразно простежується декадентська естетика. Зазвичай ця частина оповіді передує безпосередньо фабульній канві текстів, створюючи змістовий контраст задля емпатичного підкреслення «стану горіння». Наприклад, якщо на початку «Знаку чотирьох» Холмс зображений саме у час такого деструктивного затишшя, коли «безлика буденність» як екзистенціальна проблема особливо гостро постає у самосвідомості головного героя (*«Який огидний, похмурий та безнадійний цей світ! Погляньте на жовтий туман, що клубочиться на вулицях та огортає брудні будинки. Що може бути буденнішим і прозаїчнішим»* [55, с. 109]), то вже буквально через декілька сторінок тексту, коли він отримує справу Мері Морстен, Ватсон описує його настрій у кардинально іншій палітрі: *«Він був веселий, бадьорий, у чудовому настрої, що звичайно змінював у нього напади меланхолії»* [56, с. 114]. Конструкція зі схожою емотивною семантикою є часто повторюваною (*«Холмс умить змінився – з ледачкуватого мрійника він обернувся на людину дії»* [57, с. 232]) і, як багато інших повторюваних конструкцій шерлокіани, є «формулою» дойлівського детективного ідіостилю.

У мікрокосмі Холмса злочин чи вбивство як його апогей перш за все виступають явищами, які розривають однотонність буденного, вносячи туди елемент істинної екзистенції, у контексті чого, хоч і в конвертованому вигляді, розгортається ідейно-філософський підтекст детективу як жанру про злочин, що завжди становить собою екзистенціальний вибір його учасників (це окреслює й цитування Холмсом Гете – справа кожної особистості, по яку сторону дихотомії «добро/зло» перебувати: *«Я часто згадую слова Гете: «Шкода, що ти один: твоєї вдачі Й на грішника, й на праведника стало б»* [56, с. 188]). Тому Холмс розглядає вбивство як *«багряну нитку»*, яка *«проходить крізь безбарвне прядиво життя»* [56, с. 42]. Уся холмсіана – це історія маятникових коливань від бездіяльного песимізму до пароксичної напруженості, що корелюється з «буттям на межі» (термін

Н. Хамітова), а у творі вербалізується як стан, за рівнем напруги близький до божевілля: *«...останні слова здалися мені такими дивними, що я почав сумніватися, чи при здоровому глузді він»* [56, с. 58]. Стан перманентного повернення у вихідну точку має семантику нерівносильної боротьби, коли екзистенціальна суть натури Холмса вступає у досить жорстку і психологічно складну сутичку із буденним, від якого він постійно намагається втекти у вир детективної пригоди. Проте коли остання закінчується, Холмс знову приречений на стан імпліцитної деградації. Усе це загалом дуже нагадує риторичну міфу про Сізіфа. Подібно до Сізіфа, який працює без смислу і результату, Холмс загалом безрезультатно, а точніше з перемінним успіхом намагається побороти відразу до повсякденності, співвідносно у його інтерпретації із такими семами, як сірий, нудьга, прозаїчний і т.д. Хоча Холмсу по натурі найбільше підходять справи тріумфального характеру, він змушений братись за менш значні, що працює майже як інстинкт самозбереження. В оповіданні «Спілка рудих» Холмс каже, що розслідування цього випадку *«...врятувало мене від нудьги <...> На жаль, я відчуваю, що вона знову знемагає мене! Моє життя – самі лише зусилля врятуватися від сумної буденщини. Такі маленькі загадки хоч трохи допомагають мені»* [56, с. 228].

При оцінці образу Холмса у парадигмі екзистенціальності доцільно розглянути явища кореляції свободи та вибору. Як особистість волюнтаристська, Холмс різко контрастує із сірим ніцшеанським натовпом фаталістів, які не в змозі взяти на себе відповідальність «робити будь-що тільки зі своєї власної волі». На противагу цьому Холмс діє самостійно і цілком реалізує образ екзистенціональної свободи, рівень якої зростає в міру «...долання страху, зумовленого відповідальністю за вибір» [130, с. 307]. У цей самий час усі жертви злочинів холмсіани є фаталістами, які уявляються «іграшкою в руках обставин». Доволі часто навіть сам конфлікт у холмсіані розв'язується фаталістичним шляхом: ніби певна невидима сила карає винних («Етюд у багряних тонах» – аневризма аорти у Гоупа, «Знак чотирьох» – Гонгу забрав намул, не залишивши й сліду, «П'ять помаранчевих зерняток» – вітрильник злочинців «Самотня Зірка» зазнав катастрофи під час осінніх бур і т.д.). Ю. Щеглов помічає деяку експансивність свободи Холмса, яка, втілюючись у волі та

інтелекті як знаряддях дії, «...нейтралізує самотійність» осіб із натовпу, яким у сукупності є той самий вікторіанський мідрклас – нічим не примітні, відчужені люди із великого мурашника. Холмс «...знімає з них тягар особистих рішень та викликає почуття керованості, залежності від всесильного та всезнаючого створіння, а тим самим і своєрідної забезпеченості» [216, с. 102]. Доречна паралель із характеристикою персонажа іншого міфу – Прометея: «...цінність власного рішення і осмисленого вчинку, готовність взяти на себе відповідальність, є наріжними каменями європейського індивідуалізму» [210, с. 53]. Незалежність Холмса повновимірна та автентично екзистенціальна за природою. Вона не має характеру бунту, який «...не дає свободи, а створює лише її ілюзію» [196, с. 91]. Свобода Холмса цілком раціоналізована, цілеспрямована, різноспекторна і керована власними інтенціями. Холмс майже ніколи не виявляє протесту проти злочинності загалом і не зазіхає на її повну нейтралізацію, розуміючи злочин як неодмінне явище суспільного буття. Дойлівський герой нейтралізує тільки її часткові прояви, демонструючи, як він сам часто говорить, методологічну складову процесу. Відсутність азарту викорінити злочинність цілком не є свідченням байдужості героя – в інших ситуаціях позиція Холмса не примикає до т. зв. «етики іманентної мудрості», яка передбачає «...цілковите сприйняття реалій життя»²⁸[130, с. 309]. Бунт Холмса – діяльний, а не емоційний. Будучи вільним, експліцитно Холмс не зазіхає на свободу інших. У тих нечастих випадках, коли розслідування справи

²⁸Т. Адорно [222, 480] виділяє як ознаку масової культури – до якої все-таки тяжіє за рядом ключових ознак холмсiana – її сугестивну настанову на конформізм та конвенціональність: життя слід прийняти таким, як воно є, всякий протест особистості ні до чого не призводить – точка зору, цілком протилежна екзистенціальному світогляду. У естетичній тріаді домінант шерлокіани «екзистенціалізм-масовість-неоромантизм» ця заувага отримала оригінальне авторське втілення. За словами Т. Денисової [51, с. 11], у реалістичної традиції відчуження є явищем історичним і обумовленим соціальними обставинами. На противагу цьому у неоромантичній традиції холмсiana відчуженість сищика є його особистісною метафізичною дилемою, закоріненою у баченні життя через світоглядні рамки *fin de siècle*, простежувану на рівні тексту естетику декадансу, ніщєанський бунт проти конвенціональної безликості мас та песимізм, детермінований відсутністю адекватних розумовим потребам головоломок. Екзистенціальний спротив буденності, розуміння її як тотального монстра цивілізації, що загрожує індивідуальному – це також ті смислові патерни, які виводять шерлокіану за ідейно-типологічні межі масовості, зберігаючи при цьому масовість суто як кількісний показник популярності.

приводить до ув'язнення злочинця, складається враження, ніби Холмс самоусувається, вважаючи екзекуцію справою рук менш достойних. Перманентно Холмс реалізує визначену А. Камю «вищу свободу» – «свободу бути», що розуміється як вибір людиною самої себе: людина є такою, якою вона себе вільно обирає, фігуруючи, як у випадку з Холмсом, на боці добра чи зла (буття на стороні добра підкреслюється авторськими інтерпретаційними моделями тексту як екзистенціальний вибір головного героя), у ролі холостяка чи сім'янина, досконалого детектива-аматора чи безликої посередності.

Песимізм, викликаний окресленим вище станом антагонічності із буденністю, не є всеохопним, а поряд із етикою оптимізму становить ще одну смислову дихотомію ідейно-змістового складу циклу (і долучається до вже згадуваної структури маятника як візуалізованої проекції-макету образу Холмса). Фабульна маска канону сприяє підтриманню загалом оптимістичної емотивності дискурсу: коли фабула (дія) зникає, песимізм та відчуження Холмса стають майже тотальними. Оптимістичне світовідчуття наростає у проміжній цільовій точці, коли застосування розуму та відшліфованих практичних вмінь дають змогу відчутти власну силу і відносно соціалізуватись. В іншому випадку розуміння абсурду буденності породжує у героя соціопатичні нахили. Цю мінливість К. Сміт загалом влучно окреслила як стан «...людини, яка переступає паркан» (“a man straddling the fence”) [324, 12]. Цитуючи Г. Еглоффа, Т. Бовсунівська номінує це маргінальністю позиції детектива у А. Конан Дойля, причому так само «...не в соціально-статусному, а швидше в психологічному сенсі» [20, с. 471].

Холмсіана позиціонує як шлях викорінення негативних емоцій та опанування слабкими сторонами людської натури раціоналізаторство – одна із тез, які проводять паралель між поглядами Холмса та вченням Спінози. Це стало предметом дослідження у статті К. Руфи. Холмса та Спінозу об'єднує думка, «...що щастя можна досягти <...> у стані когнітивної активності», натомість «інтелектуальна пасивність веде до нещастя» [311, с. 6]. Проте у вимірі більш глобальному Холмс має погляди майже шопенгауерівські, суголосні з тим, що насправді людина в змозі задовольняти і упорядковувати світ тільки у малих масштабах, але не має

можливості подолати абсолютне зло чи досягти абсолюту щастя: «Якою мізерною здається людина з її жалюгідним гонором та мріями на тлі природи» [55, с. 144]; «Який сенс у цьому ланцюзі нещасть, насильства й жаху? Адже має бути сенс – інакше вийде, що в нашому світі панує випадок, а це неможливо уявити собі. Тож який він, цей сенс? Ось велика, вічна загадка, на яку людський розум і досі не здатен відповісти» [56, с. 43]. Суголосною є й нібито побіжна, неакцентована заувага Ватсона: «Навіщо доля витіває такі жарти з нами – бідолашними, немічними створіннями» [55, с. 261].

Коливання настроєності характеру Холмса впродовж циклу можна пояснювати з різних точок зору. С. Дойль та Д. Краудер [248, с. 242], наприклад, головну причину прикінцевого наростання песимізму вбачають у впливі тотального повоєнного зневір'я. Горизонт внутрішнього смислу холмсіани загалом нагадує наполегливу спробу втекти від настирливої ідеї безглуздості життя, значення якого в космічних масштабах маліє настільки, що доля кожної окремої людини, навіть найвизначнішої, навряд чи має певну істинну вартість. При детальному аналізові авторських інтерпретаційних моделей твору, складається враження, що цю певною мірою деструктивну для цілої людської спільноти ідею, яка у семантичній тканині твору знаходиться десь на самому дні, автор намагається приховати застосуванням різного роду текстуальних масок, як-то насичений сюжет, яскраві образи, показний спінозівський прагматизм і раціоналізаторство головного героя, його блискучо виписаний характер. Над усім цим зріє простежуваній з допомогою детального аналізу тексту, проте загалом імпліцитний трагізм образу Холмса. Ці твердження в концентрованому вигляді акумулюють у собі наступні його слова, взяті, що показово, з останнього твору циклу²⁹: «Але хіба все наше життя не жалюгідне і нікчемне? Хіба доля людини – не доля всього людства в мініатюрі? Ми до чогось прагнемо. За щось хапаємося. Але що врешті-решт зостається у наших руках? Тінь. Або гірше, ніж тінь, – страждання» [58, с. 298].

²⁹Тут стануть демонстративними ще й слова детектива, що «...освіта – це низка уроків, найбільший з яких відбувається наприкінці» [57, с. 273]

Музика – ще один засіб абстрагування – протилежна сторона прагматичності та позитивістської патетики в структурі образу героя: «...*передайте мені мою скрипку і спробуймо забути на півгодини про цю мерзенну погоду і ще мерзенніші вчинки наших ближніх*» [56, с. 274]. Музика як засіб образотворення долає межі традиційно однобокої інтерпретації сищика в душі абсолютного апологета логіки і точних наукових методів: «*Цілий вечір він просидів у кріслі, невимовно щасливий, тихенько ворухачи своїми довгими, тонкими пальцями в такт музиці; його лагідна усмішка, замріяні зволожені очі аж ніяк не нагадували того Холмса-нишпорку, який щохвилини був готовий полювати за злочинцями. Дивовижна вдача мого друга мала дві складові, і я часто думав про те, що його надзвичайна проникливість народилася в боротьбі з поетичним, задумливим настроєм, який був для нього найголовнішим*» [55, с. 221].

Екзистенціалізм Холмса виразно індивідуалістичний, що є відповіддю на назрілу з часу поширення під впливом індустріалізації та масового видавництва проблеми обивательського світогляду. На ній особливо наголошував Ф. Ніцше, говорячи, що сучасна людина ризикує перетворитись на гвинтик, а також К. Юнг, коли зазначав, що «...чим більше ми в історії оглядаємося назад, тим більше ми бачимо, як особистість мало-помалу зникає під натиском колективності» [219, с. 79]. Індивідуальне співвідноситься із винятковим, як стадне із буденним. Ці смислові групи є опозиційними. В екзистенціальній філософії Н. Хамітова говорить, що «...тінь повсякденності накриває майже все соціальне життя, і соціальність є подоланням повсякденності лише тією мірою, якою підноситься до особистісного начала» [196, с. 158]. Посилаючись на філософа Вінвуда Ріда, Холмс говорить, що «... кожна окрема людина – незбагненна загадка, але група людей – це вже якась математична єдність. Хіба можна, скажімо, передбачити дії окремої людини? А от поведінку людської спільноти – можна, й досить точно. Окремі особи різні, а кількість характеристик у спільноті залишається постійною. Так свідчать підрахунки»... [55, с. 164]. Для дойлівського героя людина цінна сама собою, поза формально-матеріальними здобутками, доказом чого є слова Холмса про працівників із доку у повісті «Знак чотирьох»: «*Які вони брудні! Але в кожному з*

них палає маленька іскра безсмертної душі. Поглянувши на них, не скажеш цього нізащо. Проте це справді так. Дивна істота – людина» [55, с. 164]. Тут певним чином знайшли відгук погляди автора, дотичні до спіритуалізму, для якого центральним положенням є теза про безсмертність душі. Усе, що робить Холмс, вписується в рамки «невідчуженої активності» (термін Е. Фромма), оскільки він цілковито керує своїм життям і все, що складає його життя, наповнене особистісним змістом – суб'єктивоване³⁰. Попри екзистенціально-ніцшеанську соціопатію та зверхність Холмс не є мізантропом. Не зважаючи на те, що він явно займає позицію «над» і «поза» натовпом, уявити його абсолютно без соціуму-стада просто алогічно. К. Редмонд зауважує, що герой Дойля «...неодмінно потребує того середовища, у якому знаходиться» [303, с. 139]. Адже злочин, без чого персонаж Холмса неможливий, – явище винятково соціальне. Для дойлівського детектива вартим щирого подиву є те, як істотою інтелектуальною, вершинним досягненням еволюції, можуть керувати матеріальні речі, штовхаючи на абсолютно дикунські вчинки: *«Через цей кристалик вуглецю вагою в сорок грам сталося два вбивства, одне самогубство, отруєння сірчаною кислотою й кілька пограбувань. Хто б міг подумати, що така гарненька іграшка веде людей до в'язниць і на шибеницю!»* [54, с. 303]. Для Холмса єдиноправильним шляхом ствердження екзистенції є не злочин, а особистісне покликання: *«...цієї ночі нам доведеться так попрацювати, що коли ми зможемо довести цю справу до кінця, то сміливо скажемо, що недарма прожили своє життя на цій землі»* [57, с. 13].

Дещо по-іншому екзистенціальний ракурс характеру Холмса розкривається у парадигмі фроммівських понять «мати» та «бути», які фігурують як семантично

³⁰М. Чертанов навіть встановлює паралелі із автором і говорить про холмсіану як віддзеркалення підсвідомого бажання автора жити так, як живе Холмс на сторінках його творів: «...уявляв собі [А. Конан Дойль – Л. Р.], як би чудово йому жилося, якби він був так само вільний у своїх звичках» [202, с. 27], маючи на увазі, очевидно, гніт соціальних обставин, який лягає на плечі кожної соціально активної і менш резистентної до соціальних впливів, а тим паче сімейної людини, що значно обмежує можливість екзистенціального особистісного вибору. За таким принципом цілком доречно розглядати образ Холмса як картинку ідеального «Я» письменника і говорити про сублимативний характер конструювання персонажа. Думку про відображення в образі Шерлока Холмса внутрішнього духовного конфлікту письменника висувають автори найбільш сучасних біографій А. Конан Дойля – Д. Сташауер [173] та Е. Лісетт [280].

протилежні і в заголовку його однойменної книги сполучником «чи» окреслюються як взаємовиключні. Неочікувано з позиції Е. Фромма, в умовах цивілізації коректним вибором є саме «бути», хоча, на перший погляд, це і вимагає від особистості найменших зусиль. Повнота буття у даному випадку розуміється як відмова від володіння, до того ж не тільки матеріального, але й у плані соціального статусу, престижу, хоч ці аспекти й перетинаються зазвичай. Н. Хамітов каже, що різниця між «рівнем життя» як рівнем матеріального споживання та «повнотою життя» полягає у наповненості його сенсом, який є результатом неповторно-особистісного буття [196, с. 158–159]. За Е. Фроммом, «бути» означає «...відмовитися від свого егоцентризму та себелюбства», стати «...незаповненим і злиденим» [193, с. 161]. У зазначеному контексті Холмс не досягає стану буття: питання престижу, слави («...я ніяк не можу погодитися з тими, хто вважає скромність за чесноту» [56, с. 148]), власна егоцентричність, інколи навіть марнославство та формальна прив'язаність до соціуму не дозволяють йому цілком абстрагуватись від світу обивателів, а отже – буденного. Буття Холмса у психолого-соціальному плані має експансивно-завойовницький зміст і організовується навколо його «Я» як «особистісного чинника», за яким Е. Фромм залишає першість у досягненні успіху людиною як істотою соціальною, і саме з огляду на соціальність цей особистісний чинник в інтерпретації філософа має більше зовнішній вияв (не те, якою є особистість насправді, а те, як вона себе позиціонує), що він називає «гарною упаковкою».

«Упаковка» – зовнішня картинка Холмса – хай штучно, але підкреслено оптимістична за емотивністю, без рис імпліцитного трагізму. Зокрема, вона передбачає його фігурування відповідно до понять маскулінності, аж до ствердження її через показну самодостатність холостяцького життя, що є раціонально-свідомою життєвою позицією детектива, який розуміє маскулінність синонімічно із фроммівським твердженням, що «...справжнім чоловіком є лише той, хто здатен боротися й перемагати» [193, с. 154]. Ідеєю фікс для Холмса є також постійне стримування емоцій, які б свідчили про слабкість чи бодай якусь сентиментальність його натури. Холмса можна назвати одним із виразних

прототипів «кібернетичної особистості» [193, с. 166] нашого часу – із дуже розвиненою раціональною сферою і слабо розвиненою сферою емоцій. Саме на підставі таких показників, як високий інтелект, вміння бачити приховане від інших, віртуозність у справі, сила натури, що потягнуло за собою й згадувану штучну резистентність його психіки, наркотичне стимулювання, образ Холмса дуже часто навіть у науковій літературі зіставляють із З. Фрейдом (знову ж таки тут проглядається тенденція руйнування граней вигаданий/реальний внаслідок міфологізації першого). Свідомий контроль емоцій – це ще й данина англійському національному характеру. Парадоксально, проте якраз холодність натури головного героя, «ідеального інтроверта» [253], додає ще більшої інтриги та драматизму. Найменші проблиски емоцій, які Ватсонові до того ж вдається дуже вдало подати текстуально, завжди звучать із надривом, що свідчить про максимальне напруження, настільки сильне, що навіть *«людина із залізними нервами»* [56, с. 299] не в змозі його вгамувати: *«У виразі його обличчя відбилася сильна, пристрасна вдача, проте лише на мить. Коли я знов поглянув на нього, то побачив немовби мертву індіанську маску. Багато хто називав Холмса не людиною, а машиною»*[56, с. 121].

Штучно атрофована сторона емоційності в характері Холмса має компенсаторську природу і проявляється у акторстві, що є не тільки засобом маніпулювання ситуацією, а й площиною реалізації високорозвиненого почуттєвого фактору, притаманного усім іманентно гарячковим характерам, яким, безсумнівно, є Холмс. Про себе він говорить, що ніколи не може *«...утриматися від театральних сцен»* [56, с. 186]. Приміряючи на собі різні образи, Холмс не тільки пізнає життя різних соціальних верств та шліфує свої навички, а й перебуває у різних альтернативних варіантах людського «Я» (*«Обличчя, поведінка, навіть душа, здавалося змінювалися в нього з кожною новою роллю, яку йому доводилося грати»* [55, с. 202]), отримуючи шанс, як то роблять звичайні смертні, не приховувати емоції. Це також шанс втечі від самого себе, від слави, від якої і йому інколи потрібно абстарагуватись (*«...я тепер можу з'являтися на передовій лише в отакому вбранні»* [55, с. 159]). Гра Холмса є настільки самовідданою, що задля автентичності він намагається щонайбільше наблизитись навіть до умов, які творять

певну роль: *«Найкращий спосіб зіграти з успіхом роль – це вжитися в неї <...> Присягаюся, що всі ці три дні я нічого не їв і не пив, аж поки ви не зробили ласку подати мені цю склянку води»* [57, с. 317]. Найтриваліша роль, яку Холмс грає заради детективного випадку – це дворічна роль шпигуна і зрадника вітчизни Олтемонта із оповідання «Його останній уклін». Проте все-таки головна роль – зразкового сищика-віртуоза. Вона стала сенсом усього життя і з нею Холмс був максимально ідентичним за сутністю. Цитата із «Лев'ячої гриви», де оповідь веде сам Холмс (що виключає можливість будь-якої похибки інтерпретації його слів чи поведінки Ватсоном) тільки зайвий раз підтверджує штучність «образу генія», наскрізь урбанізованого і позбавленого почуттів поза сферою розслідувань. Хоч із ним Холмс і злився настільки, що на тривалий час той став його єством – у період «соціально активного Холмса», – цей образ було скинуто як маску, коли став місія стала вважатись виконаною: *«...я оселився в маленькому будиночку в Сасексі й цілком зануривсь у спокійне життя на лоні природи, про яке так часто мріяв упродовж багатьох років, які провів у похмурому, туманному Лондоні»* [58, с. 259].

Саме тут починається етап «поза межового буття». Користуючись науковим обґрунтуванням архетипного обряду ініціації фольклористом А. ван Геннепом, до якого апелює Н. Калініна у праці «Міф про сучасний світ» [76, с. 7], цей етап життя Холмса, як персонажа гіперміфологізованого і вибудованого в межах тексту та інтерпретаційно за основними канонами героїчного міфу, доцільно означити як період «повторної ініціації», що традиційно пов'язується з виходом із колишнього статусу, відмовою від культурних функцій та руйнуванням соціальної ролі – після остаточної реалізації процесу індивідуації героя та досягнення ним повноти Самості, центральний зміст чого в художньому космосі холмсіани полягав у знищенні спершу самого Моріарті, а потім нейтралізації мережі його злочинної діяльності: *«Знову й знову він повторював, що якби суспільство нарешті здихалося Моріарті, він радо скінчив би свою діяльність»* [56, с. 200]. Так досягається мета міфічного циклу, яка узагальнено полягає у «...примиренні індивідуальної свідомості зі світовою волею» [104, с. 142]. Цей період віднайдення гармонії у холмсіані експліфікується у єднанні із природою як вищим джерелом духовного досвіду.

3.3. Детективний цикл А. Конан Дойля як синергія цінностей неоромантизму та декадансу

Хоча творчий спадок А. Конан Дойля прийнято розглядати у контексті неоромантизму, конкретно із циклом про Холмса критики неодностайні. Найбільш доцільно говорити про стильові домінанти, які мали визначальний вплив на тому чи іншому етапі. Насамперед це неоромантизм та декаданс, сформований на тлі загальної кризово-песимістичної настроєвості *fin de siècle*. Про *неоромантичний* характер образу Холмса говорять В. Луков [121], З. Гражданська [45], К. Генієва [38], М. Урнов [185], Н. Михальська [129], О. Анциферова [9], С. Арата [225] та ін. Недоліком праць вказаних авторів у тому, що зазначена проблема тут не є стрижневою.

Г. Брох [230, с. 62] зауважив, що саме романтизм приводить до нового розуміння естетичного ідеалу, який уже не мислиться абсолютним і трансцендентним, але втілюється у конкретному артистичному творі. Неоромантизм це розуміння зберіг, прикладом чого є персонаж Холмса як фокусоцентричне втілення естетичного ідеалу автора, доби. К. Генієва вбачає у відродженні романтичної традиції британськими письменниками на зламі віків «...форму протистояння вікторіанській затхлості». Головним інструментом цього протистояння виступає «...сильна, яскрава, самотня особистість». Романтизм Холмса є тотожним із «романтикою», котра «...в абстрактно-психологічному сенсі розуміється як синонім героїчної мрії про подвиг в ім'я майбутнього, вічний порив до досконалості» [60, с. 3]. О. Анциферова [9, с. 31] зупиняється детально на романтичній природі жанру. З. Гражданська відзначає екзотичність антуражу (наприклад, «Обряд родини Масгрейвів») [45, с. 145]. С. Арата стверджує, що «уявним світом екзотики» тут є «кримінальне дно»³¹ Лондона, «...яке відповідає фантастичним світам Хаггарда та Кіплінга», а образи Холмса та Ватсона називає «...одомашненими версіями романтичної людини дії» [225, с. 160]. Остання дефініція стала ключовою для розуміння неоромантичного героя як такого.

³¹Criminal underworld

Головною відмінністю неоромантизму є «...конструктивна спроба подолати протистояння» між «...ідеалом та дійсністю», які в романтичній естетичній системі були концептуально роз'єднані. Це стало можливим «...завдяки могутній силі волі», яка дозволяла зробити «...сподіване, можливе дійсним, не опускаючи цього можливого до рівня інертного животіння» [115, с. 492]. Образ Холмса із вже описуваним балансуванням демонструє ідеальне в дійсності, або так зв. «незвичайне поряд» (без втечі у часі та просторі, що робить ідею неоромантичного твору менш ефемерною): «... немає нічого незвичайнішого за звичність» [55, с. 229]. В. Луков акцентує на «образі «непомітного героя» як характерній особливості англійського детективного неоромантизму (А. Конан Дойль та Г. Честертон) [121, с. 96]: *«Якщо я прошу віддати належне моєму мистецтву, то це зовсім не стосується мене особисто, воно поза мною»* [55, с. 386]. Ю. Юрасова у заданому ключі називає А. Конан Дойля «майстром побутової екзотики» [220, с. 105]. Ім'я Холмса стало всесвітньовідомим ще за «життя» героя, що він цілком усвідомлює: *«Ви бачите, як відоме тепер моє ім'я: не тільки публіка, а й поліція вважають, що слово моє остаточне у вирішенні сумнівних справ»* [56, с. 90]. Наслідком оновлення романтизму став не тільки новий тип героя, але й оновлений спосіб його взаємодії із навколишнім світом, якому той експліцитно не протистоїть, натомість ракурс боротьби стає бінарним – з акцентуванням на її внутрішньому вияві – духовний потенціал неоромантичної особистості розкривається насамперед через перемогу всередині себе [63, с. 32]. Через те естетика неоромантизму тісно пов'язана із комплексом рис надлюдини, що відзначає Ю. Попов: «Не можна не відзначити впливу на неоромантиків теорії Ф. Ніцше» [146, с. 372]. Цей аспект є одним із центральних для роботи, тому детально аналізується в інших її частинах.

Поряд із описаними вище принципами вlane неоромантизму, автор часто апелює і до естетики романтизму, що не є анахронізмом, а, навпаки, підкреслює суть нового напрямку як «...продовження та розвиток на новому етапі романтичних принципів відображення дійсності» [146]. Пригодницький сюжет, екзотична атрибутика – типово романтичні патерни: *«...перспектива пригод завжди вабила мене»* [56, с. 239], *«...індійські скарби, дивне креслення, знайдене серед Морстенових*

речей, дивовижна смерть майора Шолто, знайдення скарбів і негайне вбивство того, хто їх знайшов, загадкові обставини вбивства, сліди, незвичайна зброя, надряпані на папірці слова – ті самі, що й на кресленні капітана Морстена...» [55, с. 138]. Прикметно, що й сам Ватсон робить деякі автокоментарі стосовно творів: «І все ж таки <...> я не наважився б стверджувати, що в моїх нотатках нема й сліду прагнення до чогось незвичайного» [55, с. 385], «Мені здається, я виконав свою обіцянку додати щось незвичайне до вашого записника» [57, с. 62] – тобто до романтизму, головна формула якого передбачає єдиковітність віртуальної реальності. Помітно, що Ватсон, який передусім прагне вгодити другові, намагається по-максимуму виконувати установку останнього на фактографізм, проте у манері оповідати вони керуються різними, часом опозиційними критеріями: Холмс прагне вдосконалити детективну справу, тоді як Ватсон прагне уславити здібності Холмса. Взнявши це мірило за основу, Ватсон залишається цілком свідомий того, що цим самим іде врозтіч із головною ідеєю сищика, тому й відзначає деяку провальність прагнення врівноважити свої та Холмсові інтенції: «Добираючи кілька типових пригод, що окреслюють надзвичайні розумові здібності мого друга Шерлока Холмса, я намагався, як міг, відшукати серед них найменш химерні, але водночас такі, що відкривали б найширше поле для його талантів. Однак, на жаль, цілком відокремити химерне від кримінального неможливо» [56, с. 26]. Як продовження такої внутрітекстової естетичної полеміки маємо слова Холмса, який, на протиположність Ватсону, тяжіє до реалістичного, деякою мірою навіть натуралістичного стилю письма: «Саме на логіці, а не на злочині вам слід би зосередитись. А у вас курс лекцій перетворився на збірку цікавих оповідок» [55, с. 386]. Холмс виявляє суто фахове розуміння незвичайного як такого, що полягає в унікальних обставинах злочину, а не того, що є цікавим із погляду міжособистісних взаємовідносин чи наповнене химерною, загадковою атмосферою віддалених країн: «...більшість із тих випадків, до яких ви так люб'язно виявили цікавість, не містять в собі ані крихти злочину ні з погляду закону, ні взагалі. Невеличка пригода з королем Богемії, коли я спробував допомогти йому, дивний випадок із міс Мері Сазерленд, загадка людини з розсіченою губою й пригода з шляхетним холостяком –

усі ці справи не можуть привернути увагу правосуддя. Боюсь, однак, що ви, уникаючи незвичайного, опинилися в полоні буденного» [55, с. 386].

З усього написаного слід би вважати, що романтичні елементи у творі – власне ватсонівська ініціатива, а це, в свою чергу, наштовхує на думку, що якби оповідачем був сам Холмс, стиль творів був би значно змінений. Доцільно зробити спостереження над стильовою манерою оповідань «Глорія Скотт», «Лев'яча грива», «Обряд родини Масгрейвів», «Блідий вояк» – унікальних випадків, коли вся нарація чи її стрижнева частина відбувається від імені Холмса. Як не дивно, але порівняно із ватсонівською, холмсівська манера оповідати нічим особливим не вирізняється, він допускає ті ж самі, на його думку, недоліки, якими так часто докоряє друзів («...у вас там самісінька романтика: це все одно, що до праці про п'яту Евклідову аксіому долучити історію про кохання» [55, с. 105]) – дойлівське письмо вгадується одразу: чи то від імені Ватсона, чи від імені Холмса він веде комунікацію із читачем.

Серед названих чотирьох оповідань варто виділити окремо дві підгрупи: 1) «Глорія Скотт», «Обряд родини Масгрейвів», де вступна частина оповіді належить Ватсону (цікаво: в обох випадках настрій оповідати, що зі здебільшого мовчазним Холмсом відбувається не так вже й часто, опановує його, коли вони із доктором сидять «біля каміна» [56, с. 73] / «сиділи вдвох біля вогню» [56, с. 89]), а основна оповідається Холмсом, проте, очевидно, переказана і записана Ватсоном, що допускає деякий суб'єктивізм, вкраплення власне Ватсонового особистісного колориту, вираженого у репрезентації слова; 2) «Блідий вояк», «Лев'яча грива» – тут оповідь належить винятково Холмсу, тому це є унікальні приклади начебто суто Холмсового розуміння дійсності та стилю. Якщо відштовхуватись від дерективи сищика, що «...розслідування злочинів – наука точна, принаймні повинна такою бути, і описувати її слід суворо, безсторонньо» [55, с. 105], то будь-які елементи, які перетворюють науковий трактат чи діловий документ у художній твір, – недопустимі. Проте насправді картина кардинально інша. Наведемо лише декілька найочевидніших доказів порушення Холмсом своїх власних принципів детективної поетики (це якщо відкинути вже саму виразно романтичну ситуацію дії, де хронотоп

творів у обох випадках залучає багатий матеріал екзотичного), на які натрапляємо у творах першої підгрупи. «Глорія Скотт»: а) Холмс робить екскурси у своє минуле, де відкриває деякі фрагменти свого юнацького життя (не є фактажем справи), б) робить описи будинку старого Тревора, згадує навіть «...чудову липову алею» та «непоганого кухаря» [56, с. 74], в) до реплік старого Тревора додає ремарки типу «...мовив він, ласкаво всміхаючись» [56, с. 74], г) не забуває згадати зауваження останнього щодо «...завищеної оцінки його [Холмса – Л. Р.] здібностей» і того, як це допомогло детективній справі стати ремеслом Шерлока; г) детально описує емоційно-настрове тло подій, що мали місце; д) колоритна портретна характеристика Хадсона; е) у побудові діалогів намагається не просто передавати зміст сказаного, але й витримувати роль, тобто передавати манеру говорити усіх дійових осіб історії («Еге ж, Хадсон, сер, – мовив моряк. – Тридцять із заком років минуло відтоді, як ми бачилися востаннє. Тепер ви сидите собі у власному будинку, а я й досі солонину з бочок тягаю» [56, с. 77]). Начебто за формулою (що характерно для детективу), в «Обряді родини Масгрейвів» усі вказані холмсівські поетикальні дисонанси повною мірою присутні. Сюди додаються ще й екскурси у минуле замку, описи атрибутики (наприклад, опис старовинної скрині на цілий абзац), згадки про те, які ретроспективні візуалізації події крадіжки/помсти виникли у Холмса, коли він знайшов місце злочину, навіть екзистенційні розмірковування над причинами такого вчинку «прекрасної валлійки» [56, с. 102]. До речі, текст просто рясніє оцінковими та іншими різновидами епітетів, що створює ситуацію драматизації. В оповіданні «Блідий вояк», першому самостійно оповіданому Холмсом випадку, він знову згадує про поставлену перед Ватсоном вимогу «суворо дотримуватись істини» замість чого той «догоджає читацьким смакам» [58, с. 149], але й мусить визнати, що сам «тільки-но брався за перо, як мені одразу хотілося переповісти цю пригоду так, щоб вона зацікавила читача» [56, с. 149]. Озброївшись таким «самозізнанням», Холмс уже безоглядно веде оповідь саме за ватсонівським шаблоном і послуговується всіма виражальними та композиційними прийомами, допустимими і доречними для детективу, які надають творам не стільки документальної достовірності, стенографічності, скільки художньої ваги та

пригодницького азарту – усього того, що в першому творі циклу було окреслене як «мистецька говірка» (“*a little art jargon*”): «*Якби не ви, я не поїхав би й протавив те, що можна назвати найцікавішим етюдом: етюд у багряних тонах, авжеж? Чому б нам не скористатися говіркою митців?*» [55, с. 42]. У «Блідому воякові» велику частину тексту становлять міркування про Ватсона, детальна передісторія самої справи і вступ щодо того, як ця справа потрапила до рук сищика. У «Лев’ячій гриві» художність стилю Холмса стає ще очевиднішою: тут із перших слів мова його насичена «елементами художнього декору»: твір розпочинається зі вставної конструкції «*дивна річ, але*» [58, с. 259] («*IT IS A MOST singular thing that a problem...*»), потім в цьому ж абзаці є «на жаль», вигук «о», окличне речення; Холмс навіть згадує свої, виявляється, мрії (!) про природу під час життя в Лондоні та використовує метафоричні висловлювання: «*...розповісти про кожен свій крок на важкій дорозі, що вела до розкриття таємниці «лев’ячої гриви»*» [58, с. 259]. Є численні описи місцевості, погоди, які не є ілюстративними безпосередньо для ходу розслідування.

Дана наративна ситуація – ще один яскравий приклад дисонансів, якими переповнена холмсiana, що, втім, становлячи її логічні, змістові «недоглядки» чи то спеціальну інтенцію автора, творять унікальне за силою художнє ціле. Попри декларовану головним героєм установку на науковий натуралізм, фактографічність, сам він, як показує текст, не спроможний її виконати. Холмс стабільно проклямує відхід від романтичної манери висловлювання, але так само стабільно сам порушує цю директиву; виразний приклад: «*Яке чудове тут повітря вранці! Бачите цю хмаринку, що пливе, мов рожева пір’їна величезного фламінго? А червоне кружало сонця ледве продирається крізь лондонський туман*» [55, с. 144]. Номінальне заперечення головним героєм принципів художнього зображення *de facto* мало зворотній ефект – дискурс холмсiana є виразно неоромантичним за змістом та манерою його втілення, а невдала спроба «уникати» засад останнього тільки ще більше підкреслює органічність співвідношення «холмсiana-неоромантика».

На основі поданих вище точок зору можна зробити висновок і про спосіб художнього конструювання власне образу Холмса, який відповідає неоромантичній

традиції за критеріями: 1) панівний позитивістський оптимізм як неоромантична протиставленість песимізму та зневірі декадансу; 2) образ сильної, але самотньої особистості; 3) неоромантичне подолання опозиції ідеалу та дійсності, що стає можливим завдяки вольовому характеру героя; 4) принцип «незвичайного поряд», який втілюється у пошуку екзотичного не в далеких країнах чи неіснуючих світах, а переважно в урбаністичному міському колориті; 5) відмова від часом антагоністичного протиставлення суспільству (що було властиво романтизму): неоромантичний характер Шерлока Холмса дозволяє йому змінювати соціум конструктивними шляхами в межах компетенції без ілюзій з приводу зміни світоустрою.

На фоні загалом домінантної неоромантичної естетики в образі Шерлока, деякі риси героя є виразно *декадентськими*. Первинній художній неоднорідності образу Холмса посприяли обставини візньовікторіанського періоду історії як часу «тисячі напрямів» [160, с. 83]. Ю. Попов репрезентує неоромантизм як «...комплекс художніх явищ, який <...> генетично пов'язаний з романтизмом, але містить у собі також елементи та деякі риси декадансу» [146]. Тому декадентські тенденції холмсіани, тим паче, що, як уже зазначалось, порівняно із неоромантизмом, вони є другорядними, периферійними, найбільш доцільно розглядати як одну з особливостей, художній метод, яким послуговується А. Конан Дойль для реалізації авторської ідеї безпосередньо образу Холмса та загалом художньої дійсності твору. Англійський декаданс як світоглядна і естетична категорія сформувався «...у надрах неоромантичних художніх течій *«fin de siècle»* [160, с. 83], тож переплетення неоромантизму та декадансу в характері Холмса виглядає досить органічно з точки зору культурологічних тенденцій періоду. Втім, неоромантична та декадентська естетика тут у деяких моментах є опозиційною і вибудовує антитетичну архітектоніку естетичних фокусів. Риси декадансу значно поглибили образ Холмса, водночас віддаливши його від естетики суто пригодницького жанру. Цілком можна стверджувати, що коли неоромантичні риси в образі Холмса апелюють до мас, то якраз риси декадентські роблять його цікавим для більш претензійної частини читацької аудиторії. К. Савельєв зазначає, що «...декаданс запропонував новий

підхід до життя всім тим, хто в міру свого бачення світу всіляко прагнув відійти від філософії натовпу» [160, с. 26]. Л. Андрєєв формування декадансу прямо пов'язує з епохою Ніцше [7, с. 17]. А. Кравченко говорить про декаданс як загальне позначення занепадницьких уявлень кінця XIX–поч. XX ст., що характеризуються опозицією «міщанської» моралі, культом краси, що нерідко супроводжуються естетизацією гріха і пороку, амбівалентними переживаннями відрази до життя і витонченої насолоди ним [103, с. 286].

Аналіз співвіднесення неоромантизму та декадансу в образі Шерлока Холмса доводить, що перший домінує у часи активності, коли горінням справою Холмс стверджує позитивістські світоглядні принципи, а змістові структури тексту насичені оптимістичною емотивністю. Натомість апогей декадансу настає у кризові періоди застою, коли особистість Холмса ледь животіє без гідної справи³². Фрагментарність естетики декадансу може розцінюватись як елемент присутності «авторської маски», яка «...служує камертоном, що налаштовує і організовує реакцію імпліцитного читача» і «не допускає «комунікативного провалу» [165]. У вікторіанському соціумі із все ще сильними «ідолами» тоталізація декадентських нахилів була б приречена на нерозуміння. Отже, із естетикою англійського декадансу дойлівського детектива пов'язують:

1. *Самотність, відлюдкуватість, песимізм.* Хоча самотність – перманентний внутрішній стан для Холмса, який найкраще відповідає божемним рисам його особистості («*Я ніколи не був компанійським хлопцем, Ватсоне; я завжди волів сидіти самотою в кімнаті і вдосконалювати свої дедуктивні методи, тож не дуже приятелював з однолітками*» [56, с. 74])³³, К. Сміт [324, с. 13] наголошує, що ізолюваність героя від соціуму є неповною: Холмс, якщо забажає, може стати частиною його, хоч здебільшого залишається «поза». Це також помічає М. Пітток, який наводить уривок із оповідання «Креслення Брюса-Партінгтона», де Холмс нарікає на бездіяльність лондонських злочинців: як і наркотики та стрільба

³²декаданс і неоромантизм у даному випадку цілком співвідносні із двома вершинними точками «маятникового коливання», що було розглянуто вище у контексті екзистенціальної «межі».

³³Р. Мак-Лаф навіть прямо зіставляє персонажі Дойля та Уайльда, беручи за основу «соціальний божеміанізм» Холмса та Доріана Грея [285, с. 147].

всередині кімнати (щоб вибити на стіні візерунок VR [VictoriaRegina]), «...цей пасаж із тексту натякає на сепарацію» [298, с. 127]. На думку М. Піттока, Холмс є «...superior of his society» [вищим, кращим у своєму суспільстві – Л.Р.], мисливцем за його дичиною, володарем джунглів», а також, враховуючи соціопатичні та наркотичні нахили, – одним із дегенеративних героїв за Нордау [298, с. 127]. Суперечливість характеру також є однією із рис декадансу. Холмс ніби самовільно ізолюється, замикаючись у мушлі, але водночас пильно стежить за всім, що відбувається навколо (на відміну від абсолютно сепарованого Майкрофта, який навіть клуб за інтересами вибрав той, де способом проведення часу є мовчати), сприяє нормальному функціонуванню суспільства як організму, але діє ніби непомітно, не інтегруючись цілком, а завжди залишаючи дистанцію. Російський дослідник С. Антонов наголошує, що «...Холмс – інтелектуал, мисляча машина з великим коефіцієнтом корисної дії, типове породження холоднокровного раціоналізму, песиміст» [8, с. 142]. Холмс часто перебуває у понурому настрої: «...та коли находила на нього хандра, він днями лежав на канані у вітальні, не мовлячи ані слова й не ворушачись» [55, с. 22]. Ватсон поглиблює визначення Холмса як песиміста: «Ця його мовчанка лише підсилювала враження чогось трагічного, яке він на мене справляв, і часом мені здавалося, що я бачу в ньому щось відчужене від світу – ніби мозок без серця, так само слабкий у своїх почуттях, як і могутній у міркуваннях» [56, с. 147]. Цікаво, що автор не демонструє жодного факту, який міг би вказати, що принаймні якийсь період життя Холмса був справді експліцитно трагічним. Трагізм Холмса є глибинним і полягає швидше в тому, що він не знаходить поряд собіподібних (хоч можна посперечатись, чи відчуває він у них потребу). Вірогідно, враження песиміста Холмс справляє тому, що посередній читач не в змозі корелювати свій уклад життя і розуміння щастя із відповідними у розумінні Холмса і тому не може зі своїх позицій ідентифікувати у його образі риси, протилежні песимізму. Своєю присутністю Ватсон зовнішньо ніби розбавляє повсякденну ізолюваність друга, хоч не здатний розчинити її внутрішньо. Холмс зізнається: «Крім вас, у мене немає друзів. А в гості до мене ніхто не ходить» [55,

с. 263]. С. Антонов зазначає, що Холмс «...віддавав перевагу, як кіплінгівський кіт, гуляти на самоті» [8, с. 247].

2. *Граничний індивідуалізм.* К. Савельєв зазначає, що граничний індивідуалізм – «...серед ключових категорій декадентського світовідчуття» [160, с. 26]. Індивідуалізм як моральний принцип, згідно з яким інтереси окремої особистості ставляться вище інтересів суспільства, у характері Холмса межує з егоїзмом. Ватсон, якого він називає своїм єдиним другом, потрібен йому лише як партнер у розслідуваннях: *«Він і далі вряди-годи навідувався до мене, коли йому в розсліді потрібен був товариш, але траплялося це все рідше й рідше»* [56, с. 190]. Концепції індивідуалізму зображають людину як споконвічно несоціальне і навіть антисоціальне створіння. К. Сміт зазначає, що Холмс «...добре функціонує серед суспільства, коли цього хоче, проте це функціонування далеке від звичних норм» [324, с. 25]. С. Антонов наводить слова М. Горького, який помічав, що «типовий інтелектуал завжди індивідуаліст» [8, с. 242]. В інтерпретації А. Конан Дойля граничний індивідуалізм Холмса набуває бінарної опозиції ХОЛМС/НАТОВП, репрезентативною «одиницею» якого є Ватсон. Вона базується переважно на інтелектуальних критеріях: *«...гордовита Холмова вдача не сприймала захоплення натовпу, й він узяв з мене якнайсуворішу присягу ніколи більше не писати ні про нього самого, ні про його методи чи успіхи...»* [57, с. 24]. Ще однією складовою декадансу є його елітарність, «...аристократичне презирство до обивательського світу» [160, с. 26]: *«Холмс, що своєю богемною душею ненавидів усяке світське життя, заставався в нашому помешканні на Бейкер-стріт, похований серед своїх старих книжок, проводячи тиждень за тижнем між кокаїном та честолюбством, між наркотичною дрімотою й шаленством своєї запальної натури»* [55, с. 190].

3. *Саморуйнація.* Із поняттям саморуйнації пов'язане вживання наркотиків. Перші оповідання про Холмса виходять якраз у переломний період, коли користь від наркотиків уже ставиться під сумнів³⁴. Наркотики у дійсності шерлокіани –

³⁴До того часу в Англії наркотичні речовини перебували у вільному продажу: «Для багатьох лікарів того часу морфій та кокаїн були новими дивовижними ліками» [322, с. 15]; із «...1890-х

інтенція автора, характеротворчий аспект, націлений на читацький осуд. Ватсон намагається сприяти, щоб сищик позбавився цієї звички: *«Що сьогодні, – спитав я, – морфій чи кокаїн?»* [55, с. 104]; *«Можє, й ваша правда<...> Це справді шкодить здоров'ю. Проте водночас, як я дізнався, надзвичайно стимулює і прояснює розум, тож на побічну дію можна не зважати»* [55, с. 104]. Ватсон досить детально описує весь «ритуал» приймання наркотиків Холмсом: *«Шерлок Холмс узяв з полиці каміна пляшечку й дістав з чистенького сап'янового футляра шприц. Довгими білими нервовими пальцями він закріпив на ньому голку й відгорнув манжет свого лівого рукава. Кілька хвилин він замріяно розглядав свою м'язисту руку, вкриту незліченними цятками від попередніх уколів. Потім устромив у неї голку, натиснув на маленький толочок і, глибоко вмостившись у плюшевому кріслі, протяжно й задоволено зітхнув»* [55, с. 104]. Так реалізується задум сконцентрувати увагу і водночас викликати відразу через візуалізацію. Це створює контраст між аналітичними якостями Холмса, які підносять його над натовпом, та шкідливою звичкою, яка, навпаки, ставить його на порядок нижче. Вживання наркотиків для Холмса є шляхом втечі, але також і частиною експерименту, коли він спостерігає їхній вплив на життєдіяльність мозку (*«...експериментальність у житті, в мистецтві стає новою рисою декадентської епохи»: «...здійснюють експерименти над собою як самі автори <...>, так і літературні герої...»* [160, с. 27]). Холмс вживає стимулятори задля компенсації фізіологічно необхідного для роботи мозку стану напруги. Втім, і надмірна праця часом виливається для Холмса у патологічний стан – перевтому (*«Це сталося тоді, коли мій друг Шерлок Холмс іще не одужав після нервової перевтоми, якої зазнав після напруженої роботи навесні 1887»* [56, с. 104]). Таке непосильне виснаження організму так само є виявом саморуйнації, а в цілому названі патологічні нервові стани – ознакою впливу декадансу. Поступово до Холмса приходять вміння самоконтролю і над пароксичним збудженням, і наркотичними експериментами. що має семантику здобуття перемоги всередині власного мікрокосму.

наркотики починали розуміти як речовину, що швидко викликає звикання, а їх вживання через побічні дії, стало еквівалентне вживанню опіуму» [322, с. 16].

Висновки до розділу III

1. Холмсiana як безпрецедентне транскультурне явище вимагає комплексного та різностороннього аналізу з осмисленням ключових смислових укрупнень – вікторіанство, ніцшеанство, естетика та світогляд перехідної доби, масове видавництво, злочинність, детективний жанр, мідллітература тощо, які найперше вплинули на фокус авторського задуму, манеру його втілення, а також процеси рецепції.

2. Методологія сучасного літературознавства дає змогу ґрунтовно дослідити ті літературні жанри, які досі умисно залишались на периферії або узагалі поза літературним процесом через усталеність погляду на тотожність останніх, серед них і творів детективного жанру, із поняттям низькопробності. У наш час підвищений інтерес до творів масової літератури призвів до появи методологічних концепцій, які дозволяють відійти від критеріїв оцінки творів детективного жанру і за методологічною базою т.зв. «високої літератури», до якої він явно не дотягує, і від епізодичних, здебільшого сконцентрованих на сюжеті чи екстрахудожніх методах оцінки творів типово масової літературної продукції. Отже, мідллітературу слід оцінювати за критеріями саме мідллітератури. Лише у такому разі стає можливим кваліфікований і найбільш повний аналіз циклу про Шерлока Холмса як літературного та метакультурного явища.

3. Для цього, у тому числі, необхідним є розгляд широкого історичного тла, яке, власне, багато в чому визначає як особливості дискурсу в цілому, так і основний конфлікт, характери, загальні тенденції інтерпретації циклу у горизонтальному та вертикальному часовому вимірі.

4. Образ Шерлока Холмса став адекватним культурним надбанням кінця XIX ст., «епохи розуму». Але поряд із передовими науковими відкриттями, зростанням виробничих потужностей, стрімким індустріальним розвитком духовна сфера людини, як і буття цілого соціуму як єдиного організму перебувало під загрозою зі зростанням деструктивних процесів.

5. Ф. Ніцше помічає розсіювання особистісної суті індивіда в умовах механізованого процесу виробництва і загалом автоматизації, штампованості та

серійності як тенденціям доби, які розпорошували суть індивідуального. Теорія Ч. Дарвіна викликає гіпотезу щодо незавершеності еволюційного процесу, що у подальшому призведе до появи нового біологічного виду, досконалішого за *homo sapiens*. На фоні цього Ф. Ніцше культивує ідеї про звільнення свідомості від соціальних ідолів, які руйнують процеси індивідуації. Людина земна, самодостатня і звільнена, із сильним волювим акцентом, і є надлюдиною.

6. Наприкінці XIX ст. також почала активно мусуватись тема дегенерації (Б. Морель, К. Маркс, Ф. Енгельс, Ч. Ломброзо та ін.). Бум криміналу став і реальним виявом дегенеративних процесів. У таких умовах, коли перетинались теми пошуку вдосконалення людини, її швидкісної еволюції, з одного боку, та теми запобігання дегенерації і криміналу як її найбільшому виразникові, були створені чи не найсприятливіші умови для повноцінного формування детективного жанру. У авангард колективної уваги було висунуто образ героя-сищика. В Англії зародження масового видавництва тільки посилювало популярність жанру. Цей літературний продукт відповідав запитам англійського мідркласу, який заволодів потенціалом визначати культурні запити епохи.

7. На тлі наявної світоглядної кризи, яка знайшла відбиток у багатьох сферах суспільного життя та загострилась на зламі віків, який в Англії співпав із пізньовікторіанським періодом розвінчування ідеологічних фетишів, виникає імпліцитна потреба, мистецький запит на Героя нового зразка. Образ Шерлока Холмса, харизматичного та високопрофесіонального детектива-аматора, виявився правдоподібним прообразом представника ніцшеанського «більш цінного сорту людей» та визначеної Дж. Секордом «нової генерації кар'єристів».

8. Детектив на кшталт Холмса мав стати захисником стабільності та справедливості і в той же час – людиною майбутнього (Супергероєм), яка адаптувалась до нового життя й імплементувала суспільство новими ідеалами, що вдалось автору через акомодацию архетипних образів – апелюючи до семантично вічного, але у формі конкретного часу.

9. Вікторіанський характер репрезентації образу оригінальним чином розкривається через концепт «істинний джентльмен». Холмс є англійським

лінгвокультурним типажем та образом типового англійця. Риси, які характеризують Холмса як джентльмена, водночас визначають його як типового представника нації, а ті ж площини, які контрастують із образом джентльмена, віддаляють його і від доктрини вікторіанства.

10. Серед численних філософських концепцій кінця XIX ст. найпомітніший вплив на образ Холмса мала філософія позитивізму та вчення про надлюдину. Одиничні аспекти вказують на впливи філософії прагматизму та натуралізму. Теза про рефлексію художньою дійсністю холмсіани кризових явищ Модерну не протистоїть, а утворює вдалий художньо-світоглядний симбіоз із філософією надлюдини.

11. Образ Холмса є втіленням ніцшеанської надлюдини, якою вона могла бути: 1) у пізньовікторіанській Англії; 2) відповідно до власне авторського бачення проблеми та художньому задуму; 3) у парадигмі поетики жанру. Надлюдина у змістово-поетикальних ракурсах холмсіани втілилась у типовий міф Героя, що протистоїть сприйняттю філософії ніцшеанства як агероїчного. Образ детектива є втіленням смислової бінарності комплексу «надлюдини-рятівника» з коригувальними нашаруваннями, які зумовлені функціонуванням у межах вікторіанського суспільства і формальною приналежністю до нього.

12. Релігійні пошуки як тенденція доби, а також особисте неприйняття А. Конан Дойлем церковних, стандартизованих догм стали ґрунтом для реалізації концепту «діяльного християнства» (т.зв. «несвідомого служіння»). Християнський і ніцшеанський світогляди знаходять певну смислову рівновагу: вербально Холмс вкрай рідко формулює релігійну позицію, будучи християнином за семантикою вчинків. Ніцшеанські тенденції ж у конструюванні персонажа не набувають тієї антисоціальної сили, якою часто позначені праці Ф. Ніцше. Що стосується моралі, то усе, що робить Холмс і чим керується у своїх вчинках, має семантику апостеріорного особистісного вибору.

13. У дискурсі холмсіани виразно простежуються алюзії на дарвіністську світоглядну теорію: 1) високий інтелект і послідовність мислення; 2) твариноподібні якості характеру Холмса; 3) підкреслена в оповіданні «Людина, що рачкує» апеляція

до теорії еволюції та концепції боротьби за виживання, порушення чого призведе, на думку героя, до «засмічування» людства.

14. Образ Холмса у стані бездіяльності має смислову антитезу із експліцитною маскою детектива як «*calculating machine*». Саме періоди бездіяльності, зажди чітко окреслені як протилежні до гарячкового стану дії, дають змогу найбільше відчутти екзистенціальну суть внутрішнього конфлікту героя, а також простежити «маятникову структуру образу». Екзистенціальна проблематика виразно простежується на рівні інтенції тексту та авторських інтерпретаційних моделей, реалізуючись здеюільшого наколо концептів «межового» та «поза межового буття», розумінні життя як абсурдного, соціопатичних нахилах.

15. У визначенні приналежності холмсіани та образу дойлівського сищика до конкретної естетичної течії доцільно зупинитись на двох – неоромантизмі та декадансі. Хоча домінують саме неоромантичні тенденції, вкраплення декадансу є досить виразними. Через це найбільш доцільно визначати саме стильові домінанти, які мали визначальний вплив на певному етапі створення образу/циклу. Сильними є такі ознаки неоромантичної естетики, як позитивістський оптимізм, маска «непомітного героя» («ідеал в дійсності»), принцип «незвичайного поряд», наративна структура тексту. Естетика декадансу значно поглибила образ Холмса та віддалила від художніх констант суто пригодницького жанру. Найбільше вона проявляється у таких рисах, як самотність, відлюдкуватість, песимізм; граничний індивідуалізм; семантика саморуйнації.

РОЗДІЛ IV

МІФОГЕННІСТЬ

ЗМІСТОВО-ТЕКСТУАЛЬНИХ СТРУКТУР ШЕРЛОКІАНИ

4.1. Віртуальне буття Шерлока Холмса та художня модель дійсності у циклі А. Конан Дойля

4.1.1. Загальні передумови міфологізації канону

Майже одночасно з появою перших детективних творів А. Конан Дойля образ Шерлока Холмса, як і художній світ холмсїани в цілому, зазнали міфологізації, причому в діяронії цей процес тільки поглиблюється. Л. Портер наголошує, що більше як століття він залишається «...визначним характером у британській літературі та є культурною іконою» [320, с. 5]. М. Тименчик відзначає настільки велику міру міфологізації, що останньому «...у читацькій свідомості знадобилась справжня біографія і навіть родовід» [175, с. 5] (теж один із елементів *Holmesian game* – Л. Р.). А. Ставіцький говорить міф як стан сучасної свідомості: міф – це вже не брехня, не застарілий вимисел чи соціальна ілюзія, а дуже важлива складова будь-якої людської світоорганізації, правда якої не в буквальному змісті, а в тім, що за ним приховано [172, с. 377]. Відповідно і міф Шерлока Холмса полягає не стільки в атрибутиці, скільки в семантиці зовнішнього вияву міфу – архетипних цінностях, які відповідають фундаментальним запитам колективного несвідомого і якими первинно був наділений герой, а також декодуванню їх рецептивною спільнотою. Образ Шерлока Холмса як маргінальний між високою та масовою літературами і такий, що користується безпрецедентною популярністю у читачів різних поколінь та різного соціального статусу, виконує одну із основних функцій міфу – інтегративну. Примітно, що хоч міф Шерлока Холмса є частиною масової свідомості, сам Холмс представляє свідомість елітарну, домінуючи таким чином над масами, які «схиляються перед силою» і «прагнуть кумирів» [28, с. 29].

Тенденція розглядати образ Шерлока Холмса як міф бере початок наприкінці ХХ ст., коли термін «міф» зазнав серйозного переосмислення із появою праць Ролана Барта, головна ідея яких – пронизаність міфом усього соціокультурного

простору. Із перших прямих вказівок на міф – праця Дж. Саймонса 1972 р., який вже тоді говорить про вражаючу «довговічну силу міфу Холмса» [329, с. 3]. Сучасний дослідник «британського міфу» К. Роджек зазначає, що «...з усіх наявних сьогодні образів лише образ Шерлока може із упевненістю бути описаний як міф, оскільки цей «...вигаданий літературний герой зійшов зі сторінок книги і став своєрідним ідолом винятково британського холодного інтелекту, винахідливості та сили духу» [305, с. 132]. Міф Холмса розрісся у різноформатний багаторівневий дискурс, шерлокіанські співтовариства розвивають його і організовують у певну субкультуру, яку сповідують як фанати-аматори, так і професійні науковці. К. Морлі один із ранніх дослідників циклу про Холмса, стверджував, що головне завдання Baker Street Irregulars, найавторитетнішого об'єднання шерлокіанців – «утвердити міф, що Шерлок Холмс – не міф» [347, с. 32].

Для підтвердження коректності кваліфікації образу як міфу доречно розглянути, як холмсіана співвідноситься із 5 основними положеннями, які виділив М. Еліаде [215] як засадові для будь-якого міфу. 1. Міф – це історія подвигів надприродніх істот: авторський задум та рецепція образу Холмса як сильного індивіда із надзвичайними ментальними здібностями, яскраво вираженим особистісно-вольовим стержнем, побутування персонажа як варіанту ніцшеанської надлюдини. 2. Міф – це абсолютна істина: сприйняття Холмса як людини, що реально жила, підтримувана на державному рівні традиція листування із Холмсом, пронизаність тенденціями «Великої Гри» навіть літературознавчих розвідок із питань шерлокіани. 3. Міф завжди має стосунок до творення, явлення чогось у світ: міф Холмса – це приклад творення ідеальної людини розуму, явлення надлюдини-героя. 4. Міф у процесі пізнання людиною пояснює походження речей: міф Холмса пов'язаний із початками творення поліційної системи, усвідомленням правопорушення як масштабного соціального недугу. 5. Міф так чи інакше проживається аудиторією: проживання міфу Холмса через численні фендоми, наукові дослідження та художні інтерпретації (містифікації) в літературі, кіно та театрі. Міф Шерлока Холмса – це міф ніцшеанської надлюдини у форматі вікторіанства. А. Таха говорить про культ надлюдини у різні епохи: «Із

незапам'ятних часів людство було зачароване міфом, величною, хоч і нездійсненою мрією, якою є створення досконалої людини, надлюдини, прямого нащадка античних богів» [331, с. 6]. Проте надлюдина-Холмс у виконанні А. Конан Дойля – це не «недосяжна мрія», а неоромантичний гімн людському розуму та волі, які й роблять зі звичайної людини духовно і ментально вищу.

З самого початку міф Холмса, зокрема через ряд об'єктивних історико-соціальних трансформацій доби, набув рис ідеологеми, реалізуючи ряд актуальних для епохи вікторіанства та світоглядних систем *fin de siècle* ціннісних модусів, художньо втілених в образі «надзвичайної особистості» [95, с. 377]. У вікторіанському суспільстві особистість «справедливого і всемогутнього» детектива в умовах кризовості та глобалізації суспільної свідомості набула рис ще й «національного міфу», який «...як правило, супроводжує міф про героя, що у певний відрізок історичного часу є лідером нації» [69, с. 7]. Дослідниця говорить про актуальність створення для суспільства, позначеного нестабільністю та певними складнощами соціальних перетворень, «образу «героя-рятівника» або «героя-месії». Так, Холмс стає не тільки реформатором поліційної системи, але й виразником нових світоглядно-ідеологічних віянь. Л. Зубрицька важливим елементом у системі «національний міф» вважає ідентифікацію «героя-рятівника» із народом [69, с. 8–9]. У міфі про Холмса внутрішня сепарація від суспільства-маси у цьому плані має відхилення. Виправдовуючи очікування соціуму, Холмс стає його захисником, «новим месією» (що увиразнюється на тлі кризи християнства). Проте сам Холмс, відповідаючи образу ніцшеанської надлюдини, не прагне месіанізму, для нього залишається оптимальною позиція «над»/«поза», а безпосередньо роль «пастуха стада» є непотрібною та навіть принизливою. Міф про «Холмса-Рятівника» посилює маскулінний аспект образу. За словами М. Когена, «...більшість із того, що було написано про ідею «порятунку» у вікторіанську епоху, репрезентує її як «чоловічу вигадку»³⁵ [239, с. 9]. Дж. Розмарі особливу увагу у структурі міфу про Холмса приділяє інтелекту і говорить про «міф раціональності» [307, с. 686], що відповідало

³⁵ “male fantasy”

соціальним очікуванням у добу науково-технічного прогресу. Дж. Томпсон вбачає секрет міфу Холмса не тільки в ідейно-змістовому конструюванні, але й стильовій манері автора [337, с. 62].

Міф Шерлока Холмса можна класифікувати. По-перше, пропонуємо розглядати його зовнішній та внутрішній вияви. Зовнішній полягає в атрибутиці: авторській та набутій. У цьому розумінні доречно застосовувати термін «символ», оскільки він прямо вказує на візуально-асоціативний ряд (квартира на Бейкер-стріт, люлька, ціпок, мисливський шолом, домашній халат, збільшувальне скло та пінкова люлька – тотемні символи міфу Холмса [337, с. 61]). Н. Лейдерман говорить, що у найранніших міфах різні предмети, рослини, тварини прямо ототожнювались із богом (напр., Діоніс – лоза, Зевс – дуб, Гефест – вогонь) [109, с. 61]. Таким чином, найдавніші принципи творення та функціонування міфів збереглися і у сучасних варіантах, що яскраво демонструє фігурування у міфологізованому просторі холмсіани атрибутів, а також конкретних зоонімів (про що йтиметься у підрозділі 4.2.1. «Зооморфні порівняння як засіб індивідуалізації: метафорика зіставлень портрета Холмса з образом хижака»), прямо асоційованих із Холмсом.

Внутрішній вияв міфу – ціннісні ідеали, які становлять суть міфу та співвідносяться на рівні методології аналітичної психології із архетипами. Міф Шерлока має багато точок дотику із іншими соціокультурними міфами, що говорить про його динаміку та інтегративність, а також перехідний характер, який схематично можна відобразити, приміром, Робін Гуд → Шерлок Холмс → Супермен (Бетмен, Джеймс Бонд та ін.). Дотримуючись точки зору В. Гітіна, можна стверджувати, що міф Холмса став можливим саме за умов, характерних для ХІХ століття, коли «...почали симпатизувати захиснику закону, а не його порушникові; таким чином Робін Гуда змінив Шерлок Холмс» [42, с. 6]. Отже, міф Холмса можна вважати деякою мірою опозиційним до міфу Робін Гуда (був героєм в той час, коли суспільство ділилось на касту дуже бідних та безправних і багатих та всевладних), який у вікторіанських умовах став анахронізмом і навіть набув відтінку осуду через варварсько-бунтарський зміст, який дисоніював із культурою закону і порядку. Подана вище схема демонструє еволюцію міфологізованих образів-героїв. Втім,

якщо Холмс девальвував Робін Гуда, то стан сучасності демонструє накладання міфологізованих персонажів: Холмс не став анахронізмом і наразі такої перспективи взагалі не існує, що може свідчити про його більш містку архетипну структуру, яка забезпечила непроминальну актуальність на фоні змінюваності епох. Образ Шерлока Холмса вийшов за рамки суто літературного характеру, набувши масштабів транскультурного міфу.

4.1.2. Технологія іміджмейкінгу в циклі про Шерлока Холмса

З-поміж інших чинників, ключ до популярності канону слід шукати в особливій манері комунікаційної стратегії як такому способові подачі художнього матеріалу, який «змушує» майже безапеляційно повірити у силу натури й метод головного героя, відчутти харизматичність образу. За словами Ж. П. Сартра, «прозаїк промовляє до читача, намагається його переконати <...>, використовує мову як міст, прокладений між ним та іншим...» [162, с. 248]. Т. Бовсунівська зазначає, що в аналізі детективних творів «як центральний конструктивний момент розглядається не тільки і не стільки перспектива оповідача, скільки читача» [20, с. 470]. Аналіз іміджевих технологій відповідає герменевтичній проблематиці діалогічності компонентів художнього тексту з акцентуванням на взаєминах автора і читача. Оскільки імідж і є технологією впливу автора на реципієнта, внутрітекстової комунікації між ними, то розгляд їх бінарної взаємодії у такий спосіб є доречним із літературологічної точки зору. Має місце «постійне нав'язування», яке з позиції пересічного реципієнта зовні таким не видається і має менш м'який відтінок сугестії, завдяки чому читач сприймає цей вплив мимовільно, що «не викликає спротиву» [78, с. 7] і дозволяє цілком піддатись гіпнотичній силі слова (барона Грюнера, оповідання «Вельможний клієнт»: «...людина сильної вдачі вміє користуватися гіпнозом, до того ж без усіляких там вимахувань руками чи інших витівок» [58, с. 135]). Позаяк реципієнтом детективного твору узагальнено виступає масовий читач, тут поширюються закони впливу на масу як на єдиний організм. В. Різун пише, що маси – «...таке суспільне утворення, яке є пасивним, статичним й піддається повністю й однозначно впливові з боку мовця» [156, с. 30]. У рецепції

іміджевих прийомів при подачі образу Холмса спрацьовує окреслений Ф. Ніцше механізм: «Коли хто-небудь тривалий час і наполегливо хоче здаватись ким-небудь, то в результаті йому вже важко буде здаватись ким-небудь іншим» [137, с. 66].

Свідомо чи ні, автор творить міф героя, апелюючи до ефективних у цьому плані прийомів – стимулює та визначає зміст і напрям діалогу, що, в свою чергу, формує думки та почуття людей [174]. Цікавою є позиція С. Моема, який після прочитання шерлокіани робить висновок, що оповідання є «вкрай убогими». Викликає роздратування те, як автор «удовблює» риси Холмса до «...свідомості читача із тією ж впертістю, з якою майстри реклами підносять мило, пиво чи сигарети» [282, с. 27]. Усі зусилля так чи інакше спрямовані на створення реноме Холмса, яке відповідало би смакам широкої аудиторії впродовж значного періоду. Імідж є узагальненням, яке допомагає продуктивно взаємодіяти із реципієнтом та виступає інструментом реалізації настроєво-сміслового потенціалу «записаного» (за Г.-Г. Гадамером) у тексті художнього твору і, в той же час, частиною «сказаного». У контексті теорії естетичного відгуку, яка «...досліджує здатність художнього тексту провокувати читацьку реакцію» [9, с. 58], імідж Холмса також є подразником, який провокує читача на еквівалентне авторському задуму уявлення про образ героя та репрезентовану ним модель дійсності. Саме імідж допомагає «...викристалізувати і впорядковувати всі інформаційні потоки» в «ідеалізовану картинку» [92, с. 126]. Загалом у контексті циклу можна говорити про відносну дзеркальність авторської та читацької інтерпретаційних моделей. Домінантна роль у створенні іміджу предмета мовлення (яким у творах незмінно виступає Шерлок Холмс) належить суб'єкту комунікації – оповідачеві, тобто Ватсону і, в рідкісних випадках, – автору. Їхнє ставлення до Холмса та оцінку його персони можна епізодично ототожнювати, хоча позиції персонажів (у наративному плані) далеко не збігаються: автор «знає все», Ватсон до часу «не розуміє нічого». Помітна навіть гіперреалізація авторських інтерпретаційних моделей, оскільки навряд чи сам він міг наперед визначити аж настільки небувалу популярність образу Холмса, первинно створюючи його із комерційною метою.

Гомодієгетичний тип оповіді від імені людини із міddl-класу – що не створює відчуження ні в більш, ні в менш освіченого реципієнта – помітно посилив фатичну, магічно-містичну та волюнтативну функції мовлення. Статус міddlлітератури ускладнює процес керування свідомістю читача, позаяк аудиторія у цьому випадку хоч і масова, проте досить різна за культурно-освітнім рівнем, смаками та очікуваннями. Імідж героя має балансувати: не відлякувати малоосвіченого читача і залишатись цікавим для читача-інтелектуала. Говорячи саме про читацьку аудиторію детективів А. Конан Дойля (а також А. Крісті), Т. Бовсунівська визначає її як загалом «освічену публіку, що володіє здатністю дистанціюватися і рефлексувати з приводу прочитаного твору, здатну отримувати від цієї гри розуму задоволення» [20, с. 471]. Слушною є думка Ф. Джеймсона про жанр як контракт між письменником і його читачами [цит. за 189, с. 17]

Особливості масового спілкування змушують суттєво видозмінювати мовленнєву інформацію. Доцільно розглянути, як саме модифікується оповідь із метою створення бажаного іміджу Холмса. По-перше, відбувається трансформація відповідно до каналу передачі [92, с. 128]. Оскільки це літературний текст, тобто за природою позбавлений безпосередньої візуальності, то автор мусить максимально точно і повно, але стислими мовно-поетикальними засобами, передати відповідні обставини подій, додавати релевантні описи емоцій, зовнішності. Наприклад, з допомогою слів Ватсона, який описує поведінку й жести Холмса, ми дізнаємось, що він не зовсім вже позбавлена почуттів «машина» і відлюдник, а вміє бути розв'язним у товаристві і не скупиться на похвалу: *«Чудово! – вигукнув Холмс, ляснувши інспектора по плечу. – Ви вже побалакали з поштарем. Працювати з вами – просто насолода»* [56, с. 110]. Незмінними є зауваження Ватсона щодо погляду Холмса: виняткового, розумного, притаманного лише йому: *«Шерлок Холмс позирнув на неї своїм швидким розумним поглядом»* [55, с. 314]. Ватсон часто описує голос Холмса, причому теж у ключі відображення могутності: *«Владний Холмсів голос справив на носіїв належне враження»* [57, с. 334].

По-друге, виникає необхідність відбору характеристик для передачі повідомлення: *«обираються тільки заздалегідь приречені на успіх»* [92, с. 128].

Через це стабільно наголошено на тих якостях Холмса, які говорять про винятковість характеру, формують імідж надлюдини-рятівника. Наприклад, Етелні Джонс говорить Ватсону: «...ваш друг – дивовижна людина, сер <...> Він – людина, що не знає поразок» [55, с. 157]. Джим Райдер із оповідання «Блакитний карбункул» говорить про Холмса як «...найкращого в світі детектива» [55, с. 311]. Традиційними є ситуації, коли Холмс виступає єдиним ключем до істини і останньою надією на порятунок: «Тамтешня поліція зовсім розгубилась, і остання моя надія – тільки на вас» [57, с. 96]. По-третє, характеристики героя мають відповідати вимогам каналу передачі інформації [92, с. 128], а в нашому випадку – очікуванням аудиторії, тобто образ має бути привабливим для публіки, викликати позитивні оцінки, захоплення, навіть поклоніння.

Імідж Холмса як такої собі «надлюдини» вікторіанської епохи стає ефективним завдяки поєднанню традиційних *ресурсів створення іміджу*:

1. Зовнішні дані Холмса – проекція не просто на опис, а на характеристику: «Навіть зовнішні його риси могли вразити увагу випадкового спостерігача» [55, с. 22]. «Гострі» та «проникливі» [55, с. 22] – постійні епітети для опису очей Холмса. Так само показовими є описи Холмса в момент праці, які демонструють запал, цілковиту самовіддачу: «Обличчя його спохмурніло. Брови витяглися двома чорними лініями, з-під яких крицевим блиском світилися очі. Голова похилилася, плечі зсутулились, уста щільно стулилися, на міцній шії здулися жили. Ніздрі роздулись <...> найкраще було не звертатися до нього з жодними запитаннями...» [55, с. 254]. Згідно з концепцією Г. Почепцова, біологічні дані мають демонструвати агресивність чи силу [149, с. 43]. В образі Холмса зроблено ставку на аспект сили у різних її проявах.

2. Соціальні і професійні характеристики Холмса, які в нашому випадку слід розглядати окремо. Соціальна сторона виписана досить неоднозначно. З одного боку, Холмс представлений людиною-рятівником, без якої важко уявити порядок у криміналізованому, розхитаному морально-релігійною кризою суспільстві кінця

XIX століття³⁶. З другого боку, Холмс старається уникати соціальних контактів, які не пов'язані безпосередньо із професійною діяльністю. За теорією Ф. Ніцше, звільнення від боязні залишитись самотнім, відторгнутим соціумом, яка є голосом стадного інстинкту, є вищою мірою визволення від рабських пут буття. Холмс самоусувається. З професійного ж боку імідж Холмса створено бездоганно – він професіонал, для якого кожна деталь становить невід'ємну частину цілого: *«Детективові стає в пригоді будь-яке знання, – зауважив Холмс. – Навіть така дурниця, що 1865 року картину Греза під назвою «Дівчина з ягням» було продано на аукціоні «Порталіс» за мільйон дві тисячі франків...»* [58, с. 14]. Холмс раз-у-раз наголошує на аспекті самовдосконалення, стверджуючи як аксіому, що геніальність не знає вершини, вище якої було б неможливо піднятися: *«Освіта, Грегсоне, освіта! Досі я навчаюся в своєму старому університеті»* [57, с. 281].

3. Самосприйняття. Самооцінка особистості становить собою так званий дзеркальний імідж, який, за спостереженнями науковців (Г. Почепцов, Е. Кондратьєв, Р. Абрамов), майже завжди є позитивним. Самооцінка Холмса закономірно відповідає закладеній автором концепції. Холмс – найперша особа, яка переконана у власній силі. Згідно з Ф. Ніцше, «...індивід завжди залишається індивідом, початком і кінцем усього» [136, с. 32] – наділений силою самостійно себе створити і змусити інших вірити. Ф. Ніцше відзначає інстинктивний потяг маси до особистості, яка випромінює силу і впевненість, що продемонстровано не тільки тканиною твору, але діє у «взаєминах» читацької аудиторії із образом Холмса: «Бо маси завжди готові прийняти будь-яке рабство, тільки б повелитель постійно демонстрував свою вищість, своє законне право веліти...» [134, с. 75]. І Холмс демонструє це право дуже потужно і самоствердно. Із упевненістю він називає себе людиною *«...особливих знань і сил»* [57, с. 205], *«...останньою надією на порятунок»*[55, с. 264], єдиною людиною, яка віддала *«...розкриттю злочинів стільки праці й таланту»* [55, с. 28], а свій розум означає *«великим»* [55, с. 51].

³⁶ образ Холмса підпадає під визначені Г. Почепцовим рамки «харизматичного лідера» [150, с. 42], прототипом якого є Бог, цар, і головними характеристиками котрого є установка на фактичну силу, владу керувати і наказувати, а також відгородженість від решти населення, неподолання дистанція між ними.

Ватсон часто докоряє йому за надмірну хвальковитість і самовпевненість (майже оксиморон із тими моментами, коли сищик демонструє презирство до слави, яка завжди твориться натовпом). У повісті «Долина жаху», коли Холмс розгадує зашифрований текст листа, він з ноткою марнославства говорить Ватсону: *«Якби наш зеленяр мав на продаж лаврові вінки, я послав би Біллі купити один»* [58, с. 11]. Яким би блискучим не був послужний список Холмса, важко уявити ситуацію, коли б він користувався таким самим успіхом, будучи менш харизматичним. Очевидно, становище поза офіційними поліційними структурами продовжує цю саму лінію: *«У мене свої методи, і я розповідатиму лише те, що сам вважаю за потрібне. Оце й є перевагою мого неофіційного становища»* [56, с. 19–20].

4. Сприйняття референтними групами. З середньостатистичного погляду, коло спілкування Холмса досить обмежене. Основними контактними групами є: Холмс–Ватсон, Холмс–місісХадсон, Холмс–Майкрофт, Холмс–Моріарті, Холмс–детективи Скотледн-Ярду, Холмс і його помічники (Біллі чи «загін кримінальної поліції з Бейкер-стрит»), Холмс і персонажі, з якими він стикається в процесі ведення розслідування і які змінюються з кожним новим твором. Дослідивши позицію Холмса в кожній із груп, можна зробити висновок, що він завжди виступає із позиції внутрішньої сили, авторитету, яким незмінно користується в кожного, з ким пересікає його автор. До Шерлока тягнуться як до неформального лідера і, свідомо чи підсвідомо, прагнуть керуватись його волею: *«Чим менше людина схильна веліти, тим сильніший її потяг до того, хто велить, і велить суворо ...»* [134, с. 273]. У ставленні представників більшості названих контактних груп помітне почуття цілковитої довіри та обожнювання і толерантна поблажливість до дивацтв, які сприймаються як данину талановитих, вищих (так би мовити, не від світу цього) людей і ще й є національною рисою англійців. Ватсон зазначає, що *«...господиня [місіс Хадсон – Л. Р.] дивилась на нього [Холмса – Л. Р.] з побожністю й ніколи не перечила, незважаючи на всі його чудернацькі вчинки* [57, с. 306]. Типовими є зауваження на кшталт висловленого Персі Фелпсом із «Морського договору»: *«Ми всі у ваших руках, містере Холмсе, й ви повинні лише наказати нам, що і як робити»* [56, с. 182]. Помічник Холмса, Біллі, каже про нього Ватсону: *«Містер Холмс*

завжди знає все, що треба» [58, с. 166]. Репліки Майкрофта теж сповнені пієтету, віри у винятковість, всемогутність Холмсової особи; на погляд Майкрофта, розум Холмса вартий тільки унікальних, надскладних і надважливих справ типу викрадення креслень Брюса-Партінгтона: *«Облиш усе, Шерлоку. Викинь з голови свої дрібні поліційні загадки. Ти повинен розплутати таємницю міжнародної ваги»* [57, с. 284]; *«...тільки ти зможеш розплутати цю справу»* [57, с. 284]. І це при тому, що Холмс називає талант брата більшим, ніж власний: отже, Холмс наділений тим, чого самому Майкрофту бракує – пріоритетом волі. У ставленні клієнтів Холмс постає як єдина зі всього світу людина, яка може встановити істину. Наприклад, коли місіс Мерілоу із оповідання «Квартирантка під вуаллю», дивлячись на душевні терзання місіс Рондер, пропонувала привести до неї священника чи поліцію, та казала, що поліції ні в якому разі не хоче, священник їй не зможе допомогти, а на пропозицію покликати Холмса вона відповідає: *«Це саме та людина, що треба»* [58, с. 277]. Персонаж оповідання «Пригода в «Бузковій хижі» говорить, що Холмс – *«...людина, яка може дати пораду на будь-який випадок, хоч і найважчий»* [57, с. 245], а Трелоні Гоуп, чия поведінка типова для більшості людей, знайомих із успіхами Холмса, висловлює щирий захват роботою детектива: *«Який тягар упав з моїх пліч! Але це незбагненно... незбагненно! Містере Холмсе, ви чарівник, чарівник!»* [57, с. 238]

Задля уникнення схематизму і більшої ефектності, автор часто додає ситуації, коли хтось висловлює недовіру до можливостей Холмса – це втягує читача у т.зв. ситуацію «тотальної коректури несправедливої оцінки» (В. Ізер). Але на фоні нехтування його методом тим більш виразним і дієвим у плані сугестивного впливу є подальше покаяння. Наприклад, лікар Леслі Армстронг із оповідання «Зниклий регбіст» спочатку дуже категоричний із Холмсом: *«Я чув про вас, містере Шерлоку Холмсе, і про вашу практику, але мушу сказати, що не схвалюю її <...> Гідне осуду те, що ви лізете в чужі секрети <...>, марнуєте час людей, які заклопотані своїми справами не менше від вас»* [57, с. 183]. Природньо, що в читача такі міркування викличуть рішучий спротив і підсвідоме бажання захистити репутацію Холмса, обмовленого несправедливо. У свою чергу, це працює на користь симпатії до образу

детектива і утверджує думку про його добропорядність та інші професійні й суто людські чесноти. Наприкінці твору, зазвичай, настає розкаяння; той же Леслі Армстронг говорить: *«Ви славний чолов'яга <...> Я помилявся, осуджуючи вас»* [57, с. 197].

Ставлення детективів зі Скотленд-Ярду дуже мінливе: вони раді були б ігнорувати його, якби не мусили через власну недолугість і для порятунку власної репутації постійно звертатись до нього по допомогу. Поряд із блискучою фігурою Холмса вони гостріше відчують власну неповноцінність, що викликає почуття безсиливих заздрощів і яскраво змальовує їх як представників натовпу, наділених жагою слави, але позбавлений достоїнств, які притаманні Холмсові. Влучною в зазначеному ключі є характеристика їхньої поведінки Ватсоном: *«Лише посередність не визнає нічого вищого від себе; талант, навпаки, завжди розпізнає й цінує генія»* [58, с. 11]. Між Холмсом і детективами Скотленд-Ярду відчувається духовна прірва: вони не здатні його зрозуміти і оцінити, а його успіх для них – щось незбагненно ефемерне: *«Лестрейд поглянув на Холмса, мов на божевільного»* [58, с. 37]. Кожен бажає бачити Холмсове фіаско в найменшій невдачі і по-дитячому радіє таким випадкам: *«Отже, він теж дав маху! – вигукнув Джонс із явним задоволенням. – Навіть найкращі з нас часом помиляються»* [55, с. 158].

Більшим драматизмом і благородством позначені стосунки Холмса і Моріарті. Вони нагадують бій титанів (*«Для мене [тобто Моріарті – Л.Р.] було справжньою насолодою спостерігати за вашими методами боротьби»* [56, с. 194]), різниця між якими тільки в грі на стороні добра чи зла, і результат протистояння яких демонструє одвічну перемогу справедливості.

5. Публічний образ, створений з допомогою посередників, з якими особистість не вступає у безпосередню взаємодію. Типовими є ситуації, коли клієнт згадує, що звертається до Холмса, бо чув про його успіхи раніше або отримав безпосередньо рекомендації від знайомих. Репліки такого типу (причому вони повторюються майже в кожному творі циклу) формують імідж Холмса, створений через посередників. Коли до нього приходять із власної волі, думка про Холмса переважно позитивна, тоді як люди, у плин життя яких Холмс втручається

самовільно, дуже часто бачать його у негативному ракурсі, адже саме у цьому випадку Холмс становить небезпеку розкриття їхніх секретів чи руйнації злочинних задумів. Наприклад, Мері Сазерленд («Встановлення особи») говорить: «...чула про вас від місис Етерідж, чоловіка якої ви так швидко відшукали, коли вже всі, й навіть поліція, вважали його мертвим» [55, с. 231]. Тоді як доктор Ройлот («Строката бинда») сповнений обурення. Із його слів видно, що через посередників він, навпаки, наділений негативною інформацією про Холмса: «Знаю я вас, падлюку! Я вже чув про вас. Ви отой Холмс, що пхає носа до чужого проса» [55, с. 321].

Поряд з названими джерелами формування іміджу Г. Почепцов додає ще декілька, які так само будуть важливими для розкриття іміджу Холмса: це міфологічні і контекстні [149, с. 43]. Міфологічні (Е. Кондратьєв та Р. Абрамов виділяють їх в окремий тип іміджу – міфологічний [92, с. 131]) передбачають підлаштування об'єкта до існуючих стереотипних уявлень. Г. Почепцов зазначає, що прерогативою одиничних лідерів, як виняток, є претензії на право їхнього руйнування. Так, у вікторіанському суспільстві, де особливо цінувались концепти «сім'я», «церква», «держава» Холмс зазіхає на якщо не їх руйнацію, то на ігнорування. Щодо вікторіанського концепту «держава», то, хоч і не надто виразно, у холмсіані систематично простежується критика імперії, доречно говорити про цілком справедливий напад на правоохоронні органи, фундамент державного порядку³⁷. Контекстні іміджеві характеристики, за Г. Почепцовим, задають залежність від свого опонента [149, с. 43]. Опонентом образу Холмса в літературі є його попередники. Зокрема, Дюпен Едгара По та Лекок Еміля Ґаборіо, яких сам Холмс, добре відображаючи цим задум автора, відверто критикує, демонструючи зверхність. Щодо Дюпена Холмс каже, що він «... не бозна-який розумака» [55, с. 28], і критикує його звичку «...збивати з пантелику свого друга якимось висловом «до речі» після чверть годинної мовчанки», вважаючи, що вона «надто вже дешева і поверхова». Холмс констатує, що Дюпен хоч і «...мав, безперечно, певні здібності

³⁷ Т. Бовсунівська виділяє національні особливості «англійської», «французької» та «американської» літератури: «...у англійському його варіанті <...> розслідування проводить приватна особа в той час, як поліція подається у світлі іронії, часто пародіюється» [20, 463].

до міркування, проте його ніяк не можна назвати феноменом, за який, очевидно, вважав його По» [55, с. 28]. З Леккоком Холмс Холмс іще жорсткіший: називає його «жалюгідним шмаркачем», який «...тільки й мав, що завзяття». Холмс підсумовує все так: «Від цих книг мене просто нудить<...> Я зробив би це [встановив особу злочинця – Л. Р.] за двадцять чотири години. А Леккок порпається з півроку. За цими книгами слід учити детективів, як не треба працювати» [55, с. 28]. Із критики Холмсом своїх попередників ми не тільки дізнаємось про первинну установку автора перевершити всі досі знані літературні детективи, але також і те, що цю місію має виконати образ Холмса, який створений з урахуванням слабких місць в образах літературних побратимів і є значно багатограннішим, ніж це прийнято в естетиці класичного детективу.

Для моделювання відповідного іміджу Холмса А. Конан Дойль використовує наступні методи. По-перше, це позиціонування, що передбачає акцент на позитивних професійних та особистісних якостях: якщо в образі Холмса, який все-таки репрезентується як людина, а не позбавлений людських недоліків робот, і є слабкі, з погляду пересічного споживача, місця (дистанційованість, наркотики, різкість у поведінці тощо), вони обігруються таким чином, щоб не відлякувати читача, не викликати категоричного осуду, а, навпаки, привернути увагу до особистості детектива, зробивши його постать психологічно складнішою. По-друге, міфологізація, тобто підлаштування під уже наявні у масовій свідомості міфи. Як уже згадувалось, образ Холмса реалізує архетипний міф рятівника, міф сили, дружби, міф джентльмена-вікторіанця та ін. По-третє, емоціоналізація – переорієнтація повідомлення на мову і цілі аудиторії, тобто найбільш розумна стратегія з точки зору мовця [92, с. 147]. Ватсонова манера оповідати максимально підлаштована під сприйняття різними колами читачів, здебільшого людей із середнього класу: оповідання є динамічними, створюється невід’ємна інтрига, твори поділені на смислові частини, що робить їх читабельними в умовах руху чи відпочинку. Ватсон як оповідач виконує всі умови, передбачені Г. Тардом для успішного просування ідей, які «...виражатися повинні якнайбільш безапеляційно і постійно повторюватися» [174, с. 143]. Згідно з Ф. Ніцше, людська психіка

влаштована так, що люди «...легко готові приймати продукт фантазії за справжню, необхідну людину...» [137, с. 151]. Завдяки продуманій роботі автора образ вийшов настільки реалістичним, що сам Холмс став сприйматись як реальний. М. Чертанов вважає це аномальним і порівнює віру в Холмса із вірою в Діда Мороза (тут є багато смислових паралелей), а сам факт тотальної міфологізації образу називає «масовим божевіллям» [202, с. 118].

Крім грамотної організації іміджевих потоків та застосування іміджевих технологій, репрезентація героя дозволяє говорити про використання методик навіювання. Насамперед, вплив на читача є опосередкованим: у читача, який мимоволі переймає ставлення Ватсона та інших дійових осіб холмсіани до персони Холмса, складається враження, нібито це продукт його власних думок, що не викликає спротиву. «Імідж <...> має настільки сильно впливати на нас, щоб ми повірили йому, і могли йти за ним, не задумуючись» [92, с. 132]. Методи навіювання є наступними: за М. Корнєвим та В. Фомічовою [93, с. 113]). 1. Дозування позитивних та негативних дрібниць (попри наявність в особистості Холмса сторін з негативною оцінкою, наголос робиться на його позитивних якостях). 2. Використання прийому порівняння для визначення тенденцій та масштабів явища (внутрітекстово це порівняння Холмса із недалекою, малоколеритною постаттю Ватсона чи безсилями, навіть гротескними образами детективів Скотленд-Ярду; поза текстом – це інтуїтивне співвіднесення читачем себе із Холмсом: на фоні пересічного реципієнта, який не в змозі самостійно розгадати детективну таємницю, Холмс завжди виглядатиме генієм. 3. Спеціальний підбір фактів для посилення або послаблення висловлення: використовуваний момент інтриги у творі, наголошення на винятковості справ, перипетії сюжету зосереджують увагу на таланті, духовній та інтелектуальній силі Холмса, які буквально гіпнотизують також персонажів холмсіани і читацьку публіку. Загалом у холмсіані мистецтво і мова, користуючись словами О. Потебні, стали не стільки засобом вираження, скільки засобом «створення думки» [148, с. 32].

4.1.3. Самохарактеристика Шерлока Холмса як засіб створення іміджу «виняткового героя»

Характеристика персонажем самого себе в літературно-художньому тексті є важливим засобом створення образу людини: він не тільки дозволяє показати рівень егоцентричності або самокритичності, але й яскраво демонструє його взаємостосунки з «навколишнім світом» (зокрема, гармоніює чи дисонує самооцінка із реальним становищем у середовищі тексту, а також із оцінкою його іншими персонажами). Формуючи образ Холмса, А. Конан Дойль дотримується уже згаданого «принципу винятковості». К. Сміт вживає для окреслення ситуації термін «otherness» – «інакшість» [324, с. 8]. Шерлок Холмс – особистість, яка знає собі ціну і «позиціонує себе» у творі таким чином, що стає мало не об'єктом поклоніння серед усіх, із ким пересікає його автор у процесі ведення розслідувань. Його авторитет визнають усі. І уперті задаваки на кшталт скотлендядівського Лестрейда, який розглядає Холмса як небезпеку власній кар'єрній славі (*«Із того, з якою пошаною Лестрейд дивився на мого друга, я зробив висновок, що він багато що зрозумів відтоді, як вони почали працювати разом. Я дуже добре пам'ятав, яку зневагу викликали колись у цього практика думки нашого друга-теоретика»* [56, с. 312]). Що ще більш дивно, перед Холмсом схиляють голови навіть самі злочинці, для яких він виступає в ролі такого собі «всевидячого ока». Характерні слова Джонатана Смола зі «Знаку чотирьох»: *«Що ж, ви говорите зі мною як з рівним, сер, хоча я й бачу, що завдячую оцими оздобами на зап'ястках вам. До вас я не маю зла. Гра була чесна»* [55, с. 173]; те ж саме каже й Моріарті: *«Для мене було справжньою насолодою спостерігати за вашими методами боротьби»* [56, с. 194]).

Репліки-самохарактеристики Холмса можна умовно поділити на декілька тематичних груп. Найбільша із них стосується **оцінки власних можливостей**. Уже саме визначення Холмсом роду діяльності містить винятковість: *«У мене, бачте, рідкісний фах. Мабуть, я один такий на весь світ. Я детектив-консультант»* [55, с. 27]; *«Єдиний приватний детектив-консультант <...> Останній і найвищий ступінь у розслідуванні. Коли Гретсон, Лестрейд або Етелні Джонс у глухому куті, – а це, до речі, звичайний їхній стан, – справи з їхніх рук переходять до мене. Я*

знайомлюся з ними як фахівець і оголошую свою думку – думку фахівця» [55, с. 105]. Незважаючи на те, що такі оцінки є досить гучними, вони позбавлені голослівної пихи. Холмс виділяє себе із лав детективів Скотленд-Ярду («Знання отаких дрібниць відрізняє майстерного детектива від якого-небудь Грегсона чи Лестрейда» [55, с. 39]), для яких ведення розслідувань – це лише кар'єра («Яке нахабство – змішувати мене з поліційними детективами!» [55, с. 322]). Натомість промовисто визначає себе «...одинаком, що воює окремо від армії» [56, с. 190]. Автор не проминає жодного зручного моменту, щоб наголосити на окремішності Холмса: «Моє ім'я Шерлок Холмс. Знати те, чого не знають інші – мій фах» [55, с. 308]. Доказом винятковості є і наступні репліки-самохарактеристики: «У глибині серця я завжди вірив, що можу досягти успіху там, де інші зазнали невдачі...» [56, с. 92]; «...одна з найповажніших осіб Англії опинилася в руках шантажиста, й запобігти майбутньому скандалові зумію тільки я» [56, с. 239]. В «Останній справі Холмса» він каже, що «...ніхто не знається на злочинному світі Лондона краще за мене» [56, с. 192]; в оповіданні «П'ять помаранчевих зерняток» називає себе «...останньою надією на порятунок» [55, с. 264]; в «Етюді у багряних тонах» – «...великим розумом» [55, с. 51]. В оповіданні «Убивство в Ебі-Грейндж» – «...людиною особливих знань і сили» [57, с. 205]. Холмс усвідомлює, що його метод роботи значно випереджає час і що офіційні правоохоронні установи Англії ще не готові повністю його сприйняти: «...британські судді, боюся, не досягли ще того розумового рівня, щоб віддати перевагу моїм теоріям, а не Лестрейдовим фактам» [57, с. 32]. Хоча Холмс нібито і вважає, що у його вміннях немає нічого надзвичайного, чого б не могла посилити кожна людина наполегливою працею, інцидент із молодим перспективним детективом Стенлі Гопкінсом в оповіданні «Золоте пенсне» свідчить про протилежне. Коли Гопкінс говорить Холмсу, що міг самостійно перевірити дієвість методів Холмса, оскільки стежками, що ведуть до будинку професора Корема, де сталось вбивство Віллоубі Сміта, наказано нікому не ходити, Холмс зверхньо й «...трохи в'їдливо посміхнувшись» відповідає, що для перевірки цих методів було усе «...крім містера Шерлока Холмса» [57, с. 168]. Він

дає зрозуміти: досягти його висот у мистецтві ведення розслідування не в змозі навіть той, хто цього сильно прагне і вважає Холмса за вчителя та наставника.

Промовисто свідчать про здібності, талант та винятковість особистості Холмса *справи, за які він береться*. Насамперед вражає їхня кількість – «...більше тисячі» [56, с. 200]. Ще у «Собаці Баскервілів», у якому Шерлок говорить, що цей випадок «найскладніший» із «...усіх п'ятисот найсерйозніших справ» [56, с. 236]. Свідомий своєї значимості і ролі, Холмс каже, що «...моя широка практика і постійні запити, які сиплються зусібіч, не дозволяють мені залишити Лондон на невідомо який час» [56, с. 239], тобто розуміє, як потрібен суспільству і місту та відчуває відповідальність за лад тут. Далі вражає масштабність клієнтів, які звертаються до нього, важливість та історична значимість справ. Холмс згадує про намагання «...догодити папі» при розслідуванні справи із «ватиканськими каменями» [56, с. 217], своїми здібностями він прислужується «...скандинавській королівській родині і Французькій республіці» [56, с. 191], розслідує справи богемського короля, зникнення унікальної берилової діадеми та блакитного карбункулу. Від нього залежить майбутнє Англії та Європи в оповіданнях «Креслення Брюса-Партінгтона» та «Його останній уклін». Загалом Шерлок Холмс констатує, що «...звичайних справ у мене й не буває» [55, с. 264]. Персона Холмса настільки вагома, а випадки, які він розслідує, настільки дражливі, що до його послуг надається «...уся державна скарбниця Британії» [56, с. 222]. Знову ж простежується певний дисонанс: хоч сам Холмс і говорить, що для нього не має значення величина клієнта, все ж він пишається випадками із залученням до справ історичного значення, де фігурують видатні державні, а від нього залежить майбутнє чи не всього континенту. Наприклад, на початку оповідання «Мідяні буки» Холмс скаржиться Ватсону: «...я, схоже, перетворився на агента з розшуку загублених олівців та наставника для юних леді з пансіонів» [55, с. 387]. Хоч, на його думку, такі справи можуть бути цікавими і повчальними, проте з перебігом оповідань циклу все більше відчувається, що він вважає їх недостойними своєї слави («...я не бачу тут жодних підстав для тривоги й не розумію, нащо мені, людині, чий час усе ж таки має певну ціну, встрявати в цю історію» [57, с. 265]).

Розуміння Холмсом концепту слави становить окрему тематичну групу самохарактеристик. Дойлівському детективу властиве прагнення епатувати. Ситуація, коли Холмс, застосовуючи свій метод, підмічає у клієнта щось таке, що тому видається абсолютно незбагненим, є постійною повторюваною конструкцією майже у кожному творі циклу. На Ватсонові експериментує найчастіше. Але кожного разу, коли Холмс роз'яснює йому хід думок, все виявляється дуже простим і зрозумілим. Про Холмсове прагнення справити враження, наприклад, свідчить випадок в оповіданні «Пригоди клерка», коли він каже Ватсону: *«Побоююсь, що ці пояснення тільки шкодять мені, – мовив він. – Наслідки без причин справляють набагато більше враження»* [56, с. 60]; *«На жаль, моє пояснення розчарує вас, але я маю звичку нічого не таїти <...> від будь-кого, хто по-справжньому цікавиться моїми методами»* [56, с. 115]. У «Спілці рудих» Шерлок Холмс із осторогою говорить: *«...моя скромна слава розвіється як дим, коли я буду таким відвертим»* [55, с. 211], що підкреслює все ж таки значимість слави для нього і суперечить попередньому твердженню: *«Я не шукаю слави. Ім'я моє не з'являється в газетах. Найвища нагорода для мене – сама робота, змога знайти поле дії для моїх незвичайних методів»* [55, с. 105]; *«Любий мій друже, що мені до того? Я, скажімо, розплутаю цю справу, але все одно Гретсон, Лестрейд і К^о покладуть усю славу собі до кишені»* [55, с. 31]. Варто згадати, як різко герой відреагував на репліку Джеймса Мортімера із «Собаки Баскервілів», коли той сказав, що має його за другого з європейських фахівців щодо наукового розуму. Холмс не бажає дешевої слави: *«Я хотів би, щоб моє ім'я не згадували в цій справі, бо волю, аби воно виступало лише тоді, коли розкриття злочину має певні труднощі»* [56, с. 35]. Із нотою презирства він поставився до схвальних вигуків недалекого інспектора Мердока із оповідання «Лев'яча грива»: *«Я похитав головою. Прийняти таку хвалу означало б принизити власну гідність»* [58, с. 274]. Сищик поривається завжди вносити в історію розкриття злочинів щось, що не вдавалось нікому іншому: *«...я й сам хотів би, щоб ви додали цю справу до своїх літописів, бо вона має такі подробиці, що роблять її єдиною в хроніці злочинів не тільки нашої, але й будь-якої іншої країни»* [56, с. 90]. Майстерність Холмса й ентузіазм роботи доходять до рівня мистецтва: він так

захоплено говорив про улюблену справу, що якимось Ватсон «...почув у його голосі радість художника, який пишається власним твором» [57, с. 15].

П'яту велику групу реплік-самохарактеристик Холмса складають вислови, які стосуються загалом *рис його характеру та вдачі*, як він сам їх бачить. Із цитат такого типу робимо висновки про його відповідальність («...я завжди дотримую свого слова» [58, с. 13], «...я не кидаю слів на вітер і не люблю заздалегідь ділитися думками» [58, с. 159]); рішучість («...я люблю брати свого супротивника за барки» [58, с. 133]); гідність («Це зачіпає мою гідність <...> – безперечно, дріб'язкове почуття, але це зачіпає мою гідність. Тепер ця справа стане для мене справою честі» [55, с. 275]); самокритичність («Здається, Ватсоне, що зараз ви бачите перед собою одного з найбільших дурнів Європи. Мені слід було б дати такого стусана, щоб я летів аж до Черинг-Кросу» [55, с. 291]); працелюбство («У мене дивна вдача. Я не пригадую, щоб праця мене втомлювала; навпаки, мене зморює неробство» [55, с. 150]); прагнення істини («Ви знаєте, як я люблю з'ясовувати все до кінця» [55, с. 160]); вміння долати труднощі («Немає нічого цікавішого за справу, і якій неначе всі змовилися проти тебе» [56, с. 240]); абсолютизацію власних життєвих принципів («...краще вже зневажатиму англійські закони, ніж своє сумління» [57, с. 211]).

Отже, ракурс реплік-самохарактеристик Холмса становить авторську тактику для організації ефективного спілкування з імпліцитним читачем, надто в плані коректного з точки зору авторської інтенції сприйняття/кваліфікації героя, та цікаво співвідноситься із думкою А. Демидова, що: «...треба виховувати суспільство у благоговінні перед вищою людиною» [50, с. 86], а ще більше – думкою самого Холмса, начебто «...в цьому світі не має значення, чи багато ви зробили <...> Найголовніше, чи переконали ви людей, що зробили багато» [55, с. 99].

4.1.4. Іміджетворча сюжетно-композиційна роль Ватсона

Аналізуючи образ Шерлока, дослідники приділяють дуже мало уваги образу Ватсона або взагалі ігнорують його³⁸. Однак персонаж відіграє значну роль у «фокусуванні» уваги на непересічності Холмса, є його найпершим апологетом, що дає підстави розцінювати дану сюжетно-композиційну роль як один із визначальних засобів формування іміджу й навіть міфологізації образу детектива. Найбільш помітні спроби охарактеризувати задуману А. Конан Дойлем дихотомію з художнього, а не суто технічного боку, належать М. Чертанову та Ю. Юрасовій. М. Чертанов пише, що «...Холмс не може без Ватсона, тому що вони Велика пара» [202, с. 133]; Ватсон для Холмса – «криве дзеркало», а для читачів – «криві окуляри»: «Ми не знаємо, яким є реальний Холмс; ми бачимо тільки те, що нам зумів показати <...> Ватсон» [202, с. 138]. Така ситуація є типовою для переважно моноскопічного оповідного різновиду холмсіани. Ватсон є субституційованим мовцем-оповідачем – явищем імперсоналізації автора, або, за термінологією Ю. Юрасової, – «авторською маскою» [220, с. 105]. Її дешифрування розкриває авторський задум втілити в образі Холмса вікторіанській варіант надлюдини. Ватсон дозволяє автору «зникнути», що, за Д. Урновим, є першим способом «...створити видимість достовірних записів» [185, с. 42].

Механізм сприйняття людського мовлення масовою аудиторією, яка є здебільшого пасивною і малокритичною, такий, що більшість мимоволі підпадає під вплив мовця (оповідача), переймаючи його позицію і оцінкові судження про предмет розмови [156, с. 30]. Отже, засобами комунікації (у нашому випадку – вербальними) оповідач, займаючи домінуючу над аудиторією позицію, може

³⁸В. Шкловський акцентує суто технічні функції образу: Ватсона «...можна було б замінити» «поділом оповідання на шматки» [211, с. 138]. С. Антонов каже, що «...для перебігу сюжету деяких оповідань Ватсон не потрібен взагалі», його манеру оповідати називає одноманітною, «філософське глибокодумство» – «гнітючими прісностями» [8, с. 236], а розумові здібності номінує як «інтелектуальну цнотливість» [8, с. 245]. Натомість Дж. Фаулз зазначає, що Ватсон – головний творець «пригодницько-детективного аспекту оповіді» [186]. Близьким до бачення Ватсона як апологета і творця іміджу винятковості Холмса є К. Тейнл: він зазначає, що той «заслуговує на довіру, та є суддею образу детектива» [334, с. 36]. Ю. Юрасова вбачає одним із завдань образу Ватсона – слугувати «тим неяскравим полотном, на якому геній «надлюдини» Шерлока Холмса» сяє ще яскравіше» [220, с. 105].

ефективно формувати необхідну йому думку. За спостереженнями М. Аткинсона, «...силою бажання він [Ватсон – *Л. Р.*] зазвичай призупиняє на деякий час намір мислячого читача впорядковувати та укласти свою власну версію, натомість цілком оволодіває ситуацією або читачем, самостійно розкладаючи факти у порядку їхньої важливості» [227, с. 328]. Становище Ватсона у даному контексті особливо вигідне з наступних причин. 1. Методика ведення оповіді із концентрацією лише на головному, що додає динамічності сюжету, не обтяжує увагу читача, розставляє акценти. 2. Спосіб підбірки і репрезентації фактичного матеріалу, наголошення на унікальності справ, які мають ключову роль в історії Англії та всього світу, що додає ваги й самому Ватсону к «посвяченому у сокровенне». 3. Ватсон дає змогу доторкнутись через його «земну істоту» до геніальної постаті Холмса. 4. За К. Тейнлом, «...читач перебуває у такому ж становищі, що й доктор: він забезпечує читача усіма доказами <...>, проте не в змозі зробити із цього певний висновок» [334, с. 26]. 5. Ватсон не робить із Холмса кумира: поряд із Холмсовими позитивними рисами та вчинками відображає і надає відповідного емоційного забарвлення його негативним сторонам, що переконує читача в об'єктивності усього сказаного. 6. Репутація Ватсона як людини без особливих претензій, але яка веде гідний спосіб життя і наділена джентльменськими чеснотами є адекватною ролі «інформаційного порталу». Усе це в цілому робить аудиторію читачів більш підготовленою до рецепції сугестивного впливу через персонаж Ватсона: «...в основі психологічних механізмів формування маси лежать не тільки активні фактори (чийсь прагнення заражати, навіювати, переконувати), але і фактори «пасивного роду» (згода, готовність піддаватися відповідним прагненням)» [139, с. 81]. Прикметним є, що весь цикл починається саме зі знайомства із Ватсоном: автор насамперед «змушує» довіряти більш адекватному оповідачеві, а потім уже знайомить читача із епатажно-одіозним Холмсом³⁹.

³⁹ «...якщо ти збираєшся міцно опертись на бесіду як засіб оповіді, тобі доведеться користатись двома чітко охарактеризованими і за темпераментом протилежними одне одному виразниками ідей <...> одна із ролей того, хто подає репліки, має бути сурогатом глядацького залу» [182, С. 56]

Із усього сказаного Ватсоном доцільно виділити декілька груп за основними ознаками, на вираження яких вони спрямовані.

Отже, першу групу реплік становлять Ватсонові зауваження щодо *міри таланту та сили розуму Холмса*. Ватсон цілком умотивовано переконаний, що Холмс найталановитіший у своїй сфері («*найкращий детектив у Європі*» [57, с. 7]). У репліках цієї та наступних тематичних груп робиться акцент на різносторонній неповторності особистості Шерлока (відповідає комунікативній стратегії реплік-самохарактеристик). Вже у першій повісті Ватсон констатує: «*Ви зробили велику справу: завдяки вам розкриття злочинів сягнуло меж точної науки*» [55, с. 39]. У «Рейгетській загадці» Ватсон говорить, що Холмс – людина, «*...яка щоразу дивувала мене новими проявами своєї кмітливості*» [56, Т. II, с. 118]. У «Спілці рудих» натрапляємо на слова, нібито справа видалась такою важкою, що «*...навіть його [Холмса – Л. Р.] дивовижний розум не одразу подужав її*» [55, с. 170]. У цьому ж творі Ватсон каже, що людям, які були незнайомі із логічним методом Холмса, він теж здавався «*...людиною неабиякого розуму*» [55, с. 221]. Але це не виключає того, що таким він здавався і людям, які з його методом були знайомі, адже скільки не намагались скотлендядрівські обивателі перевершити чи бодай досягти рівня дойлівського детектива, і скільки сам Холмс не тлумачив їм, а найбільше самому Ватсону, у чому механізм його методу, ніхто з них не зумів навіть наблизитись у своїх вправляннях до майстерності Холмса. Досить часто Ватсон висловлює захват роботою друга і означає її словом «бездоганна» (як варіант перекладу, в оригіналі по-різному – див. виноски): «*Ваші міркування бездоганні⁴⁰! – вигукнув я у щирому захваті. – Такий довгий ланцюг висновків, і кожна ланка – чистісінька правда!*» [55, с. 228]; «*З професійного погляду це просто бездоганно!⁴¹*» [56, с. 118]. Ватсон вважає Холмса не тільки професіоналом найвищої міри, але й віртуозом, який зумів навіть суху науку, яка вимагає «*...дивитись на справу як на просту логічну загадку*» [55, с. 149], перетворити на мистецтво, а себе – на майстра: «*Очі його сяяли, щоки палали, мов у майстра, що поспішає взятися до роботи*» [57, с. 89]; «*Я вже*

⁴⁰ Beautifully.

⁴¹ Admirably done

згадував, що він полюбляв хвалу своєму мистецтву не менш, ніж дівча – хвалу своїй красі» [55, с. 39]».

Другу групу становлять репліки, які свідчать, що Ватсон *вважає Холмса істиною в останній інстанції*: якщо не він, то ніхто інший?! Як каже сам Холмс, звичайних справ у нього не буває. За допомогою унікальності випадків та нарочитої складності, нібито безнадійності справ, що постійно підкреслюється Ватсоном, клієнтами, безпомічними детективами Скотленд-Ярду, ефектно акцентується найвища міра вмінь Холмса. Вже у другому творі циклу Ватсон недвозначно визначає Холмса як «...приватного порадирика і помічника для всіх, хто в чомусь остаточно заплутався...» [55, с. 229]. У «Знакові чотирьох» Ватсон окреслює ситуацію як «...справжній лабіринт, у якому людина, що не мала здібностей мого друга, неодмінно заблукала б, утративши надію відшукати хоч якийсь ключ» [55, с. 138]. Холмс розплутує таємниці, «...які давно вже, як безнадійні, покинула державна поліція» [55, с. 190]. Ватсон «...давно переконався, що коли вже він не може розплутати якоїсь загадки, то вона не має розв'язки взагалі» [55, с. 238]; «...де він [Холмс – Л. Р.] зазнавав поразки, найчастіше ніхто інший теж не досягав успіху» [56, с. 44]. Неодноразово створюється тупикова ситуація безвихідності, на фоні чого таким собі променем світла в кінці тунелю жевріє Ватсонова невмируща віра у здібності друга, що, в свою чергу, створює відповідний емоційний фон і в читача, який підсвідомо переймає впевненість у всесильності Холмса: «Я вірив у проникливість Шерлока Холмса й не втрачав надії» [55, с. 252]; «...синова вина здавалася мені так само незаперечною, як і нещасному батькові, і все ж таки я вірив у Холмсове чуття» [55, с. 375]. Відтіняють Ватсонову віру у здібності Холмса випадки *поразки*. Те, наскільки болісно він їх переживає, підкреслює, наскільки сильно і безапеляційно він вірить у Холмсів талант: «Я так звик до його незмінних успіхів, що мені й на думку не спадало, що він може зазнати поразки» [55, с. 198]. Тут варто зробити зауваження, що невдачі, яких не позбавив автор навіть цю, за словами Етелні Джонса, «...людину, що не знає поразок» [55, с. 157], аж ніяк не є програшним місцем образу. Навпаки – вони додають реалістичності: «Як і всі інші мистецтва, мистецтво робити висновки досягається тривалою, старанною працею,

але життя надто коротке, тож жоден смертний не може досягти тут повної досконалості»[55, с. 26].

Перфекціоністський імідж винятковості доповнюється відповідними репліками Ватсона **стосовно інших сторін особистості** Холмса. В оповіданні «Друга пляма» Ватсон зазначає: *«Я подумки зачудувався, слухаючи цього незвичайного чоловіка»* [57, с. 232]. Із зауважень Ватсона читач дізнається про *«...найтоншу проникливість і надзвичайну жвавість вдачі»* [55, с. 238]; навіть погляд і сміх Холмса видаються унікальними: *«Він узяв капелюх до рук і озирнув його проникливим, властивим лише йому одному поглядом»* [55, с. 298]; *«...засміявся своїм веселим, тихим, лише йому притаманним сміхом»* [55, с. 307]. Крім того, Ватсон наголошує на вартій подиву й поваги непоступливості перед труднощами: *«Згадавши нескінченні дощі двох останніх днів і поглянувши на отвір у склепінні, я зрозумів, що заради досягнення своєї мети незнайомиць [а то був саме Холмс – Л. Р.] ладен миритися навіть із таким незатишним прихистком»*[56, с. 294]. Крім усього іншого, Ватсон зображує Холмса ще й найкращим бігуном, якому немає рівних серед людей: *«Я ніколи ще не бачив, щоб людина бігала так швидко, як мій друг тієї ночі. Мене завжди мали за прудкого бігуна, але Холмс мчав поперед мене на такій відстані, як я сам поперед куцоного детектива»* [Лестрейда – Л. Р.] [56, с. 316]. Майже з області фантастики те, як міг врятуватись Холмс при сутичці з Моріарті над прірвою Рейхенбахського водоспаду. Смерть сищика була беззаперечною з точки зору логіки: *«Скеля була така висока, що залізи на неї було зовсім неможливо»* [57, с. 11], але Холмс заліз і врятувався, що знов-таки не вдалось би нікому іншому **З ЛЮДЕЙ**.

На фоні грандіозних успіхів тим потужніше виглядає **спротив Ватсона слабким сторонам Холмса**. У деструктивному впливові наркотиків Ватсон вбачає небезпеку для спокою і щастя всіх знедолених: *«...то згубний процес, що призводить до переродження нервових клітин і вешті – до божевілля»* [55, с. 104–105]. В оповіданні «Зниклий регбіст» читач мимовільно піддається емоційному потрясінню, яке переживає Ватсон: *«Уранці я жахнувся, побачивши Холмса, що сидів біля каміна з невеликим шприцом у руках. Для мене це знаряддя було пов'язане з єдиним уразливим місцем його вдачі, тож я вирішив, що мої найгірші побоювання*

справдились» [57, с. 194]. В оповіданні «Детектив при смерті», де Холмс вдає смертельно хворого, Ватсон так само бачить небезпеку чи не для всього людства: *«Що могло бути сумнішим за руїну цього великого розуму?»* [57, с. 310]; *«Я пішов, уражений тим, що побачив у такому стані цю найрозумнішу людину, яка лепече, мов дитина»* [57, с. 312].

Остання, але чи не найголовніша тематична група реплік показує **образ Холмса у світлі ніцшеанських ідей**. В образі Холмса витримано найголовніші критерії, за якими розпізнається надлюдина Ф. Ніцше: вольовий аспект, сила духу, розум, вміння керувати і підпорядковувати волю інших, безстрашність, протиставлення натовпу і внутрішня незалежність. У «Собаці Баскервілів» Ватсон робить прикметну ремарку про голос Холмса – *«...голос людини із залізними нервами»* [56, с. 299]. Статус-кво Холмса – його позиція «поза» або «над», яка в будь-якому разі означає «перевагу над рештою». В оповіданні «Самотня велосипедистка» Ватсон репрезентує Холмса в амплу такого собі режисера-постановника драми лялькового театру: *«Могутній Холмсів розум і його воля керували тепер цією трагічною сценою, а решта учасників були лише ляльками в його руках»* [57, с. 75], тоді як в оповіданні «Убивство в Ебі-Грейндж» Холмс постає в аналогічному за силою прояву домінантно-вольового аспекту образі судді: *«Ви [капітан Крокер – Л. Р.] – підсудний. Ви, Ватсоне, – британський суд присяжних <...>. Я – суддя»* [57, с. 216]. Свідченням безумовної влади Холмса над Ватсоном і показником його внутрішньої харизми, яка дає можливість безапеляційно домінувати, є наступні репліки Ватсона: *«...у виважених Холмсових міркуваннях було щось таке, що не дозволяло ухилитися від задуманої ним справи»* [57, с. 259]; *«Я так глибоко шанував надзвичайні Холмсові таланти, що завжди корився його бажанням, навіть коли не розумів їх»* [57, с. 308]; *«Зі свого попереднього досвіду я знав, що наймудріше буде скоритись»* [58, с. 142].

Загалом, увесь цикл холмсіани – це надане Холмсом Ватсону право виступати своїм глашатаєм і проповідником слави. Ватсон завжди готовий піти на поводу у харизматичної персони Холмса, який показує себе лідером навіть у їхній так званій дружбі підлеглого і того, хто «дозволяє із собою дружити»: *«Він і далі вряди-годи*

навідувався до мене, коли йому в розсліді потрібен був товариш, але траплялося це все рідше й рідше» [56, с. 190]. Ватсон високо цінує, що має честь працювати пліч-о-пліч із Холмсом: «Містер Шерлок Холмс працював двадцять три роки, і протягом сімнадцяти з них мені пощастило допомагати йому й записувати його справи» [58 с. 275]. І болісно переживає його байдужість («Я ніколи ще не чув від нього таких слів [одиночний випадок, коли Холмс похвалив його – Л. Р.] і хотів би зізнатися, що ці слова принесли мені неабияке задоволення, бо Холмсова байдужість до мого захоплення ним і до всіх моїх спроб розповісти про його методи, не раз брала мене за живе» [57, с. 207]). На фоні яскраво виписаного Ватсонового комплексу меншовартості розрив із буденністю Холмса стає дедалі виразнішим: «Я був ближчий до нього, ніж будь-хто інший, але завжди відчував ту величезну відстань, яка пролягає між нами» [58, с. 142]. Хоч Ватсон і розуміє, що є для Холмса «улюбленою іграшкою», але не в змозі протистояти гіпнотичній силі останнього: «...зробивши мене своєю звичкою, він став відчувати потребу в тому, щоб я його слухав і переривав здивованими зауваженнями» [58, с. 243]. Сам Холмс без лукавства зізнається, що не так має потребу у Ватсонові як у другові (як то зазвичай розуміють людську дружбу), скільки прагматично використовує його у своїх цілях: «Заговоривши про свого давнього друга й хроніста, я скористаюсь нагодою і поясню, чому обтяжую⁴² себе супутником під час розплутування своїх невеличких загадок: я роблю це не з приязні й не з примхи⁴³, а лише через те, що Ватсон має певні прикметні риси, про які він через свою скромність майже не згадує, коли в надмірному захваті описує мої здібності» [58, с. 149]. Досить цинічно Холмс вважає, що попри всю незначущість персони Ватсона, який у його житті займає місце «...десь поряд із його скрипкою, міцним тютюном, старою чорною люлькою, довідниками та іншими, може, й менш безневинними звичками» [58, с. 243], сам він у житті Ватсона знов-таки безапеляційно вимагає перебувати лише на першому місці. Тому з відтінком докору сприймає відмову брати участь в одній з пригод через таку, на погляд Холмса, незначну в житті людину, як дружина: «Добряга

⁴² burden myself

⁴³ it is not done out of sentiment or caprice

Ватсон тоді покинув мене заради дружини – то був єдиний егоїстичний вчинок, скоєний за увесь час нашого знайомства. Я залишився сам-один» [58, с. 150]. Щоб підсумувати усе сказане про своєрідний тандем Ватсона і Холмса, доречно навести цитату Ф. Ніцше: «Хто справді володіє собою, тобто остаточно завоював самого себе, той має перевагу, що може наказувати себе, милувати себе, співчувати собі. Йому немає потреби наділяти цим кого-небудь іншого, але він цілком вільний віддати це тому, кому забажає, наприклад, другу, але при цьому він знає, що він дає йому право, а давати право може тільки той, хто володіє владою і силою» [136, с. 212].

4.1.5. Міфогенний потенціал художнього світу шерлокіани

Відповідно до міметичного характеру літературної творчості, кожний художній твір є своєрідною проекцією авторського бачення світу, співвідсною із лотманівською художньою моделлю дійсності [118] – «автономною образною картиною», яка «...складається з подій, постатей, їх висловлювань і виражених ними духовних феноменів» [114, с. 566]. На думку Н. Астрахан, тлумачення літературного твору як художньої моделі дійсності дає змогу розглянути його як феномен, що проявляє сутність загальнокультурного розвитку в межах «великого часу» [9, с. 104]. Н. Лейдерман говорить, що «...кожен художній твір передбачає діалектичне протиріччя: воно стає завершеним у той момент, коли у ньому виникає принципово безкінечний, розкритий у вічність образ світу» [109, с. 55]. Як не дивно, але це стає можливим унаслідок сприйняття, здавалось би, позбавленого візуальності, натомість наділеного вбивчою статикою «матеріального шару» (орфографії, синтаксису, морфології тощо). Суть полягає у тому, що «...коли ця матеріальна оболонка перестає усвідомлюватись читачем, перед ним відкривається деяка «віртуальна реальність» [109, с. 55]. Саме тому при розгляді образу дойлівського сищика як надбання мідллітератури велике значення має аналіз конструювання художнього світу холмсіани як площини його реалізації – водночас і невід'ємної частини і середовища становлення міфу про Холмса.

Роботам Дж. Кавелті притаманне протиставлення формульної літератури, до якої й належать детективи, міметичній – на підставі відсутності егалітарності, стереотипізації, однобокому, схематичному конструюванні світу, де немає безладу, двозначності чи невизначеності, зате існує установка на «відволікання та розважальність»⁴⁴ [233, с. 121]. Стосовно холмсіани не варто розглядати як опозиційні формульність і міметичність. Тут вони виступають як взаємодоповнювані явища: міметичний характер означає тісний зв'язок із дійсністю в різних її проявах, а формульність – спосіб реалізації «...первинних інтенцій, зрозумілих пересічному читачеві» [114, с. 545]. Л. Черни, який говорить про міфопороджувальну природу жанру вважає детектив результатом цілеспрямованого міфотворення⁴⁵ [234, с. 131]. Дж. Ірвін звертає увагу на міфогенність представленої автором дійсності [269, с. 1]. У тканині тексту розпізнаються елементи, наперед запрограмовані на «обростання» міфом. За Т. Адорно, «...повідомлення складаються з багатьох смислових рівнів, які накладаються один на одного задля певного ефекту». Це так звана багаторівнева структура тексту: «...уявна багатозначність, яку продукує така структура, спрямована на те, щоб викликати свідоме сприйняття і використати несвідомі рівні психічної адаптації споживача культурної продукції»; «...особливе значення при цьому відіграє розщеплення на «явний» і «прихований» змісти повідомлення» [222, с. 480]. Про це говорилося вище як про відмінну рису детективного жанру у виконанні А. Конан Дойля, з максимально близькими авторськими та перцептивними психологічними структурами тексту, і вдало організованою комунікативною структурою, яка адекватно урівноважує внутрішній та зовнішній рівні тексту.

Щодо художньої дійсності холмсіани найбільш демонстративним у плані виявлення міфогенних структур є аналіз на основі зіставлення із дійсністю дюпеніади: хоча ці два цикли і пов'язані генетично, автори абсолютно по-різному конструюють художню дійсність. У результаті Холмс і холмсіана стають міфами, тоді як образи дюпеніади не були запрограмовані на міфологізацію і не стали

⁴⁴Escape and relaxation

⁴⁵Deliberate fable-making

такими⁴⁶. К. Ролласон вивчає образи літературних детективів у контексті марксистського поняття «фальшивої свідомості»⁴⁷ і розглядає їх як «міфічне втілення абсолютно інтегрованого та безконфліктного суб'єкта» [306, с. 4].

Дж. Томпсон говорить, що певною мірою функціонування «міфу Холмса» забезпечене створеною автором ілюзією «...захоплюючого, заплутаного та правдоподібного суспільного порядку» [337, с. 63]. Д. Сташауер міфогенність дійсності холмсіани пояснює закоріненістю Холмса в одній епосі, його темпоральною сталістю, у результаті чого він став лейблом так само підданої міфологізації вікторіанської доби, утворивши з нею ціле, співвідносне у працях Н. Лейдермана із «міфологічним космосом». «...цілісність останнього зумовлює репрезентативність його компонентів: за кожним міфологічним образом (архетипом) зоріє цілий космос», подібно до того, як в архаїчній свідомості навіть один міфологічний образ (архетип) ставав сигналом, який викликав уявлення про усю міфологічну систему [109, с. 66].

Заслуговує на увагу праця П. Андерсона про «холмсоподібні характери» за інших історико-культурних умов. «Холмсоподібними» ним визнаються реальні та вигадані постаті Архімеда, чарівника Мерліна, скандинавського бога Одіна, Задіг Вольтера тощо. [224, с. 138]. Це зайвий раз доводить, що велику роль у міфологізації образу Холмса зіграла також модельована автором художня дійсність, яка в поєднанні із власне образом героя утворює концептуально міфологізовану цілісність.

Художня дійсність будь-якого твору «...співвідноситься з предметною, соціальною і психологічною реальністю»⁴⁸, «...автор наділяє її антропоморфними і

⁴⁶Всупереч типовому для творчості Е. По тяжінню до містифікацій, автор тут не те що не має наміру створювати міф, а, навпаки, свідомо його розвінчує (якщо розглядати будь-який художній твір як варіант індивідуального міфу, тут спостерігаємо унікальне явище створення і одночасного свідомого руйнування міфологічної картини твору, що зумовлюється, перш за все, автокоментарями чи, наприклад, авторською приміткою-передмовою до «Загадки Марі Роже»).

⁴⁷False consciousness

⁴⁸Поділ на предметну, соціальну та психологічну реальність є досить умовним, адже те, що ми відносимо до предметної реальності у тканині твору все одно матиме певне психологічне та соціальне втілення, і навпаки (наприклад, традиційний для холмсіани мікрообраз предметної

просторово-часовими вимірами» [114, с. 566]. Дійсність холмсїани вимірюється антропоморфними параметрами образу Холмса, який у її середовищі виступає організуючим ядром і соціальним гарантом непорушності світобудови (за винятком останніх опублікованих Дойлем оповідань, наприклад, «Його останній уклін», де із загостренням соціально-політичної ситуації у світі та наближенням війни навіть у тканині твору все-таки помітне наростання тривожних настроїв). Для порівняння, Дюпен та Легран Е. По такими якостями не володіють: вони не реалізують цей потенціал через низький рівень соціальної активності. Автор первинно акцентує їх надломленість: обоє втратили багатство, статус у суспільстві. Якщо Дюпен цілковито змирився, то на шляху Леграна трапляється щасливий випадок відновити і навіть покращити колишнє матеріальне становище, заволодівши скарбами легендарного Кідда.

Предметна реальність твору пропонує так звану «іншу дійсність», що не дає змоги ототожнювати світ твору зі світом емпіричним. Хоча для масової літератури, під ознаки якої багато в чому підпадають детективи Дойля, характерна «...схильність до актуальності, дохідливості та взаємопроникнення художнього світу та предметної реальності» [316, с. 265], максимальна автентичність «картинки», все ж предметний світ твору, виражений в атрибутиці, часопросторовій окресленості, неодмінно матиме внутрішній смисловий підтекст, оскільки з усього нескінченного спектру реальної дійсності для створення художнього її варіанту автор має «відібрати» саме необхідні для реалізації конкретного задуму. За Г. Ключеком, «...таким чином відбувається «...ізоляція частини дійсності» (М. Бахтін), перетворення її у складову утворюваного художнього світу [83, с. 3]. Предметна реальність твору знаходить вияв у «...послідовності складної системи презентаційних символів» [164, с. 174], де, поряд зі світом речей, природою, людьми, подіями, особливе місце належить хронотопу, який усі попередньо зазначені поняття конкретизує і надає часопросторової прив'язки. Насамперед слід звернути увагу на інтенційну автентичність хронотопу детективів Дойля,

реальності, лондонський кеб, неодмінно нестиме рудименти соціальної реальності вікторіанства, що, у свою чергу, буде мати певне емоційно-психологічне наповнення).

містифікаторські елементи. Поміж розгортанням фабули твору читач знаходить для себе безліч «доказів» того, що описана історія – це не вигадка авторської уяви, а саме «реальний» факт. Автор у більшості випадків беззастережно наводить імена своїх героїв, а там, де вони змінені, пояснює це «дражливістю» питання, прагненням уникнути розголосу (*«Нехай читач вибачить мені, коли я приховую дату чи ще якусь обставину, за якою він міг би виявити її справжніх учасників»* [57, с. 120]). Це створює ілюзію «посвяченості» читача⁴⁹. Твори Дойля рясніють власними іменами, топонімами та іншою конкретикою, що в рази збільшує їх міфогенність, створює щось на кшталт «художньої документалістики»⁵⁰. Так відбувається «...подолання суперечності між об'єктами, які створюються штучно, та органічними об'єктами, що характеризуються самодостатнім існуванням» [9, с. 11].

У шерлокіані предметна реальність твору фокусується навколо міста: у структурі загального «міфу Холмса» доцільно виділяти підсистему «міф Лондона», тоді як самого Шерлока П. Вайль називає «суперлондонцем» [26]. Завдяки популярності Холмса і досить однотипному опису міста, який становить стійку повторювану конструкцію, неодмінними символами-атрибутами лондонського

⁴⁹Е. По не наділяє іменем навіть оповідача: ні в дюпеніаді, ні в «Золотому жукові», де він є просто «дорогим N» [145, с. 45]; імена інших дійових осіб також часто є криптонімами, через що читач сприймає їх як щось ефемерне, а не реально-визначене.

⁵⁰Примітна закономірність: якщо Дойль подає свої роботи як власне твори, охудожнені нотатки доктора Ватсона, то «Вбивство на вулиці Морг» Е. По розпочинає відносно значним за обсягом вступом про природу аналітичних здібностей людини, проводячи всякі паралелі з інтелектуальними іграми і т.п. Сполучною ланкою між таким «вступом» теоретико-лекційного характеру і безпосередньо художнім твором є зауваження, що «...подальша розповідь слугуватиме для читача своєрідною *ілюстрацією* [курсив наш – Л. Р.] до наведених міркувань» [145, с. 95] (напротивагу цьому більш авантюрний «Золотий жук» одразу фокусується на образі «такого собі Вільяма Леграна»). Тенденція до теоретизування оповіді (апогеєм чого стали монотонні, надто деталізовані міркування Дюпена з приводу найменших подробиць зникнення Марі Роже) дещо послаблюється хіба активнішими діями у «Викраденому листі». Низький рівень фізичної активності, фактичної дієвості Дюпена тільки шкодить створенню ілюзії про автентичність. Образ у результаті цього тяжіє до життєво малоспроможної, «мертвої» ілюстрації до висловлених на перших сторінках циклу міркувань про аналітичні потенції індивіда, що дозволяє досліднику Дж. Груссеру визначити цей спосіб ведення розслідування як “Dupin’s armchair detection” [263, с. 37]. Це ж стосується і хронологічного конкретизування: там, де цього вимагає оповідь, Ватсон наводить дати чи дає приблизні часові орієнтири з опорою на інші справи Холмса. У той час як оповідач По віддає перевагу шифруванню років (*«...у середині жовтня 18.. року видався незвично холодний день»* [145, с. 38]; *«Весну і частину літа 18.. я провів у Парижі»* [145, с. 95]), що знов-таки дає ефект невизначеності. Все це разом узятє руйнує установку детективної літератури на фактографічність.

детективного оповідання стали «...туманні, освітлені гасовим світлом вулиці, гуркітливі двоколісні, запряжені кіньми, кеби, ретельні констеблі та відмінні сищики» [286, с. 21]. Доцільно говорити про «персоніфікацію Лондона» [324, с. 48]. Атмосфера столиці відповідає стану горіння як лейтмотиву внутрішнього світу Холмса⁵¹, який завоював урбаністичний мета простір столиці у фізичному та духовному сенсі. Це сильно контрастує, наприклад, із організацією вкрай герметизованої дюпеніади, де навіть запобігання проникненню сонячного світа до кімнат на рецептивному рівні значно ущільнює простір: «*Дюпен давно порвав з Парижем, та й Париж теж не згадував про нього. Ми жили лише в собі й для себе*» [145, с. 96]). Предметний світ творів холмсіани позбавлений художньої абстрактності, організовується винятково відповідно до прагматичних вимог фабульності: практично немає ліричних відступів, пейзажні та інтер'єрні описи присутні лише з метою візуалізації оповіді. Світ Лондона як великого мурашника водночас є світом внутрішньоособистісної дисгармонії, що відповідає загальнолітературному уявленню про британську столицю як середовище відчуження, де вулиця – «...не належить нікому і нікого не зближує; ви не зустрінете тут ні людей, ні речей, ви тільки проходите повз них» [140].

Робимо висновок, що предметна реальність творів А. Конан Дойля інтенційно «псевдореалістична» (Т. Адорно). Те, що її наповнює, хоч «...в буквальному сенсі <...> не існує насправді, <...> заряджене дійсністю» [115, с. 459], виконує «вимогу істини у мистецтві», яка «...передбачає інше, більш широке» [111, с. 102] її розуміння.

Соціальна реальність. Позаяк діяльність детектива не можлива і не має сенсу поза соціумом, створення образу сищика вимагає експліцитної прив'язки до певного соціально-історичного середовища і, як наслідок, відповідного текстуального оформлення художнього хронотопу, який «...від початку покликаний створити особливий світ» [9, с. 384]. К. Хуллі зазначає, що перші детективи в художній

⁵¹Способи конструювання простору міста синхронні з емотивністю персонажів і транскультурному уявленню про Лондон – як «...місто фабрик і наживи», а Париж – «...кублo для сибаритів» [34, с. 98], що також стало адекватним середовищем для внутрішньо зломленого Дюпена.

літературі цілком свідомо підтримували «...міф соціального порядку» [268, с. 114]. Соціальна дійсність розкривається через концепт злочину, що в більш широкому філософському плані вписується в контекст гріха або зла взагалі, яким Холмс експліцитно протидіє⁵², проте насправді діалектично від них залежить. Якщо у предметній реальності окреслюються містифікаторські тенденції, то у конструюванні соціальної та психологічної реальності виразною є установка на ідеалізацію, яка є результатом опанування первинного хаосу, в основі якого – гріх. Хоча порівняно із генетично спорідненою дюпеніадою в циклі про Холмса соціальний елемент значно більше увиразнено, але й тут він здебільшого виступає в ролі бекграунду. У системі характеру дойлівського детектива з комплексом якостей надлюдини ніцшеанського зразка порятунком соціуму – це лише позитивний наслідок реалізації внутрішнього «Я». Встановлення справедливості та відновлення соціального порядку тільки зовні виглядає як усвідомлене прагнення допомогти скривдженим. Альтруїзм дойлівського героя розвинений лише наскільки цього вимагає джентльменська пристойність та ряд інших прагматичних факторів. Не буде перебільшенням сказати, що Холмс так само має потребу в суспільстві як генераторові загадок, як і модельоване суспільство має потребу в ньому. Можливо, навіть перше переважає друге. Адже соціум, гіпотетично, міг би задовольнятися і Скотленд-Ярдом, який би видавав свою роботу за істину і через популяризацію пресою ілюзорно задовольняв потребу суспільства в ефективній правоохоронній інституції. Тоді як у творі постійно наголошується на гранично мінорних, хворобливих станах Холмса під час фаз бездіяльності. Психологічно Холмс не зацікавлений в утопічній гармонійності соціуму, підтвердженням чому є те, що в періоди т.зв. «соціального штилю» він нарікає на відсутність достойної роботи.

⁵² На контрасті соціальна дійсність дюпеніади та «Золотого жука» існують окремішньо від постатей Дюпена і Леграна. Вони не ставлять мети перетворити її в майбутньому і не нарікають на теперішнє. Все, що непокоїть Дюпена – це недовір'я поліційних сил, але з акцентом навіть не на тому, що через це вони не в змозі забезпечувати соціальний порядок, а більше суто на їх ментальній недолугості (хоч у «Вбивстві Марі Роже» Дюпен і наполягає на звільненні невинно заарештованого, це не є лейтмотивом твору). Додається абстрагування від американського соціуму, на противагу чому Холмс не тільки бореться проти соціальної несправедливості, а є ще й великим патріотом вікторіанства, яким, власне, був і автор, і взагалі наділений підкресленими рисами соціально-історичної та національної своєрідності.

Проте в художньому моделюванні нас цікавитиме найбільше саме зовнішня картинка, оскільки вона відповідає інтерпретаційним моделям типового читача і працює в напрямку розвитку іманентно закладеного автором міфологічного потенціалу. На цьому рівні відбувається те, про що говорить Т. Віркус: «Загадкові злочини підривають впорядкованість космосу, і щоб відновити лад, детективи мають організовувати твір таким чином, щоб пояснити це порушення» [344, с. 12]. Так реалізується міф соціального порядку, який, втім, не має характеру утопічності, оскільки детектив – навіть холмсової величини – все ж не виступає панацеєю від суспільних суперечностей. Тоді як у тексті перманентно робиться акцент на унікальності характеру Холмса, винятковості таланту – під цим слід розуміти, що протиріччя і конфлікти є звичним станом життєдіяльності суспільного організму. Справа в іншому: Холмс продукує міф, що людина силою наполегливості та волі в змозі якщо не змінити порядок речей, то принаймні зменшити прояви соціального зла⁵³. Це те, що підпадає під категорію «необхідних міфів» [92, с. 161]. Почасти соціальна зорієнтованість діяльності сищика шерлокіани підкреслюється контрастним зіставленням з образом Майкрофта. Хоч сам сищик говорить, що брат за силою розуму його перевершує, акцентована соціальна пасивність Майкрофта фактично девальвує його вміння. Адже володіючи такими неординарними задатками, він, хоч і є незамінним у міністерстві (виконує установку на патріотизм), нехтує можливістю застосовувати їх на благо детективної справи як найбільш соціально злободенної сфери.

Стикаємось із двоїтим нашаруванням міфогенних факторів. Міфологізованим є не тільки образ Холмса, але й образ цілої вікторіанської епохи, який у контексті часу став варіантом міфу про втрачений «золотий вік» цивілізації і стереотипно уявляється як епоха стабільності, що на імпліцитному рівні є привабливим для

⁵³Ю. Юрасова говорить про неоромантичну трансформацію А. Конан Дойлем установки на подорож (мотив втечі): автор, «майстер побутової екзотики», відправляє сищика не в екзотичні країни, а в «...подорож злочинним світом» [220, с. 105]. Згідно з цим реалізується архетипна для героїчної літератури (риси якої в сукупності із рисами пригодницького жанру утворюють різновид детективної літератури) програма «виправлення ситуації». З архаїчних часів це універсальний закон життя, який характеризує космогонічний міф із сутнісним рухом від хаосу до космосу (порядку) [109, с. 63]. Це є визначальною ідейно-змістовою формулою детективної літератури.

читача як «зламу віків», так буремного ХХ ст. та сучасності, позначених швидкоплинністю, мінливістю, суперечливою системою цінностей. Ряд дослідників, зокрема О. Толстих, використовує як синергетичне поняття «вікторіанський текст» – понадтекстове утворення, яке вбирає в себе текст вікторіанської епохи загалом і за основу має «вікторіанський міф» – ідеалізоване внаслідок своєї віддаленості від ХІХ ст. уявлення про вікторіанство як період найвищого благополуччя англійської нації [179, с. 11]. Хоч на модельовану автором шерлокіани дійсність помітний вплив уже справили кризові явища кінця ХІХ ст., за цих умов він стає гарантом безпеки та порядку, лейблом світу, у якому позитивно спрямована людська воля з опорою на всевладність раціонального залишається запорукою впевненості у силі індивіда, який не губиться під натиском деструктивної «злої волі», а також не піддається процесам масифікації свідомості (які з поширенням преси і масового виробництва набули серйозних масштабів), які нівелюють суть індивідуального. Образ Холмса, ставши «фірмовим знаком вікторіанства», через міфологізаторські тенденції викликає в реципієнта підсвідомий імпульс наслідування, за посередництвом чого «...людина ніби переноситься у світ міфологічний» [215], час створення образу-еталону, яким і є вікторіанська Англія. Тісний зв'язок образу Холмса з вікторіанською добою дозволяє Д. Сташауеру говорити про образ дойлівського детектива як «культурний архетип» [173, с. 5], а М. Чертанову називати його «архетипом вікторіанської цивілізації» [197, с. 64]. Проте, хоч дійсність холмсіани і є наскрізь вікторіанською, не можна цілком ототожнювати міфогенність художньої дійсності із дійсністю історичною. Міфогенність творів про Холмса зумовлюється багатьма іншими чинниками і насамперед є результатом творчих зусиль автора і читача, який коректно декодував авторський задум. Провокативною є сама постать детектива, яка «...ніби несе у собі рудименти такої свідомості, спогади людства про ті часи, коли все було «...в руках Божих», коли віра у торжество справедливості була непохитна» [10, с. 27] (спадає на думку паралель із метафоричним означенням О. Забужко вікторіанського як «...незворушного і застібнутого на всі гудзики» [64, с. 5]). Цим, на думку О. Анциферової, детектив з його «...підкореністю канону імпонує сучасній людині з її потягом до стабільності», як, власне, і сама епоха

правління королеви Вікторії, співвідносна з такими ж концептами. Дж. Томпсон формулює міф Холмса як «...міф знання та, зрештою, суспільства», рецептом успіху якого визначає «...могутнє поєднання формальної інноваційності та ідеологічної сталості» [337, с. 63].

Від поєдинку з Моріарті до «дивовижного воскресіння», як вітали повернення улюбленого героя у пресі, за літочисленням холмсіани минуло всього декілька років, проте реально перерва між «Останньою справою Холмса» і оповіданням «Порожній будинок» (оскільки повість «Собака Баскервілів» була планомірно містифікована автором як випадок із колишніх справ детектива) складала 10 років. Відносно спокійне й оптимістичне в прогнозах ХІХ ст. минуло і настав час «зламу віків», який у подальшому, втім, не ніс ніяких гарантій стабільності. ХХ ст. стало часом великого переділу світу і двох найбільших воєн в історії людства, а також подальшого знецінення морально-релігійних устоїв, глибоко поціновуваних вікторіанцями. Образ дойлівського сищика, зберігши первинні образотворчі атрибути набув рис ретроспективності, що завжди продукує міфологізаторські тенденції. Шерлок Холмс «...став персоною зі світу газових ліхтарів, вайлуватих туманів і хенсомських кебів» [173, с. 17]. На думку Д. Сташауера, «...залишивши героя в цій епосі, автор забезпечив йому тривале життя» [173, с. 17]. Так холмсіана виявила відмінну від будь-якого іншого предмета реальності властивість з часом «...рухатись у напрямі збільшення інформації та зменшення ентропії»: це здатність художнього тексту «...долати закони реального часу, створювати особливий вимір буття, у якому є можливим подолання смерті...» [9, с. 152].

Текстуальний аналіз холмсіани дає можливість виділити декілька ключових позицій у загальній структурі вікторіанського світорозуміння. 1. *Зовнішня настанова на ідеалізацію суспільно-політичного устрою Британської імперії* (критика імперії прочитується хіба між рядками): в образах героїв холмсіани із позитивним іміджем акцентовано патріотизм, уболівання за державні цінності; Александер Голдер із «Берилової діадеми» жертвує репутацією родини і ставить під загрозу долю сина задля встановлення істини: «...справа ця аж ніяк не приватна, а публічна, бо зламана діадема – то національний скарб» [55, с. 373]). 2. *Концепт*

істинних леді і джентльменів: увага до рафінованих манер, ідеальна «картинка» як іміджу людини з претензіями на становище в суспільстві («*Скажіть головне: чи володієте ви манерами справжньої леді, чи ні?*» [55, с. 388]; апеляція місіс Лайонс до джентльменської поведінки сера Чарльза: «*...благаю вас, як справжнього джентльмена, спаліть цей лист і вийдіть до хвіртки о десятій годині*» [56, с. 287]. *Увага до всього істинно англійського навіть у деталях*, що створює автентично британський колорит, яким забарвлений не тільки образ Холмса, але всієї дійсності холмсіани («*Ви знаєте, що я добре володію старовинним англійським видом спорту – боксом*») [57, с. 65]. 4. *Вболівання не лише за теперішнє, але й майбутнє покоління* як така собі державна ідея-фікс знов-таки у світлі незгасного англійського патріотизму, у чому вбачається світова місія англійського народу (Ватсон: «*Це казенні школи?*» Холмс: «*Маяки, друже мій! Бакени майбутнього! Коробочки з сотнями маленьких світлих насінин у кожній, з яких виросте мудріша, краща Англія майбутнього*» [56, с. 174]). В увазі до патріотизму та благопристойності простежується громадянська позиція автора, відомого апологета вікторіанства. Втім, у творах шерлокіани можна відстежити і замасковану критику імперії⁵⁴, що С. Арата визначив як «мотиви сумніву» [225, с. 139]. Елементи критицизму руйнують імперський міф безхмарності та непохитності, проте в результаті працюють на користь міфологізації художньої дійсності холмсіани, оскільки діяльність Шерлока

⁵⁴ Критика старої доброї Англії тут знаходиться у зародковому стані, проте планомірно відображає ситуацію поступового прозріння і розчарування. Найбільш очевидно вона проявляється у: 1) засудженні імперських воєн, жертвою яких стає «маленька людина» та війни взагалі як деструктивної сили; Ватсон як провідник цієї ідеї після участі в англо-афганській війні 1878–1880 рр. є морально зламаним, відторгнутим світом, у якому залишився сам-на-сам («*Війна ця багатьом принесла нагороди й підвищення, мені ж не дісталось нічого, окрім невдач і нещастя*» [55, с. 16]); 2) агресивно-загарбницький елемент в колонізаторській політиці Британії, де за зовні благородними намірами ховається жага наживи розоренням колонізованих земель, причому не тільки використання їх матеріального потенціалу, але й експлуатація людської сили; 3) сатирично обіграному підігранню держави недолугому офіційному Скотленд-Ярду, що є ставкою на зовнішню мішуру замість істини; недостатня ідеолого-технічна база державної поліції, відсутність установки на вдосконалення (випадок з наручниками, «Етюд у багряних тонах»); 4) бідності навіть автентично британського населення, класовій нерівності, що часто провокує схильність до асоціальної поведінки, але приховується за загальним міфом про достаток (образи мадам Шарпантьє, Мордекаєя Сміта, світ біженців).

утверджує соціум, який долає кризові виміри буття. В утопічно зображеному суспільстві характер Холмса виглядав би абсурдно.

Під *психологічною реальністю* твору розуміється усе, що відображається в категорії суб'єктивної правди, а не обов'язково історичної істини і постає у вигляді особистісного міфу: психічна реальність не є об'єктивною, а навпаки, «...виступає ілюзорною, гіпотетичною щодо зовнішнього світу» [114, с. 566]. Можна стверджувати, що найбільш вдало конструйованою буде та психологічна реальність, у яку найбільше повірить іманентний читач і де різниця між авторським проектуванням і читацькою інтерпретацією буде зведена до мінімуму. Хоч психічна реальність і залежить від особистісного сприйняття твору, у ключових моментах виникають «точки перетину», які формують психологічну модель твору, співвідносну уже з категорією колективної правди, оскільки в узагальненому масштабі читацької публіки діють певні архетипні закони рецепції. За цих умов дискурс холмсіани має зразково модельовану психологічну реальність, доказом чого є феномен «великої гри» та прогресування «особистісного міфу» у напрямку до міфу колективного, що в наш час є явищем, яке вже відбулося. М. Аткінсон говорить про синдром «звикання» [227], який відіграв не останню роль у трансформації дійсності холмсіани в міф. Секрет рецептивного «перевиконання» авторського задуму полягає в тому, що автор організовує оповідання таким чином, аби викликати довіру до художньо-психологічної картини світу, яка ним цілеспрямовано моделюється (наприклад, використання стандартизованих повторюваних конструкцій, чітка іміджетворча лінія, підкреслення винятковості ролі Холмса в утвердженні порядку і т.д.).

Отже, психологічний клімат твору переважно не є стихійним, а створюється шляхом взаємодії психологічно орієнтованих текстуальних патернів із залученням механізмів авторського проектування. Проте в діахронії достеменно передбачити психологічну інтерпретацію твору складно – це залежить від соціокультурних умов конкретного історичного проміжку. Якщо хенсомські кеби і газові ліхтарі сьогодні є тільки символами-атрибутами історії, як і вся власне предметна та власне соціальна реальність вікторіанства, то цілком закономірно виникає думка, що запорукою

«тривалого життя» холмсіани є дещо значно менш поверхове. Це і є серцевиною структури психологічної реальності циклу про Холмса, яка може розглядатись як імпліцитна породжувальна сутність феномену «популярність».

Психологічна реальність холмсіани побудована на кількох концептуально важливих тезах: 1) протидія хаотизації світу, відносна керованість світових процесів людським раціо, що в суспільному плані виявляється в дії закону; 2) ідея сильної особистості – єдиного володаря власної долі. Реальність твору свідомо моделюється таким чином, щоб формувати в уяві читачів світ, наповнений різними особистісними та колективними загрозами, який постійно перебуває на межі гармонії та хаосу. Проте ідейно стверджується думка, що шляхом дії закону, причому не тільки як юридичної, а перш за все як морально-вольової норми, можна досягти стану гармонії. Закон як такий має вагу для Холмса лише тією мірою, якою відповідає його особистісним уявленням про справедливість і порядок, свідченням чому є те, що в разі потреби сам він часто його переступає і судить злочинця за нотами честі. Неодинакні й такі випадки, коли саме життя, яким керує щось на кшталт вищого провидіння, «вищого раціо»⁵⁵ – може бути співвіднесене із Богом – втручається у справу, знаменуючи собою нібито «суд Божий». Так вирішується колізія в «Етюдіві в багряних тонах», де постать злочинця Гоупа викликає повагу в Холмса через вроджену гідність, прагнення відплатити за страшні злочини колишнім мормонам. У першу ж ніч після арешту у Гоупа розірвалася аневризма аорти. Так стверджується ще й іманентна для дискурсу теза, що в'язниця не для достойних духом людей. Схожий випадок маємо у «Знакові чотирьох», оповіданнях «П'ять помаранчевих зерняток», «Таємниці Боскомської долини». Від своєї ж «зброї» гине доктор Ройлот зі «Строкатої бинди» і т.д. Постійна боротьба

⁵⁵Поняття «вищого раціо», а тим паче уявлення про співпрацю з ним людини - цілком в душі спіритуалістського світогляду Дойля. Спірити говорять, що мета людського існування в тому, щоб «постійно розвиватись, вічно вдосконалюватись, покращуватись, підійматись сходишками духовної Ієрархії, наближаючись до Вищого Розуму, і там з Ним співпрацювати, спільно з Ним працювати над створенням світів, керувати їх розвитком, перебувати на варті прогресу людства, виконання споконвічних законів» [153]. Сам автор не вірив у Бога церковно-християнського контексту, проте й ніколи не був матеріалістом, натомість поняття «Вищого Розуму» підмінювало поняття Бога.

деструктивних і конструктивних сил у контексті історії набуває нескінченної циклізації – неможливо досягти абсолютну гармонії. Проте холмсіана стверджує думку, що шляхом епізодичних перемог над хаосом (якими є кожні вдалі розслідування) можна стримати прогресивну хаотизацію, причому навіть силами «маленької людини». Дотичність поняття «психічна реальність твору» із «метафізикою присутності» [114, с. 34] наділяє психічну реальність твору універсальністю в межах часопростору: торкаючись архетипного, непроминального, того, що було вічною звабою людства (як-от досягнення ідеальної гармонії едемського зразка, якого людина була позбавлена, вчинивши перший злочин проти Бога), холмсіана, наприклад, була наділена потенціалом трансчасової актуальності. За посередництвом цього реципієнт «...знаходить відповідь на фундаментальні питання буття, налаштовується на ті чи інші духовні цінності», збагачується «...інформацією, яка дозволяє їй відчувати себе комфортно в середовищі існування». Міф є у цьому випадку «...інформацією, достатньо близькою, природною, чуттєво-зabarвленою, яка легко розуміється і є значимою» [170, с. 377]. Згідно з позицією Г. Гегеля, «...загальна потреба у мистецтві має витoki у розумному прагненні людини духовно усвідомити внутрішній і зовнішній світ, представивши його як предмет, в якому вона впізнає своє власне я» [Цит. за : 9, с. 38]. Процес сприйняття літературного твору викликає у читача необхідність співвіднесення своєї картини світу із художньою моделлю дійсності, результатом чого є ототожнення себе із нею (підсвідоме бажання влитись в атмосферу твору) чи, навпаки, реакція спротиву, несприйняття. Автор шерлокіани мало зосереджує увагу на процесуальному аспекті злочину (твори А. Конан Дойля є швидше його післяісторією, коли сам факт криміналу слугує ніби ілюстраційним матеріалом для розгортання геніальності Холмса), уникає відразливого натуралізму. Замість цього зосереджує увагу на позитивних складових, таких як вольове подолання меж ментальних здібностей людини, можливість перемоги над злом, розум і праця над собою як гарант успішності тощо. Читач, підсвідомо приймаючи цінності такого гатунку, асоціює себе із пропонованою дійсністю, віднаходить ілюзорне задоволення і гарантування власних психологічних потреб (безпеки,

приналежності, поваги, пізнавальні, естетичні, потреба в самоактуалізації, відмінно реалізовані на прикладі особистості Холмса). Так канон продукує те, що Ізер називає «...здатністю художнього тексту породжувати особливу реальність, нетотожну дійсності» [9, с. 58], а в нашому випадку – реальність кращого, порівняно із дійсністю, зразка. Холмс ж є таким собі «носієм присутності» (термін Ж. Дерріда), епістемою і головним виразником конструйованої психологічної реальності.

Для контрасту, у модельованій Е. По художній картині найбільш примітним є існування «безвідносно до читача». Дюпен зображується відлюдником в тканині тексту, і залишається ним у масштабі твору. Автор не намагається переконати читача в реальності зображуваного, для нього гіперзавданням є зосередження уваги на самій методиці розслідування і логічних міркувань, а образ головного героя, хоч і не позбавлений індивідуальних рис, ховається за цим. Оповідач ще на перших сторінках «Вбивства на вулиці Морг» ловить себе на надмірному відхиленні в бік теорії і поспішно запевняє читача, що перед ним «...не трактат, а лише декілька побіжних міркувань» [145, с. 91], але надалі таке маневрування в сторону абстрактних теорій є дедалі частішим, що, як уже наголошувалось, сприяє ретардації, збіднінню динаміки сюжету. Для сищика Е. По звичайною є ситуація дистанційованості від «людини в біді». Типове ознайомлення з обставинами справи з газет нагадує прочитання умови задачі зі збірника, а занурення в чиєсь конкретне життя (в циклі Е. По відображений фрагмент чиєїсь долі – це, за текстом, «...послідовність безумних подій, які послуговували благодатним ґрунтом для виявлення відмінних особливостей Дюпена» [145, с. 57]). Коли до Холмса люди звертаються зі своїми справами особисто, до Дюпена приходять у справах префект. Холмс цікавить публіку загалом як людина мудра (Холмс: «Ви хочете скористатись моїми послугами як детектива?». Містер Манро: «Не тільки. Я хочу знати вашу думку як людини розважливої... і світської теж» [56, с. 46]). У творах Е. По, навпаки, хоч і не зовсім заслужено, славу рятівника має префект: «Тож у відчай вона [«знатна леді» – Л. Р.] довірилася мені» [145, с. 145]. Так в образі Дюпена реалізується інтровертивний за суттю архетип Мудреця, але ігнорується екстравертивний архетип Героя. Натуралістична макабристика дюпеніади (детальні

описи місць злочину у «Вбивстві на вулиці Морг» і «Таємниці зникнення Марі Роже») створює почасти відразливу картинку, яка не згладжується навіть наративною вимогою документальності. У шерлокіані майже відсутнє прагнення налякати читача, яке є характерною особливістю ідіостилю американського письменника. Е. По створює обстановку «паніки», яку не розвінчує. Цим він позбавляє психологічну дійсність твору смислового акценту на відновленні гармонії силами дій Дюпена. Натомість відбувається зосередження суто на проблемі як логічній задачі, а не чиннику соціально-психологічного дисонансу. Надмірне теоретизування зводить до мінімуму аспект співпереживання і «залучення». Ситуацій, коли читач може відчутися частиною дійсності дюпеніади дуже мало, оскільки більшість обсягу тексту займають теоретико-настановчі міркування паризького сищика (особливо зловживає ними у «Таємниці зникнення Марі Роже»), яким можна співпереживати майже такою мірою, як абстрактним, відірваним від реалій життя проблемам науковому трактату – емфатичний потенціал, по суті, не використано. Спектр зазначених факторів не дозволяє налагодити повноцінний, наближений до дойлівського варіанту, контакт між автором як творцем художньої моделі дійсності та читачем. Рецептивна стратегія, в основі чого погляд на автора як творця тексту, тоді як творцем твору виступає синергетично автор і читач, зазнає невдачі: не відбувається злиття «...автора, читача і героя» «...в єдину універсальну індивідуальність, яка може бути позначена формулою «я-у-світі» [9, с. 157]. Натомість холмсіана, поряд із вдало виконаною «первинною текстуалізацією», пропонує комунікативну стратегію, яка контролює реалізацію усіх інших виявів «...буття літературного твору» [9, с. 27].

Механізм дії ключових моментів художньої моделі дійсності холмсіани можна співвіднести із сугестивним механізмом побутування рекламних оголошень, які «...своїми захоплюючими образами» «...викликають думку про здійсненність певного бажання» [195, с. 140]. Міфологізаторські трансформації дійсності холмсіани і конкретно образу Шерлока Холмса відповідають сучасним тенденціям тоталізації аспекту «гри», яка «...в багатьох випадках ніколи не закінчується» – відбувається «...контамінація гри та серйозного» [200, с. 414], показовим прикладом

чого є *Holmesian Game* як факт «всеохопної омани». Масове сприйняття, на відміну від індивідуального, «ніколи не прагне істини», а «вимагає ілюзій, від яких не спроможне відмовитись». У масі «ірреальне завжди має перевагу над реальним, те, що не існує, справляє на неї таке ж саме враження, як і те, що існує», і загалом проявляється «...тенденція не розрізняти їх» [191, с. 35]. Самоототожнення із дійсністю холмсіани, яка шляхом ахронологічної організації циклу створює «ілюзію безкінечності» [202, с. 141], та Холмсом як головним її носієм можна пов'язати із фрейдівським «...фундаментальним нарцисичним поривом до безсмертя», коли «власне прагнення безсмертя» переноситься «...на інституційно фетишизовані Ім'я та Образ», а індивід, зливаючись із технологією, «...тим самим створює порочну пару і замкнене суспільство» [81, 72–74]. Під цим може розумітись особливий світ, конструйований дійсністю канону, з яким несвідомо зливається читач.

4.2. Семантико-естетичні аберації тропа в художній мові холмсіани

А. Конан Дойля

4.2.1. Зооморфні порівняння як засіб індивідуалізації (метафорика зіставлень портрета Холмса з образом хижака)

Проаналізовані аспекти дискурсу холмсіани доводять думку, що це не зовсім типовий приклад детективу – жанру з чітко структурованими ознаками (існують навіть покрокові «рецепти» створення детективних творів; наприклад, авторства С. Ван Дайна). Найперше зламано стереотип, що «...у детективові немає місця характерові, і що це «драма масок, а не облич» [157, с. 146]. Тактика ретельного прочитання відкриває інші поетикальні риси шерлокіани, які дисонують із канонічним уявленням про жанр. Це руйнування установки на сюжетоцентричність, однозначність мовлення з використанням винятково практичної, а не художньої мови: «...у детективові не повинно бути літературних прикрас» [157, с. 146]. Центральна лінія дослідження циклу як мідллітератури була б неповною без аналізу поетикально-стильових трансформацій нормативного досвіду конструювання детективу, які явно відрізняють його шаблонності типово масової літератури і з самого початку не дозволяли закріпити за ним ярлик низькопробності. Канонічна

норма «без прикрас» [20, с. 464] еволюціонує до адаптації традиційних засобів художньої літератури, що у холмсїанї стає виразною рисою доїлівського ідіостилю. Виразальні засоби канону позбавлені «приторності», ліризму чи помпезності, не є акцентованими, проте точно творять емотивно-оцінкову картину образу та дійсності, а також позначені відтінком маскулітності як загальною тенденцією детективів А. Конан Дойля.

Серед засобів створення образу Шерлока Холмса особливе місце займають зооморфні порівняння, один із тих рідкісних художньо-стилістичних засобів, який відтіняє прагматичний, чітко структурований дискурс холмсїани. «Бестіалізація», що виникає в післярусоївську епоху на хвилі неоязичницької поетизації усього дикого й природного, становить помітну прикмету стилю літератури та мистецтва рубежу ХІХ-ХХ ст. Л. Гінгзбург уявляє літературну роль як «...тотожність концепції людини та форми, яка її виявляє» [41, с. 26]. Зооморфні образи-асоціації слід вважати одним із аспектів вияву закладених у характері концепцій людини. Найяскравіше це проявляється в образі головного героя, тоді як бестіарні порівняння інших персонажів циклу, в свою чергу, опосередковано працюють на глибше розкриття семантичного змісту зооморфної метафорики образу Холмса.

Ми поділяємо думку В. Каменської, яка розуміє зооморфізми як різновид оцінково-експресивної метафори [76, с. 16]. Н. Ліхіна [109] відзначає функціональність зооморфізмів – експресивну, філософську та символічну. В основі цього лежить теза, що «...людина, як і кожний об'єкт дійсності, володіє набором аксіологічно релевантних властивостей; усі природні і набуті характеристики людини співвідносяться із зооморфною оцінкою як найбільш яскравим різновидом прагматичного значення» [77, с. 44]. Такими, що відіграють певну художню і характеротворчу функцію (напротивагу суто комунікативній⁵⁶) у детективному циклі А. Конан Дойля є зооморфізми, стилістично оформлені здебільшого як тропеїчне образне порівняння. Переважна кількість таких фігур стосуються Холмса:

⁵⁶ Для розрізнення: суто комунікативну роль відіграють зооніми-денотати, власне назви тварин, тоді як зооморфізми – зооніми, деактуалізовані внаслідок метафоричного переосмислення і наповнені конотативним змістом.

його оцінкова кваліфікація співвідноситься через порівняння із конотацією зооморфізмів, становлячи оригінальний вияв авторської концепції образу. Прийом порівняння як стилістичної фігури є особливо вирашним, оскільки це не тільки «...спосіб репрезентації емоції та оцінки оповідача (автора), але й сигнал для їх виявлення читачем» [125, с. 146].

У зображенні Холмса простежується характерна для початку ХХ ст. «...аніمالізація образу людини» [216, с. 79], проте не в рамках первинно заявленого Маркізом де Садам «озвіріння» [49], а особливого, наближеного до звіриного, зображення окремих рис його особистості. За М. Епштейном, «...тваринне може виступати як знак не тільки пригнічення, витіснення людського, але й розширення її [людини – Л.Р.] можливостей» [216, с. 78]: «*Ви, напевно, помітили, як линуть одна до одної протилежності – духовне до тваринного, печерна людина до ангела...*» [58, с. 138]. У філософії Ф. Ніцше, наприклад, площина тваринного набуває майже протилежних значень: з одного боку, це те природне, безпосередньо-вольове, що всяко пригнічувала цивілізація («Людина є твариною, яка перестала бути твариною... Отже, людина перестала бути людиною!..» [136, с. 375]), а з іншого – стан, який має бути подоланий. Пережитком тваринного, який набуває різкого осуду, є жорстокість, але людство у своєму розвитку, за спостереженнями філософа, йшло в напрямку не позбавлення від тваринної жорстокості, а, навпаки, прогресивно її нарощувало. Це приводить до висновку, що «...людина – найжорстокіша зі всіх тварин» [138, с. 232].

Спільною семою зооморфних порівнянь холмсіани є установка на силу/слабкість із подальшими семантичними нашаруваннями в тому чи іншому напрямі. Бестиарні асоціації образу Холмса базуються на аспекті сили. Прикметно, що основою переважної більшості тропів цього типу є зооніми-назви диких тварин-хижаків. Проте семантичне наповнення порівнянь Холмса із хижакими позбавлені насильницького елемента. Ними підкреслюється внутрішній вольовий стержень, нескореність, установка на перемогу та домінування. Є деякий, на перший погляд, конотативний дисонанс: типовими для представників детективної справи все ж є порівняння із собакою – твариною, яка приручена, а, отже, підкорена людьми. Тоді

як образи хижаків більш співвідносні із контрарною силою – злочинцями, носіями насилля (слова Холмса: *«Такої днини злодій чи вбивця може вільно нікати Лондоном, мов тигр у нетрях, і навіть коли він стрибне, його побачить лише жертва»* [57, с. 282]). Очевидно, що паралель образу Холмса і образу хижака має на меті підкреслення семи непідвладності. У тропях такого типу сильна функція образної візуалізації: *«Ніздрі роздулись, наче в тварини, що женеться за здобиччю...»* [55, с. 254]. На підставі схожих сем відбувається і зіставлення Холмса зі скандинавським богом Одіном, який став синонімом битви, перемоги, здатності змінювати зовнішність, асоціюється із полюванням і є шукачем мудрості [224, с. 138].

Типовими є випадки уподібнення образу Холмса і людини-хижака – мисливця – під час полювання або рибалки. На думку Дж. Скагса, *«...традиція зображати Холмса у мисливському капелюсі підкреслює погляд на детектива як мисливця...»* [314, с. 42]. Такі метафори завжди відповідають Холмсу «в стані дії», коли настає найактивніша фаза ведення розслідування: *«...кинувся сходами вниз, вискочив через вікно в садок, упав долілиць на траву, підскочив і знову майнув до кімнати, як мисливець, що пильнує здобич»* [57, с. 346–347]; *«... в мої сіті спіймалися акула й пічкур; зараз я волочу ці сіті, й обидві риби вже опинилися на березі»* [58, с. 173]. Холмс займає не зовсім традиційну позицію «хижака-рятівника»: хоч за силою він нагадує хижака, кінцевою метою завжди є порятунок. Про це промовисто свідчить розмова Холмса і графа Сільвіуса («Камінь Мазаріні»): Холмс: *«Ви самі колись полювали на левів в Алжирі»*. Граф: *«То й що?»* Холмс: *«І навіщо ж?»* Граф: *«Навіщо? Заради спорту, гострих відчуттів, ризику!»* Холмс: *«І хотіли, звичайно, очистити країну від хижаків?»* Граф: *«Авжеж!»* Холмс: *«Тепер ви зрозуміли мою мету?»* [58, с. 171]. Тут Холмс чи не вперше чітко, хоч і дещо метафорично, формулює мету викоринити хижацтво як жорстоке домінування однієї людини над іншою через насилля.

Найчастотнішими у загальній групі «зооніми-назви диких тварин» є порівняння Холмса із *хижим птахом: яструбом та орлом*, символічний зміст яких майже синонімічний. Формально вони стосуються зовнішності. Проте головна функція

таких метафор не описово-зображальна, а характерологічна. В образі Холмса простежується тісний взаємозв'язок між зовнішністю і темпераментом: усі його портретні характеристики мають на меті дзеркально відобразити внутрішній стан. Порівняння із яструбом мають глибинний символічний підтекст: яструб, як і орел, може летіти до сонця, дивитись на сонце і не мигати [166]. Орел, зооморфізм, синонімічний із яструбом, є однією з двох тварин Заратустри, яку той визначає як «...найбільш горду тварину, яка є під сонцем» [138, с. 6]. Орел та яструб – символи звільнення вищої духовної сутності. Ватсон визначає Холмса як «вільного птаха» («...Холмсу, вільному птахові, неважко було знятися з місця» [58, с. 250]), що демонструє небажання коритись будь-яким путам – навіть путам сім'ї. Холмс уникає будь-чого, що стоятиме на перешкоді вільному польоту як способів жити, водночас професія, користуючись метафоричною символікою, – це його небо, найбільш сприятливий життєвий простір. Порівняння Холмса із зооморфізмами «яструб» чи «орел» мають традиційну для цих солярних зоонімів позитивну символіку⁵⁷. У портретних характеристиках Холмса це екстравертний вияв духовної сили. Часто орнітологічними є порівняння усієї зовнішності Холмса, а не окремої частини тіла: «Голова його схилилася до грудей, і він нагадував мені чудернацького кістлявого птаха з тьмяно-сірими перами й чорним чубом» [57, с. 43]. Порівняння обличчя із яструбом застосовуються в стані глибокої зосередженості: «...його гостре, яструбине обличчя сповнилось надзвичайної уваги» [55, с. 110] чи для загального опису: «...мертвотна блідість його орлиного обличчя свідчила, що життя, яке він вів останнім часом, було не на користь його здоров'ю» [57, с. 10]. Із яструбиним дзьобом порівнюється ніс Холмса (за фізіогномікою, яструбиний ніс означає впертість, аналітичний склад розуму, азартність, вольовий характер, жагу перемоги): «Він зіщулювся в кріслі, підібгавши худорляві коліна аж до свого яструбиного носа, й так сидів, заплющивши очі й виставивши вперед свою чорну

⁵⁷Негативну конотацію зооніми яструба/орла, коли вони символізують войовничість – темну сторону людської натури – мають у випадку застосування для характеристики злочинців: доктора Ройлота («Глибокі недобрі очі й довгий, тонкий, кістлявий ніс робили його схожим на старого хижого птаха») [55, с. 321]; барона фон Борка, який теж має «...з орлиними рисами обличчя» [57, с. 357]; Джозії Емберлі: «Рот у нього був розтулений, і він нагадував якогось страхітливого птаха-хижака» [58, с. 306].

глиняну люльку, схожу на дзьоб якогось химерного птаха» [55, с. 219]. Цей само зоонім використовується для підкреслення пильності очей: «...почав вимірювати, порівнювати й оглядати кожен дюйм; блискучі, глибокі його очі нагадували мені очі хижого птаха» [55, с. 133]. Продовження наведеної цитати дає приклад подвійної зооморфної характеристики: якщо очі порівнюються із очима хижого птаха, то вияв поведінки через рухи тіла асоціюється із **собачими**: «Порухи його були швидкі, тихі, обережні, мов у собаки, що нанюхав слід» [55, с. 133]. Ментальна установка «знайти» відображається в інстинкті «знайти/вполювати», який найбільш властивий тваринам родини собачих (усталеною метафорою є «нанюхати слід» – натрапити на слід злочинця). За символікою собака і орел (сокіл) означають знатність, що стосовно Холмса теж є показовим і означає не стільки формально-суспільний рангу, як високий рівень внутрішнього аристократизму. Наступними семами є філософське начало, пильність.

В іншому прикладі Холмс порівнюється уже із гончаком – відбувається конкретизація загального символічного змісту. Гончак – мисливська собака. Його роль не прислужувати господареві чи вести ліниво-приторне життя домашнього улюбленця, а перебувати у дії – полювати, чим він наближається до хижака: «Я дивився на нього, й мені мимоволі спадало на думку, що зараз він схожий на чистокровного, добре вишколеного гончака, який нишпорить туди-сюди лісом, скімлячи з нетерпіння, поки не натрапить на загублений слід» [55, с. 36]. Дана зооморфна метафора яскраво демонструє два полюси особистості Холмса: стан пасивності, атрофування хижацького інстинкту та активності – стан горіння: «Я зрозумів, що якась нова промовиста деталь підбадьорила його думку. Уявіть собі гончака, що лежить на псарні, опутивши вуха й хвіст, і порівняйте його з тим самим гончаком, який з палаючими очима мчить гарячими слідами, – така сама переміна відбулася цього ранку з Холмсом. Він анітрохи не був схожий на ту німечу особу в халаті мишащо-сірого кольору, що кілька годин тому, немов у тумані, походжала кімнатою» [57, с. 290].

Контрарний приклад використання зооморфізму «собака» пов'язаний із шотландсько-ярдівськими детективами. Зоонім «собаки», конкретизований до породи

бульдог, має абсолютно антонімічне значення, ніж «гончак», що текстуально виражається в протилежності натур Холмса та Лестрейда/Грегсона. Бульдог є огрядним за статурою, неповоротким, слухняним, має тупуватий вираз (хоча раніше ця порода вважалась бійцівською, бульдогам більше підходить стихія домашнього затишку та пестощів, ніж змагання). Усі ці риси, первинно закладені у семантично місткому зооморфізмові, є експресивно-оцінковими: *«Лестрейдове бульдожаче обличчя визирнуло з переднього вікна...»* [57, с. 228–229]; про інспектора Грегсона: *«...поглянув своїми бульдожачими очима на нашого відвідувача»* [57, с. 240].

На другому місці за частотністю – порівняння Холмса із *тигром*, які є амбівалентними: це творець і руйнівник одночасно. Поширеними є уявлення, коли тигр заміщує символ лева і набуває синонімічного з останнім значення повелителя усіх суходільних тварин (співвідносно із домінантною позицією Холмса як харизматичного лідера, який легко насаджує свою волю іншим і силою авторитету «змушує» інстинктивно коритись). Також тигр є символом королівської гідності, жорстокості, влади, мужності, шалентства та сили, яка потрібна йому як захиснику. Порівняннями із тигром часто підкреслюється фізична досконалість, королівська граційність тіла Холмса, довершеного як розумово, духовно, так і фізично: *«Тієї ж миті Холмс стрибнув, як тигр, на спину стрільця й звалив його на підлогу»* [57, с. 17]; *«Холмс, мов тигр, стрибнув йому на спину, а ми з Лестрейдом за одну мить ухопили його за зап'ястки й замкнули наручники»* [57, с. 145]; *«Холмс стрибнув, як тигр, вчепився йому [Джозії Емберлі – Л. Р.] в горлянку й силоміць пригнув голову додолу»* [58, с. 306]. Як видно із прикладів, образ Холмса зіставляється саме із тигром під час стрибка зі спини, що потребує вміння лавірувати, підкрадатись, проявляти хитрощі маневрування, обирати правильну стратегію, яка базується на досконалому знанні супротивника.

Символіку руйнування в циклі мають асоціації з образом тигра злочинців.

1. Філіпа Гріна: *«Чоловік з лютим вигуком кинувся на мене [Ватсона – Л. Р.], мов тигр»* [57, с. 324]. 2. Себастьяна Морена – тут порівняння відбувається від імені самого Холмса і є нетрадиційно, як для його манери висловлюватись, метафоричним: *«Хіба не ви прив'язували під деревом козеня й засідали з рушницею в*

кущах, очікуючи, коли принада привабить тигра? Цей порожній будинок – моє дерево, а ви – мій тигр» [57, с. 18]. 3. Радника Мак-Гінті: «Радник кинувся на нього [Теда Болдвіна – Л. Р.], мов тигр» [58, с. 80]. У такому випадку порівняння із тигром означають одночасно деструктивну силу злочину та достойність супротивника.

Одиничним випадком порівняння Холмса із зоонімом типово свійської тварини є його самоасоціація з **ослом**: «Ватсоне, цього разу можете написати, що я справжнісінький осел» [57, с. 303]. Холмс спіймав державного зрадника, але навіть не здогадувався, що ним був Валентайн Волтер, виявивши це тоді, коли все стало й так очевидним. Цей автокоментар говорить про самокритичність сищика, а зооморфізм «осел» вжитий із відтінком іронії і має стрижневу сему «туповатість». Наповнення таким змістом саме зооніму свійської тварини теж не є випадковим і різко контрастує із заявленими в зооморфізмах диких тварин наборами «високих» якостей.

Інші зооморфізми-порівняння циклу вжиті для характеристики злочинців і тому наповнені негативною конотацією. Наприклад, Моріарті співвідноситься із образом павука: «Часто з найменшого сліду, Ватсоне, чи з випадкового натяку мені було зрозуміло, що мозок великого лиходія знову працює; так, побачивши, як затремтів краєчок павутини, можна миттю уявити собі хижого павука посередині» [57, с. 23–24]. У християнстві павук рівнозначний дияволу, який приваблює грішників. Ця теза відповідає образу Моріарті, «надлюдини на стороні сил темряви». Порівняння Лестрейда з образом півня підкреслює чванливість: «Лестрейд квапиться прокукурікати перемогу, – відповів, гірко усміхнувшись, Холмс» [57, с. 35]. Мілвертон, який порівнюється з пацюком, є уособленням нищості: «...прудко, мов пацюк, майнув у куток і припав спиною до стіни» [57, с. 123]. Із зооморфізмом лиса, символом хитрощів, лукавства, асоціюється образ Гуго Обершайна: «Хитрий лис позамітав усі сліди» [57, с. 300]. Виявом жорстокості чоловіка леді Рондер став зооморфізм «дикий кабан, вепр», співвідносний із хтивістю, безстрашністю та обжерливістю: «То було жахливе обличчя – писок кабана, чи радше дикого вепра, такі чіткі були його звірячі риси» [58, с. 281]. У

даному контексті це порівняння передбачає ще й вказівку на відсутність джентльменських рис, поваги до жінки, ганебну війну із більш слабким супротивником.

Таким чином, використання зооморфізмів як структурно-поетичних утворень на основі зооніму із символічним змістом, який дозволяє різну змістово-емоційну інтерпретацію, мало наслідком те, що семантика зооморфної метафори в циклі про Холмса розкривається контекстуально, про що свідчить співвіднесення характеристик із різною авторською оцінкою з одним і тим самим зоонімом. Зооморфічні порівняльні конструкції канону не відрізняються ні вибагливістю побудови порівнянь (наприклад, якщо співвіднесення відбувається із тигром, то завжди у стрибку, якщо яструб – то стосовно рис обличчя та ін.), ні різноманіттям самих зоонімів. Це відповідає загальній образно-стильовій манері холмсіани, в якій, за словами С. Антонова «...рідкісні белетристичні прикраси повторюють традиційний стереотип...» [8, с. 236]. Зооморфні асоціації тут набувають рис кліше.

4.2.2. Метафорика «сірого» у створенні образу «лондонських джунглів» (синергія урбаністичного і героїчного)

Урбаністика є концептуально-організаційним мотивом художньої дійсності холмсіани. Це спирається на потужну реалістичну традицію ХІХ ст., яка відкрила роль соціокультурного середовища в русі характеру персонажа. Хоча «...у 1890-их Англія була переважно сільською країною» [203, с. 140], персонаж Холмса є характерним портретом «жителя міста»: образ Лондона виступає своєрідним alter ego, певного роду продовженням «Я» героя. Для інтерпретаційної моделі Лондона властива така ж само двоїстість аполонічного та діонісійського, як і для характеру Холмса. Художній світ Лондона у форматі шерлокіани насичений предметно-символьною атрибутикою, як-то *кеби*, *газові ліхтарі*, *лондонське шосе*, які стали також маркерами вікторіанської доби. Проте образ Лондона має і ряд імпліцитних семантично важливих показників, які впливають на рецептивно-міфологізаторське узагальнення всієї понятійно-образної сітки циклу. Колористика Лондона є одним із показників, які дозволяють простежити інтенцію тексту, а ізоморфічність та

взаємодоповнюваність смислових ліній «Холмс–Лондон» роблять подібне дослідження продуктивним щодо з'ясування як іманентно закладеної в тексті ідейно-художньої суті образу головного героя, так і його інтерпретаційної моделі в діяхронномі зрізі. У творенні образу Лондона простежується характерна для дойлівського ідіостилю сталість характеристик, їхня повторюваність упродовж циклу, коли актуалізація, яка раз виникла в свідомості реципієнта, «...стає стійким знаком персонажа, факту, обставини» [171, с. 19], чим також провокує міфологізаторські процеси. Користуючись як методологічною основою положеннями аналітичної психології (коректність такого підходу підтверджується структурно-текстуальними елементами авторської інтерпретаційної моделі), доречно розглядати світ Лондона в парадигмі *архетипу джунглів* як «...ідеального образу людського поселення» [32]. З цим гармоніюють численні зооморфні порівняння: конструктивне хижацтво Холмса протистоїть деструктивному хижацтву злочинців, чим окреслюється антагонізм конфлікту «джунглів міста».

Підстави розглядати Лондон як спотворений дисгармонійністю рукотворний варіант джунглів дає сама тканина тексту. В оповіданні «Креслення Брюса-Партінгтона» Холмс говорить, що «...злодій чи вбивця може вільно никати Лондоном, мов тигр у нетрях, і навіть коли він стрибне, його побачить лише жертва» [57, с. 282]. Аналіз описів світу міста дозволяє зробити висновок, що Лондон у системі архетипу джунглів (як світ ідеальний і впорядкований відповідно до вершинної раціональності самої природи) доречніше розглядати швидше на підставі опозиційності, ніж синонімічності, оскільки середовище міста зображене як світ дисонансів. Чітко окреслене протиставлення «рукотворних джунглів» «природньо-архетипним» на основі кольористики. Якщо джунглі в прямому значенні слова – це, перш за все, вічнозелені ліси, то «лондонські джунглі» забарвлені в сіру гаму кольорів, яка знаходить вираження в таких семантичних одиницях, як «туман» («*Увесь Лондон потонує у густому сірому тумані*» [57, с. 281]) та «забруднені сірі вулиці» + смислові конструкції, пов'язані з метеоумовами («*Величезне місто огортала щільна габа туману. Брудно-сірі хмари нависли над брудно-сірими вулицями. Ліхтарі на Стренді розливалися димчастими*

плямами, кидаючи на мокру бруківку сліпучі кола. З яскраво-жовтих вікон крамниць на залюднену вулицю падали смуги слабкого, непевного сяйва, в якому клубочився туман» [55, с. 116]; «Він підвівся зі свого крісла і став біля вікна, дивлячись на тиху, сіру лондонську вулицю» [55, с. 230]). Туман (зі стійким колірно-епітетним означенням «сірий», в одиничному випадку – «жовтий») як елемент предметної реальності Лондона почасти виступає в ролі об'єктивного корелята, особливо коли автором пейзажної характеристики є Холмс: «Який огидний, похмурий та безнадійний цей світ! Погляньте на жовтий туман, що клубочиться на вулицях та огортає брудні будинки. Що може бути буденнішим і прозаїчнішим» [55, с. 109]. У даному випадку «жовтий туман» – це образна «формула» декадентського песимізму Холмса. Сіра тональність є досить продуктивним міфотворчим механізмом через сталість візуалізацій: чи не кожен опис Лондона організується навколо семантики туману, що має не тільки зображальну, але й метафорично-образу функцію.

Сірість огорнених туманом вулиць асоціюється із рядом похідних позицій у створенні асоціативного зв'язку із джунглями. По-перше, непрохідність і густина тропічних джунглів знаходить вияв у перенаселеності Лондона, де в метафориці сірого туману девальвується цінність особистості, знебарвлюється аура людини. Перенаповненість «хащів» міста-багатомільйонника має суперечливий вплив на процес скоєння злочину: з одного боку, це є виграшним для злочинця, оскільки робить його менш помітним, а з іншого – робить менш помітною й жертву. «Але тільки-но в нього [злочинця – Л. Р.] промайне хоч найменша підозра, він одразу змінить ім'я й зникне серед чотирьох мільйонів мешканців нашого величезного міста» [54, с. 60]; «Серед гамірного, багатомільйонного Лондона три особи, яких ми шукали, загубились, немов ніколи й не жили в світі» [57, с. 327]. В іншому випадку Холмс, навпаки, завдячує туману: «Добре, що таких туманних днів не буває в Латинській Америці, де вбивають не вагаючись...» [57, с. 282]. Сірість і туманність у творенні образної картини Лондона співвідносні з хаотизацією художнього простору, де звичні рамки дійсності видаються сплутаними і розмитими. На фоні цього метафоризовані хижацькі задатки Холмса дають змогу однаково добре почуватись у тумані лондонських джунглів як в прямому, так і в

переносному сенсі («...згодом завдяки чи то швидкій їзді, чи туманові, чи моєму поганому знанню Лондона я втратив орієнтацію і міг лише сказати, що їдемо ми дуже довго. Шерлок Холмс, однак, не розгубився і раз у раз пошепки низивав площі й вулиці, якими мчав кеб» [55, с. 117]). Холмс завойовує світ Лондона і силою рацію домінує над хаосом.

Сема непролазності співвідносна не тільки з метафорикою джунглів. В інших випадках автор актуалізує її порівняннями Лондона із вуликом, мурашником, лабіринтом чи канавою: «У такому величезному людському вулику можливі будь-які несподіванки, тож і виникає безліч дрібних та карколомних пригод, що не мають у собі нічого злочинного» [55, с. 297]; «...один з отих дрібненьких випадків, що завжди трапляються там, де чотири мільйони людей копошаться на просторі в кілька квадратних миль» [55, с. 297]; «...кеб уже був на іншому березі і мчав заплутаним лабіринтом вуличок» [55, с. 117]; «За таких обставин я, природно, линув до Лондона – цієї велетенської канави, куди неминуче потрапляють усі ледарі й нероби імперії» [55, с. 17]. Хоча всі ці порівняння і вжиті автором у синонімічному значенні, все ж асоціація із джунглями видається найбільш вдалою, адже передбачає такі смислові одиниці, як хижацтво і боротьба, які найкраще співвідносяться із пафосом детективного жанру.

Психологічно-змістове підґрунтя сірого як центрального кольоративу в зображенні світу Лондона протиставляється колористичній різноспектрності світу села і має значення втоми, монотонності: «...поросле вересом пустище з яскравими купинами квітучого дроку виглядало ще чарівніше в наших очах, натомлених сірими, сизими й глинястими барвами Лондона» [57, с. 72]; «За хвилину до нас увійшов високий, чисто поголений джентльмен, ясні очі якого свідчили, що життя його минає далеко від туманів Бейкер-стрит» [57, с. 44]. «Лондонські джунглі» в інтерпретації А. Конан Дойля мають традиційну для урбаністичних творів експансивну щодо особистості семантику, метафорично окреслену мікрообразом «жахливих шупалець, які простягає на всі боки місто-велетень» [54, с. 117] (доречна компаративна паралель із «залізною рукою города», імпресіоністичного образу «Intermezzo» М. Коцюбинського).

4.2.3. Міф героя і персонаж Шерлока Холмса: синтез архетипних образів

Сучасник А. Конан Дойля В. Сомерсет Моем, який, відповідно до модерністських культурно-наукових тенденцій, звертався до переосмислено реінкарнованої у ХХ ст. проблеми міфу, зазначає, що «...в людині закладена здатність до міфотворчості <...> Людина, про яку складена легенда, отримує паспорт на безсмертя» [132, с. 7]. Приблизно так сталося із образом Шерлока, якщо не враховувати того, що той реальною людиною ніколи не був. М. Тименчик ще у 1989 р., що свідчить про хронологічний поріг оцінки холмсіани з погляду міфогенності у східнослов'янській літературознавчій традиції, назвав фігуру дойлівського детектива «...настільки міфогенною, що <...> породжуючи незліченні стереотипні сюжети та обростаючи подробицями, вона шириться, досягає гігантських розмірів і накриває потужною тінню свого творця» [175, с. 8]. До шерлокіани цілком можна застосовувати визначення «міфопоезії», оскільки тематично вона апелює до багатьох древніх міфів. П. Мак-Дональд помічає в образі Холмса «...риси міфічного героя саги» [284, с. 118–172]. М. Чертанов влучно підкреслює, що «...Холмс став архетипом, героєм міфу, холмсіана – епосом» [202, с. 123]. Попри величезну кількість інтерпретацій у найрізноманітніших культурних та побутових сферах, первинно в образі Холмса залишається автентично-текстуальний авторський код, який апелює до сторін людської натури, котрі є споконвічними, а отже зачіпає її архетипну складову. Набір цих якостей відповідно до маркетингової термінології дедалі частіше у закордонних публікаціях визначають як бренд⁵⁸. У контексті літературної творчості у наукових працях Л. Гінзбург

⁵⁸ «Ментальна конструкція», яка у «реальному світі» «на існує» і є «сумою досвіду людини», особливістю сприйняття певної речі [300, с. 4]. Варта уваги дефініція Д. Ф. д'Алессандро, згідно з яким бренд – це «все те, що спадає на думку стосовно деякої речі чи продукту, коли хтось бачить їх логотип чи чує назву» [241, с. 10]. А. Філд говорить про володіння образу Холмса якостями повноцінного маркетингового «продукту» із притаманними бренду «чітко визначеними» та «широко впізнаваними якостями» [251, с. 19]. «Комплекс упізнаваності» формують як символи, співвідності із зовнішньою атрибутикою (манера зображення дойлівського детектива), так і сутнісні характеристики образу, його смислові коди (побудовані на архетипних категоріях), які часто знаходять вияв якраз у символіці.

натрапляємо на поняття «формалізованих персонажів»⁵⁹. Вони визначаються як такі, що «...різною мірою та різними способами варіюють традиційні ролі, які вже стали готовою, відстояною формою для досвіду, що естетично переробляється» [41, с. 46]. Можна говорити про поступове входження вже самого головного персонажа холмсіани до «...матриці архаїчної ментальності, яка відторгає індивідуальне і зберігає лише зразкове» [215, с. 19]. Це буде те основне, що становить серцевину образу, певні образні денотати, які стабільно і в незмінному вигляді існують у масовій свідомості і є базою усіх інтерпретацій. Окрім зовнішньої атрибутики образу (вересова чи глиняна люлька, халат, мисливський кашкет), наявний також спектр ідейно-сміслових укрупнень, які й виступають магістралями реалізації архетипних образів та ситуацій. На думку Т. Гундорової, неоромантичний образ втілює нове розуміння естетичного ідеалу – трансцендентність та абсолютність трансформуються у конкретне, завдяки чому «...твір стає естетично кінечним», «...перетворюється на фетиш, який може копіюватися і присвоюватися як реальне втілення краси» [47, с. 36]. Холмс як найбільший виразник кітчевості холмсіани, активно апелюючи до образів-архетипів, замикає в них, «...як у пастці, «сліди» присутності безкінечного і сакрального», використовуючи також типовий для кітчю «ефект ностальгійності» [47, с. 40], який було нами дотично проаналізовано як елемент художньої моделі дійсності холмсіани.

Образ Холмса побудований на перетині реалізації кількох архетипів⁶⁰: Мудреця (Учителя, Судді), Лікаря, Рятівника, Христа, що суголосно теоретичним положенням про діалектичну структуру міфу, структуру його смислу – міф є полісемантичним [44, с. 16]. Усі вказані смислові лінії послідовно втілені в тексті у ключі традицій героїчної міфотворчості. Будучи прикладом для наслідування за

⁵⁹Має точки дотику із підтримуваною О. Ранком ідеєю «елементарних думок», майже синонімічною із теорією архетипів. Допускає тезу про спільність напряду думок людського розуму і спільність характеру їх втілення, які у визначених межах однакові для усіх часів та народів. Цікаво, що так О. Ранк обґрунтовує популярність та універсальність конкретно міфу про героя [154, с. 4].

⁶⁰Думку про коректність корелювання образу літературного героя із архетипами висловлює Х. Тінувіель: позаяк «...будь-яка художня книга описує той чи інший тип індивідуалізації», він може «...бути описаний з використанням архетипів» [176].

багатьма актуальними у сучасному суспільстві показниками, Холмс на підґрунті схрещування суспільно зорієнтованих архетипів перетворився у носія впливового і соціозначущого авторитету, що взагалі є явищем атиповим, оскільки має не реально-людське, а художнє походження.

Міф Холмса доцільно розглядати у контексті методології соціальної психології, аналітичної психології, розвідок із літературознавчого аспекту міфотворення. Методологія зазначених наукових дисциплін дає змогу розглянути міф Шерлока Холмса водночас із раціонального та ірраціонального боку, як утворення бінарно суб'єктивне та об'єктивне, яке почасти сприймається не як відображена дійсність, а як істинна реальність, причому руйнуючи будь-які часопросторові рамки. Міф Шерлока досяг тієї найвищої міри прогресивного процесу міфологізації, коли він «...стає матеріальною силою та набуває здатності кардинально перетворювати світ» [167, с. 125]. Л. Черни [229, с. 137] та Й. Хейзінга [195, с. 366] звертають увагу на зміщення модусу у сучасному міфотворчому процесі: якщо раніше міфологізувались винятково феномени минулого, то тепер міфологізації піддаються явища реального часу, уникаючи необхідної в аристотелівському трактуванні умови часової віддаленості. Образ Холмса перетворився на масовий міф майже з часу виникнення, коли розпочалась традиція листування із ним як з реальною людиною, що ламало стереотипи одразу у двох напрямках: міфологічній героїзації піддавався апріорі позбавлений біологічного життя літературний персонаж плюс міфологізувався він синхронно із фактом першої публікації як подією реально-часового художнього буття персонажа. На думку Л. Черни [234, с. 137], така миттєва міфологізація наштовхує на висновок, що детектив – це продукт цілеспрямованого міфотворення⁶¹. М. Еліаде говорить про те, що «...у світі не відбувається нічого нового, бо все, що є, – це лише повторення попередніх звичних архетипів; дане повторення, актуалізуючи міфічний час <...>, постійно підтримує світ в одному й тому ж загальному початковому часі» [210, с. 22]. Перманентне накладання «повторень» призводить до формування у трансстемпоральній величині деяких

⁶¹ deliberate fable-making

моделей почуттів, поведінки, людей за визначеним типажем. За таких умов образ Холмса – авторська інтерпретація героїчного міфу у пізньовікторіанському форматі, що також відповідатиме жанрово-поетикальному трактуванню детективу як синтезу героїчного та пригодницького. Шерлок долає суспільні прояви зла й текстуально протистоїть Моріарті як втіленню темних сторін буття – реалізує архетип героя-воїна новочасного зразка, коли засобом боротьби є не зброя, а сила інтелекту і волі. Шерлокіана відкидає положення про безгеройність новочасної літератури, а отже ставить під сумнів тезу К. Брук-Роуз, що «...художній герой помер або став надто нудним, як два на два» [Цит. за : 347, с. 184].

На основі праць із архетипної психології К. Юнга А. Іващенко [71] виділяє ряд загальних положень, які співвідносні із **архетипом Героя** з прив'язкою до його побутування на рівні сучасного споживацького суспільства як основного носія масової свідомості. Образ Холмса як конкретно-авторське втілення цього архетипу доцільно розглянути, послідовно опираючись на визначені дослідником смислові патерни. Отже, природнім *оточенням* Героя є місця воєнних чи спортивних змагань, місце роботи – життєвий простір, наповнений різного роду викликами, що вимагають прояву мужності та енергії. Середовище такого штибу є загалом традиційним для детективної літератури, де у метафізичному вимірі завжди відбувається зіткнення добра та зла. Окрім експліцитної оболонки – занять спортом та протистояння злочинності – автор моделює цілий художній світ холмсіани так, що заданий напрямок обростає семантикою напруги, небезпеки відповідно до метафорики «лондонських хащів». Емотивність хижачтва загострюється через «невідання реципієнта». Ситуація, коли читач дізнається про розв'язку наприкінці оповідання, а до того переживає разом із оповідачем стан невідомості і деякої невідворотної небезпеки працює на користь героїзації образу, який не тільки текстуально вирішує ситуацію, але й викликає стан емоційного полегшення у читача.

Геройська семантика у парадигмі дойлівського детективного циклу відмінна від поетики героїчної казки (хоча О. Ковтун і говорить про генетичний зв'язок жанрів детективу і казки [86, с. 156]) через ряд виділених Дж. Кемпбеллом [80, с. 26]

відмінностей поетики міфу. Холмс як герой міфу досягає не лише перемоги у межах свого оточення, а історичного, макрокосмічного тріумфу не над особистісними кривдниками, як це властиво для сюжету казки. Він працює над винайденням засобу відродження для суспільства загалом. Крім того, образ Шерлока адаптований до реальності. Його надзвичайні можливості – це наслідок самозростання та різноспрямованого вияву волі, а не чарівний здобуток. Йому властивий страх: проте цей емотивний відтінок не нівелює героїзму, а навпаки, вносить, крім правдоподібності, інтригу та збагачує смислову парадигму «здорового глузду»: «...я не схожий на боягуза. Але не зважати на явну небезпеку, що чатує на тебе, – це радше дурість, аніж хоробрість» [56, с. 190].

Друга принципово важлива характеристика – Герой *прагне змінити світ на краще*. Ця гучна мета у холмсїані впливає із загальної спрямованості жанру і самої професії детектива. Але в ідейності образу вона має швидше імпліцитний характер і в контексті циклу не вербалізується. Скарги на те, «...що тепер не буває злочинців» [55, с. 30] і слова «Я граю заради самої гри» [57, с. 286] наштовхують на висновок, що детективна справа в інтерпретації Холмса – це різновид «чистого мистецтва», апогей якого можливий за умови доведення до максимуму вмінь обох сторін, які його творять – злочинця та детектива. Решта явищ та процесів, які супроводжують процес розслідування, тобто відновлення справедливості, порятунком жертви чи покарання незаконних та аморальних дій, зміна світу на краще як їхній глобальний сумарний результат – це побічна дія. Таким чином, питання автентичного героїзму образу Холмса стає дуже сумнівним. З одного боку, авторські інтерпретаційні моделі тексту, використовувані засоби іміджмейкінгу цю ідею пропагують, але поміж тим вкрадається думка, що й сам героїзм – почасти лише побічна дія холмсового вправління у детективній справі. У характері сищика начебто постійно борються Холмс-герой-альтруїст і Холмс-фахівець-криміналіст. Так, вже в першому творі циклу, коли в лабораторії він експериментально відкриває спосіб виявлення хімічним шляхом плями від крові, Холмс каже, що «...якби його відкрили раніше, то сотні людей, що гуляють зараз на волі, давно вже дістали б кару за свої злочини» [55, с. 20], в оповіданні «Горбань» – що «...допомогти правосуддю – обов'язок

кожної людини» [56, с. 130], а в оповіданні «Будівничий з Норвуда» наштовхуємось на протилежне, коли Холмс нарікає, ніби «...з погляду фахівця-криміналіста <...> Лондон утратив усяку цікавість відтоді, як загинув професор Моріарті» [57, с. 23].

Зазвичай у героїчному епосі трансформація світу на краще стає результатом міфічної подорожі Героя. Суголосно метафористичній художній репрезентації Лондона як хижих нетрів, сповнених небезпеки, Холмс виконує цей обов'язковий, за Дж. Кемпбеллом, елемент подорожі-завдання як етапу становлення будь-якого міфічно-архетипного Героя (тоді як власне «подвиги», які чинить Герой, у нашому випадку – Холмс, під час міфічної подорожі, відповідають дотичній семантиці перетворення Хаосу в Космос: «Отак, любий мій Ватсоне, ми й змусили цих чоловічків у танці, які нарobili стільки лиха, стати на шлях добра» [57, с. 62]). Відповідно: увесь шлях Холмса-сищика – це тривалий маршрут повної особистісної ініціації, самоутвердження, в результаті чого, головним чином після розвалу злочинної сітки Моріарті, настає реінтегративна стадія. За Н. Калініною, «...індивідуація в міфі представлена серією героїчних подвигів, основні з яких – перемога над чудовиськами та здобування чарівної нареченої» [76, с. 9]. Моріарті – цілком адекватно трансформований образ чудовиська (втілення світового зла, диявол та ін.), тоді як аспект «здобування нареченої» навсмісно ігнорується, чим підкреслено маскуліність, формуючи інваріантний образ затятого холостяка-інтелектуала, який так само став транскультурним.

Третя важлива особливість Героя – *імпліцитний страх поразки*. Хоча Холмс свято вболіває за кожну справу, часто складається враження, ніби саме Ватсон, чи не найбільше переконаний у всемогутності свого друга, найтяжче переживає його невдачі. Рідкісні поразки, як і відчуття страху – це теж данина реалістичності дойлівського «неоміфу». Ще в оповіданні «Скандал в Богемії» Ватсон зазначає, що «...так звик до його незмінних успіхів, що мені й на думку не спадало, що він може зазнати поразки» [55, с. 198]. А у творі «П'ять помаранчевих зернят»⁶² із

⁶² На початку цього ж оповідання стикаємось із опосередкованим джерелом іміджевої інформації про Холмса, коли Джон Опеншо передає слова майора Прендергаста, якому допоміг раніше

відтінком суму говорить, що «...деякі з цих пригод не піддавалися навіть його аналітичному розумові» [55, с. 262]. Промовистим є факт, що Холмс не боїться визнати свої поразки, тобто не прагне абсолютизації таланту – так може чинити винятково особистість, яка впевнена у собі і якій задля репутації та самоствердження у роботі, яка для способу життя Холмса є всеохопною, достатньо реальних заслуг: «Я зазнавав невдачі чотири рази: тричі від чоловіків і одного разу від жінки» [54, с. 264]. Поразка тут не має відтінку провалу, а містить семантику внутрішнього випробування, оскільки завжди наповнена більшими колізіями проблемно-філософського характеру, ніж перемога. Через цей аспект розкривається інша сторона дойлівської інтерпретації героїчного архетипу – **готовність відповідати**: «Якщо я зазнаю поразки, то вся вина впаде на мене, і я готовий до цього» [55, с. 60].

Із архетипом героя також співвідносні зосередженість, **вміння досягати** поставленої **мети** і спрямовувати на неї увесь свій життєвий потенціал. Заради справи Холмс свідомо впродовж усього життя залишається холостяком. Судячи з усього, це була в його розумінні невелика жертва, принаймні жодного разу авторські інтерпретаційні моделі тексту на натякають на те, що життя без сім'ї якимось чином викликає душевний дискомфорт⁶³. Крім самоусунення від сімейного життя, в ім'я справи Холмс робить і менш глобальні жертви: забуває про їжу та будь-який комфорт («...мій друг був одним з тих диваків, які в напружені хвилини не можуть і думати про їжу, покладаючись на своє залізне здоров'я» [57, с. 35]), наражається на небезпеку, до крайнощів виснажує власний організм тощо. У моменти розслідування увесь стиль життя детектива фокусується на поставленій меті, і тоді настає фаза розквіту його особистості, яка в такий спосіб черговий раз знаходить русло реалізації: «Я не знаю, о котрій годині він повернувся, але вранці, коли я зійшов униз до сніданку, він уже сидів за столом із чашкою кави в одній руці й газетою в другій – бадьорий і ошатний, як завжди» [56, с. 380]. Загалом усі

Холмс. Мова йде про тверду віру майора в можливість Холмса: «Він казав, що ви можете розкрити будь-яку таємницю <...> Він каже, що ви ніколи не зазнавали невдач» [55, с. 264].

⁶³ Навіть Ірен Адлер він найбільше поцінує не суто за жіночі якості, скільки за ті, які тяжіють до чоловічого архетипу, Анімуса, та співвідносності із розумом, інтелектуальною винахідливістю тощо.

процеси життя Холмс організовує орієнтовано на детективну діяльність. Аж до дещо гротескного з погляду пересічного розуму небажання знати, що Земля обертається навколо Сонця: *«Дякую, що ви розповіли це мені, але тепер я мушу якнайшвидше все забути»* [55, с. 23]. Дотичною якістю є **дисциплінованість**, вміння організувати справу: *«...все одно було щось надзвичайне в його вмінні майстерно оволодіти ситуацією»* [55, с. 198]. Холмс, вкрай безладний у повсякденному житті, до детективної практики ставиться надвідповідально, систематизуючи будь-які дані, які, на його погляд, можуть бодай колись знадобитись: *«Багато років тому він узяв собі за звичай занотовувати все, що стосується людей та подій, тож важко було назвати особу чи річ, про яку він не міг би одразу надати відомостей»* [55, с. 196]. Варте уваги вміння прогнозувати ситуацію. В оповіданні «Рейхенбахський водоспад» він передає Ватсонові доречні інструкції: *«Скажіть інспекторові Пітерсону, що папери, потрібні для викриття банди, лежать у шухляді мого столу з літерою «М», у блакитному конверті з написом «Моріарті»* [56, с. 203].

Матеріальні запити Героя мають бути максимально функціональні. Альтернативою обивательському прагненню розкоші є комфорт, перш за все – комфортні умови роботи. Про невибагливість Холмса свідчить його розповідь про розслідування справ королівських сімей як про такі, що дали *«...змогу жити тихо, за своїми звичками, зосередивши всю увагу на хімічних досліджах»* [56, с. 191]. Показовим є випадок із «Собаки Баскервілів», коли Ватсон про особу, яка переховується в кам'яній хатині, тоді ще не знаючи, що то Холмс, говорить, нібито вона *«...спартанець і мало зважає на затишок»* [56, с. 294]. Квартира слугує Холмсу і робочим кабінетом, і хімічною лабораторією, і місцем для занять музикою. Облаштування її є атиповим для уявлень про вікторіанський дім як осередок сімейного життя і навіть атиповим холостяцьким житлом. Декорування квартири портретами злочинців [58, с. 310] як художня деталь – це не тільки демонстрація практичності, але й експліцитний варіант експонації інстинктивного прагнення до досконалості (оскільки майстерність детектива майже дзеркально відображає і майстерність злочинця), яке фігурує у холмсіані в дещо епатажно-аберантному

вигляді. Співвідносною із зооморфною метафориною Холмса-хижака є його власницька поведінка: «*Я не переносу, Ватсоне, коли чіпають мої речі*» [57, с. 310].

Таким чином, образ Холмса має комплекс архетипно героїчних якостей, які пристосовані до сучасного А. Конан Дойлеві світоглядно-історичного антуражу, конкретизовані. Архетип героя виконано зі знаком плюс, він наповнений позитивною емотивною семантикою, хоча в деяких випадках Холмсові базові архетипні якості Героя перебувають на межі і він ризикує перетворитись у кар'єриста з негативною семантизацією. Архетип Героя має пенетративну природу, синергізуючись із іншими архетипами, які мають місце в ідейно-змістовій структурі характеру детектива. Емотивно-смісловий аспект героїчності присутній при дойлівській інтерпретації інших архетипів, таких як Рятівник, Лікар, Христос, Мудрець тощо. Їхню реалізацію слід вважати більш конкретним виявом інваріантного архетипу Героя. Рятівник-Лікар-Христос-Мудрець – основні емотивно-змістові сторони фігурування характеру з огляду на його репрезентацію внутрі- та позатекстово. Ці архетипні маркери синкретизуються та є взаємопроникними, тому розглядати їх доцільно як частини цілого – із розстановкою відмінних акцентів винятково щодо наявних смислово-інтерпретаційних конотацій.

*Архетип Рятівника*⁶⁴ завжди передбачає існування Антагоніста, архетипа деякої Ворожої Сили, який у шерлокіані теж є комплексним. Він співвідносний із так само укрупненим образом «*лондонського злочинця*» (причому топонімічне означення тут виступає не просторово обмежувальним, а швидше характерологічним; у парадигмі циклу його можна замінити на контекстуально синонімічне «холмсівський»). «Лондонський злочинець» як синкретичне поняття – особливий вид правопорушника, на якого топонімічна прив'язка з усіма подальшими конотаціями накладає свій смисловий відбиток, який, наприклад,

⁶⁴ Образ Холмса-Рятівника є майже рівною мірою глибоко національним та інтернаціональним. В англійському короткому оповіданні зламу століть знайшов втілення феномен національного характеру [25, с. 21]. Холмс як репрезентативний персонаж англійської нації підпадає під фрейдистське поняття «прадавній образ», який «...від сивої давнини поховано у Несвідомому, де він спить, аж поки прихильність або неприхильність часу не розбудить його саме тоді, коли велика помилка не відверне народ з правильного шляху» [192, с. 106].

відрізнятиме його від паризького злочинця дюпеніади не тільки через просторову віддаленість останнього, а більше у зв'язку із колізіями типової репрезентації та перцепції образу цих двох міст та персонажного типажу в культурологічному ракурсі. У широкому масштабі Шерлок Холмс втілює свій архетипно героїчний потенціал через результативне протистояння багатолічному «лондонському злочинцеві», вершинним втіленням якого є професор Моріарті, на противагу менш винахідливим особам, яких Холмс здебільшого називає «...*справжнісінькими дурнями*» [57, с. 282]. Реалізаціями «лондонського злочинця» у більш екзотичному, проте типовому для холмсіани варіанті є випадки, коли злочинці прибувають із екзотичних країн (наприклад, полковник Морен: «...*завжди був людиною з залізними нервами, і в Індії досі переповідають історію про те, як він проповз висохлим річищем і врятував людину з пазурів пораненого тигра*» [56, с. 21]). «Лондонський злочинець» в ідеальному варіанті втілюватиме якості, дзеркально протилежні за наснаженістю: це будуть якості зі знаком мінус у плані позитивної/негативної спрямованості, проте за ступенем інтелекту злочинець холмсівського типу ледве поступатиметься самому Холмсу. У випадку ж із професором Моріарті виграш Холмса взагалі перебуває на рівні щасливого випадку, який дав змогу застосувати прийоми баріцу. Така організація конфлікту утворює максимальну інтригу і працює на користь героїзації Холмса, позаяк прийнятий за умовчанням у холмсіани кодекс «чесної гри» за достоїнстю ворога дозволяє пізнати саму людину.

Ключові смислові позиції, які дозволяють розрізнити в образі дойлівського сищика *архетип Христа* – це месіанізм, духовні лідерські якості, сильний внутрішній стержень, готовність пожертвувати усім заради високої «справи життя». Масштаби діяльності Холмса значно вужчі, проте позбавлені біблійної абстрактності – є конкретно-реалістичними, що якнайкраще співвідносно із актуальним для Нового часу та сьогодення ракурсом «тут і тепер». М. Чертанов, залучаючи компаративні паралелі, говорить (наперед слід зазначити: стиль М. Чертанова цілком адекватний, позбавлений фанатизму на кшталт М. Палмаро), що «...Холмс – не посередник між клієнтом і Богом, як Браун <...> Він сам – Бог»

[293, с. 136]. Продовженням думки є аргументи про «безодню відчаю» як відгук публіки на смерть героя, радість з приводу його «воскресіння» і занесення до лав «безсмертних», а також традицію листування з ефемерною літературною істотою як із реальною людиною, чие «життя» перемогло усі часові та просторові рамки: «...люди пишуть йому, благаючи: настав, поможи, врятуй...» [202, с. 137].

Як гіпотезу з'ясування причин небаченої міфологізації холмсіани, М. Палмаро [293] висуває думку, що детективний цикл А. Конан Дойля – це Євангеліє⁶⁵: художня адаптація священного тексту для середнього читача. Головними паралелями є співвіднесення праці Холмса із діяннями Христа, Моріарті – із дияволом як втіленням світового зла (у «Долині жаху» маємо випадок, коли Баркер умовно називає «сатаною» когось із колишнього товариства Чистіїв, хто заради помсти полює на Дугласа: «*То ви хочете сказати <...> що ніхто не в змозі подолати цього сатану?*» [58, с. 126]). Проте аналіз тексту доводить, що хоч інтерпретаційно-сміслова сторона не суперечить висновкам ватиканського дослідника, текстуальні моделі холмсіани інколи демонструють антонімічну картину, оскільки для злочинців – у нашому випадку для полковника Морена та злочинця Стерндейла – зло втілює не хто інший, як Холмс: «*Ви диявол! – бурмотів він [Морен – Л. Р.] – Хитрий, хитрий диявол!*» [57, с. 18]; «*Стерндейл скочив на ноги. – Та ви справжнісінький диявол!*» [56, с. 352]. Холмс руйнує злочинні наміри та уособлює щось на кшталт каральної руки; ланцюг холмсових умовиводів корелюється у свідомості правопорушників з чимось дивовижно-містичним. О. Геніс помічає: «*Страж порядку, Холмс володіє професією архангела і темпераментом антихриста*» [39, с. 19]. У подібній до М. Палмаро манері Ф. Веллер робить висновок, що Холмсу допомагає розкрити таємниці злочину божественне осяяння [341, с. 98]. Припущення М. Палмаро та Ф. Веллера, на нашу думку, не можуть сприйматись як серйозні літературознавчі висновки, оскільки посилаючись на докази, якими апелюють названі дослідники, гіпотези про адаптаційне травестування автентичного біблійного тексту можна застосувати і до цілого ряду

⁶⁵ Автентичне Євангеліє дослідник, у свою чергу, розглядає як детектив, оскільки розпізнає у священній книзі усі засадові елементи останнього.

інших літературних творів. Аналіз тексту Холмсіани не дає підстав для повноцінного зіставлення із релігійними християнськими книгами і тим паче відкидає теорії про палімпсестування.

Точки дотику із архетипом Христа екстравертивно помітні на текстуально-композиційному рівні. Найчастіше дослідники звертають увагу на типово біблійний епізод загибелі⁶⁶ Холмса у Рейхенбахському водоспаді та несподіване «воскресіння»⁶⁷ – а саме на таке визначення натрапляємо у англомовних джерелах [259; 288] – в оповіданні «Порожній будинок». Схема «смерть/дивовижне повернення до життя» має космічне значення – так влаштовані ключові космічні механізми, про що пише М. Еліаде як про «вічне повернення»: «...форма, яка б вона не була, слабне та зношується від самого факту свого існування <...>; щоб знову набути сили, вона має повернутись до аморфного стану, хай навіть на мить» [215, с. 162]. Хоча А. Конан Дойль і не мав первинно задуму трансформувати найвизначніший християнський сюжет, а покінчити із Холмсом вирішив через із самого початку складні та навіть драматичні стосунки автора/героя, карнавальність обраного методу розправи та феєричне повернення сищика виявились виграшною промоакцією, перетворившись в очах публіки на біблійну містифікацію. Втім, знаменно, що саму постать Христа А. Конан Дойль сприймав не крізь призму смерті, а крізь призму життя. У реалізації цього архетипу можна розгледіти контаміноване християнсько-спіритичне уявлення А. Конан Дойля про істинну релігійність, яку він розглядав як «...перетворення віри у дійсні факти» [87, с. 82].

Щодо імпліцитно-значенневого ядра архетипного зіставлення, то перш за все слід зазначити, що поняття Бога у Холмса раціоналізовано, як було характерно для філософських систем доби Модерну. С. Дойль вважає життєву позицію Холмса відповідною поглядам англійського філософа та теолога Вільяма Пейлі [248, с. 212],

⁶⁶ хвиля читацького протесту після «Останньої справи Холмса» підкреслює психологічні якості духовного лідера чи, за термінологією М. Хевеші, «вождя», який є «дзеркалом натовпу» – відображає мережу складних соціальних процесів і втілює очікування натовпу: «...маса впізнає себе в ньому», але, очевидно, у значно більш досконалії проекції. Згідно з М. Хевеші, саме «...цим мотивується та глибока прив'язаність, яка спостерігається у мас стосовно вождя і та глибока скорбота з приводу його смерті» [199, с. 13].

⁶⁷ resurrection

відомого аргументом на користь розумного задуму в природі⁶⁸. На складності організації теми релігії неодмінно позначився і вплив автора, прибічника спіритуалізму, який у книзі «Нове Одкровення» чітко сформулював власну позицію щодо християнства: «...християнство має змінитись або загинути. Такий закон життя: речі та явища або пристосовуються, або гинуть» [89, с. 21]. На його думку, спіритизм – це єдина віра, яка покликана примирити науку та релігію⁶⁹. Представляти взагалі сищика як осучасненого Спасителя соціуму – це визнана тенденція серед критиків. К. Халлі пише, що, наприклад, традиційний герой школи детективної літератури під назвою «hard-boiled»⁷⁰ «...зображується як сучасний зразок піонера або навіть варіант образу Христа: він самотній, страждає, наділений донкіхотським бажанням врятувати невинних від підступів злочинців» [268, с. 125]. Усі названі параметри у характері Холмса присутні, щоправда, менш експліцитно. Загалом ніцшеанський тип героя різко контрастує із бурлескним донкіхотським: ніцшеанець завжди знає собі ціну, він швидше розважливий, часто скептичний логік із сильною волюнтаристською особистісною базою, ніж безоглядний альтруїст, і працює завжди на реальний результат, не ганяючись за сервантесовими вітряками.

Ретельний наскрізний аналіз образу Холмса заперечує будь-які думки щодо його «святості», безгріховності чи бодай ідеально виконаної гуманістичності. Епатажність характеру, «наркотична спекуляція», дії за принципом індивідуальних уявлень про мораль (напр., у справі з доктором Ройлотом чи Мілвертоном), систематично простежуване, проте не маніфестоване, швидше латентне, нехтування релігією явно виключають Холмса із кола навіть добропорядних християн. Архетип Христа-Спасителя розкривається через діяльну складову образу та її рецептивні колізії: «Не те, що є святим, а те, що він означає в очах несвятих, надає йому його

⁶⁸ Подібно до того, як складний годинниковий механізм передбачає існування годинникаря, який створив його, так організованість і доцільність, що панують у світі, підтверджують існування великого Творця – Бога [248, с. 212].

⁶⁹ Існує також теза Е. Лицетта [280, с. 47] про Холмса як варіант раціоналізованого «Я» письменника, яке той зафіксував на папері у період особистісного внутрішнього розладу, коли католицизм остаточно перестав бути бодай трохи рятівним пристанищем для віднайдення психологічної рівноваги.

⁷⁰ Крутійський

всесвітньо-історичну цінність» [137, с. 139]. Образ Шерлока став більш-менш правдоподібним, актуальним у контексті часу, через що більш конкретно-життєвим прикладом урівноваженого, хоч і не зовсім гармонійного поєднання абсолютного раціо та позитивних людських якостей⁷¹, ставши зразком надлюдини не тільки високих лідерських та інтелектуальних здібностей, вищим за усі зневажані Ф. Ніцше стадні інстинкти, але й суспільно корисним, навіть необхідним не тільки як фактичний поборник зла (у контексті художнього космосу твору), але і як психологічний гарант порядку – у колективній рецептивній проекції. Ватсон аж у четвертому томі оповідань про Холмса, пройшовши через усякі вагання та нарікання на черствість, робить переломний щодо оцінки внутрішнього світу героя висновок: *«Я відкрив для себе, що в нього не тільки великий розум, а й велике серце»* [58, с. 220]. Цим він ставить під сумнів тезу Ф. Ніцше про те, що *«...найвища розумність і найгарячіше серце не можуть поєднуватись в одній особистості»* [137, с. 202].

Ф. Ніцше розглядає *образи-архетипи Мудреця та Христа* як антагоністичні, взаємовиключні: *«...повсякденний християнин – жалюгідна фігура», яка «...не вміє дорахувати до трьох і <...> саме внаслідок своєї духовної нестями заслуговує того суворого покарання, яким загрожує християнство»* [137, с. 202–203]. Архетип Мудреця, ядро якого формують семи «розум/пізнання» та «досвід», має глибинний зв'язок із детективним жанром. Як зазначає Т. Бовсунівська, *«...детектив народжується з людського бажання розгадати загадку, логічно розкрити утаємничену істину»* [20, с. 462]. Текстуально-інтерпретаційні моделі шерлокіани дають абсолютне право оцінювати образ Холмса майже рівноцінно у двох зазначених вище іпостасях: Мудреця та Христа. Тут вони не становлять яскраво вираженої антитези: Ватсон про Холмса: *«...вважатиму [Холмса – Л. Р.] найкращим та наймудрішим серед усіх людей, яких я тільки знав»* [57, с. 204]). Щоправда, архетип Мудреця (глибокі знання за фроммівським принципом буття +

⁷¹ Е. Фромм із тривогою говорить про втрату гуманності серед сучасного соціуму і наводить епізод, коли А. Швейцер під час приїзду в Осло для отримання Нобелівської премії 1952 р. закликав світ відважитись поглянути в обличчя ситуації що склалась, а саме тому, що *«...чим більше ми перетворюємось у над людей, тим нелюдськішими ми стаємо»* [193, с. 22]

природній розум + воля + досвід) все-таки знаходиться в авангарді, він інтенційно підкреслений, на відміну від більш імпліцитного архетипу Христа.

Архетип Мудреця умовно реалізується у підпорядкованих похідних образах-архетипах. 1. *Учителя* (розвідки Холмса, якими він бажає долучити до детективного мистецтва широку публіку та вузьких спеціалістів, наставництво над молодими детективами Скотленд-Ярду): *«...він устроїв пробірку в штатив і розпочав лекцію з виглядом професора, що звертається до аудиторії»* [57, с. 43]. 2. *Судді* соломонівського типу. Взагалі сюжет організовується переважно таким чином, що Холмс явно уникає судити – в плані виносити вирок чи давати морально-етичні оцінки. Про це говорять численні випадки, коли справа вирішується у спосіб «суду Божого»: злочинці після розкриття справи самі гинуть через загострення певних хронічних хвороб або за збігом обставин тонуть у Темзі, терплять корабельну катастрофу, отримують смертельне поранення від рук жертви та ін. Уникаючи необхідності карати, Холмс ніби художньо інтерпретує ніцшеанську думку, що *«...всі люди не без вини; немає невинних <...> усі судді світу, отже, так само винуваті, як і осуджені ними, і маска їхньої невинності здається лицемірною та фарисейською»* [135, с. 63]. Архетип Судді Холмса містить виразний акцент на власне розкриття суті справи – віднаходження істини, що допомагає усунути загадку та виправити несправедливість, породжену таємницею/брехнею/злочином (*«Я прочитав у них рішучість присвятити, якщо треба, все своє життя тому, щоб за людину, яку не вдалося врятувати, убивця врешті був покараний»* [57 с. 53]). Щодо іншого аспекту суддійства – винесення вироку – Холмс «умиває руки», позаяк цей етап репрезентується як справа технічна (у разі, якщо ситуація не вирішиться описаним вище способом) і менш достойна, тому зазвичай цим займається Скотленд-Ярд. Виняток становлять випадки, коли Холмс, будучи особистістю філософського складу із загостреним почуттям справедливості, вирішує усе на свій розгляд: не чинить перешкод на шляху отруйної змії, яка смертельно вражає доктора Ройлота, не виказує ім'я жінки, яка у відчаї розправилась із Мілвертоном, дає змогу втекти капітанові Крокерові, порадивши тому повертатись через рік і жити щасливо із коханою, яка тепер звільнилась від знущань чоловіка – Юстеса Брекенстола.

Комплексно виконаний архетип Мудреця (Учителя, Судді), синергізуючись із архетипом Христа, творить осучаснену літературно-месіанську модель.

Продовжуючи лінію синергізації архетипу Христа і рис ніцшеанської надлюдини в образі Шерлока Холмса, конкретизуємо, що попри потужну антихристиянську полеміку, Ф. Ніцше визнавав Сина Божого «найблагороднішою людиною», тоді як «найчистішим мудрецем» (мудрість – одна із ключових рис надлюдини) вважав Спінозу [137, с. 321]. У характері дойлівського героя простежується симбіоз цих двох культурно-цивілізаційних типів. К. Руфа говорить, що «...Шерлок Холмс – саме та людина, яка живе відповідно до бачень Спінози» [311, с. 3], маючи на увазі впровадження Холмсом спінозівської ідеї про подолання негативних емоцій застосуванням розуму. Спінозівським названо і весь стиль холмсіани у тому варіанті, якого постійно вимагає від Ватсона Холмс. Останнє зіставлення зроблено на підставі стилю спінозівської «Етики», який філософ дефініював як «об'ємний геометричний метод», що означало ту вимогу, яку ставить перед своїм «хроністом» сищик – а саме науковість та інформативність. У контексті ж релігійному божественність та мудрість мають прямий зв'язок, оскільки головною відмінністю Бога від людини первинно було саме знання, через обділеність яким людини і стався перший конфлікт із Богом («Уже перші люди, Адам і Єва, рвалися до повного обоження – їсти плоди з Древа Пізнання» [141, с. 33]). Гонитва і бажання здобути знання в абсолюті стало найпотужнішим і одночасно найсумнівнішим прагненням людства у діяхронії усього подальшого історичного розвитку. Здобуваючи знання, людина дедалі більше уподібнюється Богові (Персі Фелпс називає Холмса «останньою надією» [55, с. 172]), як часто називають Бога), а оскільки Холмс визнається найбільшим літературним інтелектуалом, то за вказаним критерієм і є найбільш богоподібним, адже йому стають доступними ті сфери знання, які недосяжні для пересічної особи: *«Любий мій Холмсе, – мовив я, – це вже занадто! Кілька століть тому вас неодмінно спалили б на вогнищі»* [55, с. 191].

Суттєвою мотивувальною базою для зіставлень образу Холмса і архетипу Спасителя є:

1) безпристрасність у виборі клієнтів, особливо щодо грошового та соціального статусу – подібно до Христа, який був уважним до найзапекліших грішників і простив блудниці (в оповіданні «Встановлення особи» Холмса названо «...приватним порадником і помічником для всіх, хто в чомусь остаточно заплутався» [55, с. 229]);

2) батьківський принцип «порятунку загубленого» («І той один, якого розшукує і рятує Бог, нічим не прикметний <...> ...для батька особлива радість у тому, щоб врятувати загубленого [163, с. 177]);

3) активний, діяльний принцип служіння Богові через належне виконання суспільно корисної роботи, що надактуально у час надмірного абстракціювання християнських обов'язків («Служба – це та ж сама любов, але активна, любов на ділі» [141, с. 65]). Паралель із життям та принципами Христа бачимо у вірному служінні ідеї протистояння злу в іпостасі злочину. У Біблії сказано, що «...ніхто більшої любови не має над ту, як хто свою душу поклав би за друзів своїх» (Ів. 15.13). Як і Син Божий, Холмс жертвує безпекою та навіть життям (оскільки Холмс не міг бути певним у перемозі в Рейхенбахській сутичці, як і у подальшій боротьбі зі спільниками Моріарті) заради порятунку соціуму від злочинної мережі професора, оскільки на данному історичному етапі саме його вважає головною загрозою людства: «Кажу вам, Ватсоне <...>, що якби я зміг **визволити** [виділ. наше – Л. Р.] від нього суспільство, я вважав би, що кар'єра моя закінчилась, і був би готовий перейти до спокійнішого способу життя» [56, с. 191]. До того ж Холмс наголошує, що це є вершинною справою усього життя, чим експліфікує своє головне завдання, а в оповіданні «Креслення Брюса-Партінгтона» називає їх із Ватсоном, хай і з дещо іронічним підтекстом, «мучениками на олтарі вітчизни»⁷² [57, с. 302]

⁷² Втім, скептично налаштований Ф. Ніцше [134 с. 47], у чому, безперечно, є високий відсоток маскованої під личиною чистого альтруїзму правди, у всякому благодіянні вбачає не стільки благородний порив, який зазвичай є позірно-експліцитним, скільки приховане прагнення проявити духовну чи іншого роду зверхність через надання допомоги. Адже будь-яка подібна ситуація передбачає наявність двох діаметрально протилежних позицій ослабленої жертви та сильного опікуна. На нашу думку, дискурс шерлокіани демонструє зразковий варіант, коли побічна дія дає максимально корисний результат. Вже не раз наголошувалось, що потреба у серйозних розумових

Відкидаючи високу ідейно-християнську тенденційність, будь-який містицизм, крайні вияви спіритизму, Холмс – еволюційно-акомодований варіант Рятівника християнсько-ніцшеанського типу, який є істинним героєм від Перехідної доби до нашого часу, образ якого уже сам став зразком-патерном для подальших культурних інтерпретацій (Спайдермен, Джеймс Бонд, Грегорі Хаус). Це трансформований відповідно до вимог часу тип секуляризованого святого як автентично дойлівська відповідь на ніцшеанську тезу про те, що «тип святого» «...можливий лише при відомій обмеженості інтелекту, яка назавжди відійшла у сферу минулого» з огляду на анахроністичний «...релігійно обмежений горизонт життя і культури» [134, с. 201]. Цей тип у жодному разі не є канонічно біблійним, натомість адаптований до сучасних цивілізаційно-культурних, соціально-світоглядних запитів, який багатьох своїх брендних характеристик набуває внаслідок рецептивних аберацій в умовах тотальної масовості.

Спосіб та художня манера втілення *архетипу Лікаря (Цілителя)* має багато точок перетину із попередньо описаними. Проте є образні семи, які чітко вирізняють саме цей ракурс репрезентації характеру сищика. У трактаті «Весела наука» Ф. Ніцше висловлює сподівання, що «...з'явиться коли-небудь філософ-лікар у винятковому сенсі цього слова – той, хто зможе зайнятись вивченням проблеми загального стану здоров'я народу, епохи, раси, людства», який утвердить те, про що «тільки здогадувався» [134, с. 10] мислитель, тобто адаптує до життя тези його світоглядної доктрини. Хай і не в ідеальному, проте у близькому до дійсності вигляді, Шерлок Холмс є ніцшеансько-вікторіанським сищиком-філософом, орієнтованим на бодай епізодичне, проте систематичне і показове «лікування» злочинності як найбільш явного соціального захворювання, адже навіть настільки скептичний і антиідеологічний мислитель, як Ф. Ніцше, визнає, що «...усі злочинці

навантажених набуває у Холмса фізіологічного характеру. Тоді як самореалізація у людській спільноті, а тим паче вирішення важливих суспільних проблем, спрямованих на покращення соціального механізму – це завдання вищого, а через те другорядного, порядку. Скориставшись пірамідою А. Маслоу, очевидним стає висновок, що саме фізіологічні потреби перш за все керують діяльністю будь-якого індивіда, отже Холмс насамперед задовольняє свої первинні запити. Таким чином окреслюється типова, на думку Ф. Ніцше, ситуація, коли «...саме найбільш особисті мотиви найкорисніші і для загального блага» [137, с. 88].

відсувають суспільство на більш низький щабель культури» [135, с. 114]. К. Піттард робить висновок, що «...біологізація криміналу і трактування його як дегенеративної соціальної хвороби призвело до тенденції репрезентації представників закону та детективів як лікарів» [292, с. 145]. Образ Шерлока у сфері реалізації архетипу Лікаря має деякі алюзії на життя автора, зокрема, щодо: 1) його медичної практики на ранніх етапах життя та готовності працювати над справою абсолютно безкорисливо (напр., справа Оскара Слейтера, спогади Адріана Дойля), 2) з увагою ставитись до довірених йому проблем пересічних людей і т.д. (із емотивними конотаціями «лікарства-знахарства» Холмс є тим, хто «...дарує надію на життя» [55, с. 264]) 3) допомагати тим, хто «...шукає в мене [Холмса – Л. Р.] захисту» [57, с. 32]). М. Чертанов називає Холмса «...єдиним до сьогодні сищиком, який існує не для злочинців, а для жертв» [202, с. 127]. А також, у дусі зазначеного архетипу, «заступником», «захисником» та «вмілим анестезіологом»: «...з того самого моменту, як розгублені клієнти вбігають у його квартиру, їх оточує абсолютно непроникний ковпак безпеки та спокою» [202, с. 128] (Холмс: «*Майте тільки на увазі, що леді в цьому будинку і все, що під цим дахом, – під моєю охороною*» [58, с. 186]).

Власне у тексті присутній ряд інтерпретаційних моделей, які прямо вказують на асоціацію із *Лікарем*. Головною семою, яка асоціюється із лікарством, є перебування на стороні добра і конструктивна, діяльна відданість справі, що не допускає неавторитетності і промахів. У центр ставиться моральна складова: Холмс говорить, що «...коли лікар чинить лихо, він є найпершим із злочинців» [55, с. 329], чим підкреслює хисткість межі між добром та злом, але водночас і їх тісне взаємопереплетення у реальному житті. У «Загадці Торського мосту» містер Гібсон каже, що Холмс – «...наче лікар, який повинен знати кожен симптом, щоб поставити точний діагноз» [58, с. 229]. Навіть сам детектив, у розмові про випадок містера Емберлі, самоуточнює і метафоризує власний архетипно-лікарський статус, говорячи про себе як про знахаря (в англ. варіанті – *quack*), що за семантикою, окрім суто лікарства, включає лікування різними немедичними засобами та чаклування: «Його прислали до мене зі Скотленд-Ярду. Так само, як лікарі посилають, бува,

невеликовних хворих до знахаря. Міркують вони так: «Самі ми більш нічого зробити не можемо, то хворому однаково гірше не буде» [58, с. 298]. В оповіданні «Детектив при смерті» Кавелтон Сміт встановлює деякі інші промовисті паралелі: «Він [Холмс – Л. Р.] – знавець злочинів, а я – хвороб. Для нього – лиходії, для мене – мікроби [57, с. 313], що визначає ракурс «лікарської діяльності» Холмса. У «Долині жаху» одне із дотепних висловлювань щодо високої кваліфікації сищика засноване на лікарській справі: «Мейсон вирячився на мого друга, наче сільський лікар на фахівця з Гарлі-стріт, який одним словом може дати раду всім його труднощам» [58, с. 26]

Організація архетипу Лікаря у контексті холмсіани взагалі отримує цікаве рішення: експліцитно роль лікаря належить саме Ватсонові, проте Ватсон не наділений тими глибинними архетипно-смісловими якостями, які дозволяють говорити про ідентичність із архетипом Лікаря у методологічному розумінні аналітичної психології. Ватсон – тривіальний лікар, тоді як Холмс – Целитель, що є поняттям комплексним та більш універсальним, не можливим без присутності архетипної мудрості та сили волі (вбивця Ейб Слені каже, що програв, оскільки «зіткнувся з чисюсь залізною волею» [57, с. 60]). Така підміна масок у тандемі лікар-детектив (характерно, що Холмс не втрачає жодної із вказаних позицій, а тільки набуває нових) тим більш парадоксальна, що, як помічає ряд дослідників, Холмс – та людина, яка врятувала духовно зламаного Ватсона від виразно депресивного стану: «Сам Ватсон вберігся від фатальної розв'язки тільки завдяки потраплянню під пильне око великого детектива» [225, с. 140].

Типова тріада «лікар–пацієнт–хвороба» у парадигмі дойлівського циклу видозмінюється в ідентичні за основним змістом «детектив–жертва–злочинець». Як у будь-якого лікаря-філософа, кваліфікація Холмса дуже багатопрофільна. «Хвороби», які досліджує дойлівський детектив, йдуть від первинної схильності до гріха, яка властива кожному людському індивіду, тому із ретельністю Холмс ставиться не стільки до методології самої детективної справи, скільки до широкого контексту життя, що хоч не настільки демонструється у ході розгортання сюжету, проте помітно безпосередньо у фрагментарних зауваженнях оповідача чи героя та діях сищика. Перш за все, у тексті згадується, що Холмс систематично з допомогою

акторської гри та гриму проникає у середовище різних ієрархічно нижчих соціальних груп, що дозволяє йому пізнати особливості життя та психології різних верств суспільства. Це нагадує типовий лабораторно-лікарський експеримент. Знання психології різних суспільних типів та майстерна гра на людських пристрастях найбільш явно стали запорукою успіху у творах «Знак чотирьох», «Скандал в Богемії», «Шляхетний холостяк», «Берилова діадема», «Звіздочолий» та ін.. Холмс навіть став автором *«розвідки про рідкісні нервові хвороби»* [57, с. 135], про що із подивом дізнається Ватсон у «Постійному пацієнтові». Образ Холмса реалізується крізь призму лікування не фізіологічних, а внутрішньо-особистісних, соціально-патогенних та суспільно-небезпечних хворобливих станів (Гелен Стонер: *«Я чула, містере Холмсе, що ви дуже добре знаєтеся на всіляких лихих звичках людського серця»* [55, с. 315]; *«Ця людина небезпечна для суспільства – таких мерзотників не можна ні жаліти, ні милувати. Ми повинні скористатися цією нагодою і повернути його туди, де він нікому вже не заподіє шкоди. Інакше за нашу нерішучість поплатяться інші»* [58, с. 274]), які призводять до злочину, причому, як уже зазначалось у роботі, в'язниця як аналог лікарської госпіталізації, репрезентується сищиком як далеко не найкращий із методів «сцілення». У кращих традиціях лікарської діяльності, Холмс вважає за краще запобігти проблемі вжиттям превентивних заходів, ніж лікувати саму «хворобу» вже в стані її наявності (інспектор Мартін: *«Але ж, містере Холмсе, злочин було скоєно о третій годині ранку! Як ви дізналися про це сьогодні й прибули сюди водночас зі мною?»* Холмс: *«Я передбачав це. Я їхав, щоб запобігти злочинові»* [57, с. 52]). Також він наділений неодмінною для лікаря якістю володіти собою за будь-яких умов (професор Корем: *«Але ви ділова людина. Для вас це буденна праця. Ви зберігаєте спокій за будь-якої небезпеки. Нам пощастило, що саме ви взяли за цю справу»* [57, с. 173]). Втім, «коло пацієнтів» Холмса ширше та статусніше: це не тільки окремі люди, а й цілі континенти: *«Смерть цього чоловіка [Едвардо Лукаса – Л. Р.] – звичайнісінький, дрібненький випадок поряд із нашим великим завданням, яке полягає в тому, щоб відшукати лист і врятувати Європу від катастрофи* [57, с. 228]; *«Якщо*

занудьгуєте, то беріть перо, оцей стос паперу і починайте писати про те, як ми [Холмс та Ватсон – Л. Р.] врятували державу [57, с. 297].

Історія архетипу Лікаря в образі Холмса отримала виразне продовження, втілюючись у надпопулярному сьогодні екранному образі доктора Хауса, який перейняв багато рис попередника: від харизматичної ексцентричності до найвищого професіоналізму, віртуозності володіння фахом. Паралелі помітні й на композиційному рівні: «Грегори Хаус та Шерлок Холмс схожі: співзвучні прізвища, асоціальні, вживають наркотики, обоє живуть на 221-б, грають на музичних інструментах, Хаус теж цікавиться винятково заплутаними медичними загадками, на нього теж чинить замах людина з прізвищем Моріарті» [151].

Висновки до розділу IV

1. Образ Шерлока Холмса став культурною іконою, національний міфом Великої Британії та інтернаціональним символом детектива, що уособлює собою тріумф людського розуму, волі, внутрішньої незалежності і самодостатності. Усе це разом творить власне дойлівський варіант ніцшеанського міфу надлюдини, який був миттєво підхоплений читацькою спільнотою і в наш час уже давно перетворений на фетиш. Супровідні явища, як і сам процес майже 130-літньої рецепції холмсіани читацькою публікою в сумі з особливою організацією тексту автором, визначають доцільність розглядати цикл А. Конан Дойля та власне образ Холмса у парадигмі наступних термінів і понять: міфопоезія, епос, міф, архетип, бренд, символ, «прадавній образ», «формалізований персонаж», кітч.

2. Найпершими чинниками міфогенності холмсіани є виражені в тексті комунікативні стратегії автора, націлені на ретельну і системну роботу з імпліцитним читачем. Концепція побудови образу Холмса свідчить про чітку центричну лінію формування особливого іміджу сищика, причому з використанням іміджевих технологій, актуальних для сучасності. Декодування запрограмованого іміджу допомагає встановити адекватний зв'язок між горизонтами тлумачення та розуміння. У контексті циклу можна говорити про відносну дзеркальність, але точно взаємодоповнюваність авторської та читацької інтерпретаційних моделей. Помітне

застосування прийомів сугестії, маніпулювання засобами мови і особливостями організації тексту задля ефективнішого впливу на свідомість імпліцитного читача.

3. У формуванні образу Холмса дотримано «принципу винятковості» (“otherness”), який реалізується через власне унікальність справ і здібностей героя; непряму характеристику іншими персонажами; самохарактеристику.

4. Персонаж Ватсона як оповідача й апологета дає підставу розцінювати його сюжетно-композиційну роль як один із визначальних засобів формування іміджу детектива й один із найперших рушіїв його міфологізації, адже масова аудиторія дуже легко піддається впливу мовця, переймаючи його позицію і оціночні судження. Комунікативна стратегія іміджетворчого впливу Ватсона дублює і продовжує лінію «винятковості» реплік-самохарактеристик. Ватсон є тим «кривим дзеркалом», через яке реципієнт пізнає дійсність холмсіани та характер головного героя, субституїтованим мовцем-оповідачем у моноскопичному наративному типі – авторською маскою.

5. Послідовне використання технологій іміджмейкінгу є наскрізним для циклу і стосується не лише образу Холмса, але й художньої дійсності аналізованого дискурсу в цілому. Предметна реальність творів канону наповнена динамікою подій, фактів, імен, що вміло обігрується сюжетом як достовірна, визначає загальну тенденцію псевдореалістичності. Циклічність творів зіграла на користь того, що образ детектива та взагалі співвідносний із ним світ не сприймаються як одиничний факт, а як подія, яка має продовження, розвиток – БУТТЯ.

6. Соціальна дійсність формується через подолання деструктивного, з виразною дегенеративною семантикою, концепт злочину, що в більш широкому плані вписується в контекст гріха, аретипного зла. Шерлок продукує «необхідний міф», що людина з потенціалом волі наділена ще й космогонічною силою змінювати хаос шляхом активного застосування і удосконалення первинно заданих потенцій. Двоїстість міфогенних факторів холмсіани у міфологізованості не тільки образу Холмса, але й самої вікторіанської епохи, варіантом міфу про «золотий вік».

7. Психологічна реальність проєктована на мимовільне залучення реципієнта до співпереживання. Створені сприятливі умови для ототожнення, злиття читача зі

світом твору щонайменше на час безпосередньої перцепції художнього матеріалу. Вдало використані елементи і методики контролю в напрямку градації і послаблення емоційно-психологічної напруги саме з урахуванням як процесу безпосереднього сприйняття твору під час читання, так і переживання пропонованої віртуальної реальності уже поза книгою

8. Позиціювання детективного циклу А. Конан Дойля як мідллітератури на основі ряду проаналізованих художніх якостей цілком логічно передбачає і нагальність дослідження стильової манери реалізації принципів мідллітератури. Норма «без прикрас», співвідносна із детективом у його розумінні як жанру масліту, змінена адекватною, виваженою тактикою адаптації традиційних виражальних засобів художньої літератури. Як наслідок, виражальні засоби канону володіють бездоганними нативними властивостями, не є акцентованими, але точно творять емотивно-оцінкову картину образу/дійсності. Вони мають виражений відтінок маскулінності як загальної тенденції творчості А. Конан Дойля, зокрема детективної сфери. Особливу увагу звернено на такі засоби тропеїстики, як зооморфні порівняння та метафорика кольороназв.

9. Методологія соціальної психології, аналітичної психології, міфологічних шкіл літературознавства відкриває широкі перспективи дослідження міфу про Шерлока Холмса. Особливо таких рідкісних чи навіть аномальних для творів літератури явищ, як сприйняття дійсності холмсіани як істинної, а не відображеної реальності, набуття образом Холмса матеріальної сили кардинально перетворювати світ» тощо.

10. Поряд із символікою як неодмінною складовою кожного повноцінного міфу (вересова чи глиняна люлька, халат, мисливський кашкет), чітко розрізняється спектр ідейно-сміслових укрупнень, які є основними лініями реалізації архетипних образів та ситуацій. Архетип Героя має пенетративну (а не автономну) природу. Він вступає і взаємодію з іншими архетипами, які мають місце в ідейно-змістовій структурі характеру детектива (Рятівник, Лікар, Христос, Мудрець та ін.).

ВИСНОВКИ

Для простору сучасного слов'янського літературознавства, зокрема українського, залишається вкрай актуальною потреба подолання стереотипного бачення образу Шерлока Холмса як дітища низькопробної літератури. Це ставить гостру необхідність зламати традицію схематично однобокої літературознавчої інтерпретації з наголосом на суто жанрових, фабульних чи таких, що стосуються питань історії написання та створення, аспектах дойлівського циклу. Тактика наукового аналізу детективних творів А. Конан Дойля, яка засновувалась на саме такому баченні, нівелює ракурси повноцінного дослідження, властиві для канонічних жанрів. Зразковим у цьому плані є західне літературознавство, де факт присутності літератури, яка художніми якостями відрізняється від типової «highbrow», найвищого полюсу літературної ієрархії, визнано значно раніше і підкріплено ґрунтовними працями щодо її дослідження як феномену сучасної культури (В. Вулф, Д. Мак-Дональд, Дж. Кавелті, Дж. Сібрук, К. Гелдер, П. Бурдье, Р. Браун та ін.). Як наслідок, штампи меншовартісності, які тяжіють, у тому числі, і над детективним циклом А. Конан Дойля, останніми десятиліттями відчутно поступаються більш серйозним та різновекторним дослідженням у руслі здобутків модерних літературознавчих методологій. Ознакою такого «кроку вперед» стала активна розробка гендерного питання образу Холмса, питання філософських впливів та релігії у циклі, психологічних моделей поведінки героя, «вікторіанськість» образу (а також виокремлення різновиду власне вікторіанського детективу) та національні риси характеру, деякі аспекти стильової та прагматичної організації тексту холмсіани тощо. Втім, і тут подібні роботи ще є здебільшого фрагментарними і потребують систематизації й узагальнення.

Ретельне прочитання діяльної складової образу Шерлока Холмса та аналіз фрагментів мовлення наштовхують на висновок про біплановість тексту: 1) експліцитний подієвий рівень, який тяжіє до загалом пригодницького наративу із домінуванням практичної мови, та 2) імпліцитний ідейно-змістовий рівень із вкрапленнями принципово багатозначної художньої мови з підвищеною

змістовністю. Зазвичай дослідники, зосереджуючись на першому з названих рівнів, що відповідало сьогодні вже анахроністичному уявленню про детектив як «форму без змісту», ігнорували рівень семантики. Тим самим втрачався потенціал глибокого аналізу тканини твору за новітніми уявленнями про текст не як єдність форми та змісту, а у парадигмі синтетичного поняття «ідеї» (Ю. Лотман), коли художній текст уявляється як складно організований смисл, де усі його елементи є елементами смисловими.

Переоцінку шерлокіани як метакультурного дискурсу доречно співвіднести із адекватним сучасному станові літературного процесу та його ієрархічному різноманіттю поняттям «мідллітератури» (С. Чупринін) на позначення тих творів, які синергізують ознаки високої та масової словесності. У випадку із холмсіаною до домінантного спектру характеристик додається ще й активне залучення мовно-прагматичних та художніх прийомів кітчю (йдеться саме про прийоми, але в жодному разі не тотожність циклу А. Конан Дойля із власне літературою кітчю).

Дослідники помічають жанрову неоднорідність холмсіани, яка полягає у синтезі методик сенсаційної, власне детективної та пригодницької літератури. О. Борисенко пропонує виділяти різновид «вікторіанського детективу». Квінтесенцією наочного втілення його якостей і є холмсіана. Попри спробу вийти за рамки, а в окремих моментах подолати ідоли вікторіанства та відповісти на назрілі світоглядні питання кінця XIX ст., типологічно дискурс холмсіани все ще залишається пріоритетно вікторіанським і зорієнтованим, у своїй основі, на культурні та соціопсихологічні запити мідлкласу. Вікторіанський характер репрезентації образу Шерлока Холмса оригінальним чином розкривається через співвідносний із культурним образом англійців у світі концепт «істинний джентльмен». Персонаж дойлівського сищика став настільки репрезентативним носієм спектру якостей цього штибу, що справедливо визнаний англійським лінгвокультурним типажем. Ті риси, які характеризують Шерлока Холмса як джентльмена, водночас ідентифікують його як типового представника англійської нації. Аспекти, в яких образ Холмса відступає від комплексу джентльмена, віддаляють його також і від вікторіанської маскуліної доктрини.

Емотивно-сміслові підґрунтя жанру детективу відповідає глибинному, трансцендентному для усіх періодів світової історії запиту на образ Героя. На даному історичному етапі його було втілено в персонажеві Шерлока Холмса. Чи не найбільша його загадка у тому, що він, на протигагу шаблонним «образам-одноденкам», впродовж більш як століття залишається надактуальним. Попри те, що реалії сучасного життя багато в чому відрізняються від вікторіанських, образ Холмса не має ознак анахронічності, хоча він є показовим носієм рис епохи та культури, у яку безпосередньо був створений. Він легко піддається адаптації для фігурування у найрізноманітніших формах культурного продукту (фільм, мультфільм, п'єса, пародія, літературне травестування тощо). Це пов'язано з тим, що центр образу утворює його орієнтована на перспективу вічності семантична складова, яка, всупереч зміні антуражу, залишається недоторканною. Іще один факт: попри виразні риси національної приналежності, персонаж дойлівського детектива користується небаченою популярністю на усіх земних континентах. Це знов-таки свідчить про парадигму непроминального в образі, яка апелює до тих структур людської психіки, які перебувають на рівні колективного підсвідомого і є універсальною для всієї людської спільноти.

На тлі хисткості світоглядних першооснов доби образ Шерлока Холмса із акцентованою волюнтативною складовою та високим рівнем «діяльного» інтелекту не тільки вмів маневрувати у «епоху сумніву», а й деякою мірою набував здатності управляти дезорієнтованим суспільством шляхом коригування недоліків (типологічні текстові структури): через розслідування злочинів у часопросторовому континуумі тексту та опосередковано через моделювально-виховний вплив на свідомість масового читача. У час трансформації ідеалів детектив на кшталт Шерлока Холмса – з огляду на авторський задум та ідеолого-дидактичну функцію масового видавництва у вікторіанській Англії – мав стати захисником стабільності індивідуалізованих (не нав'язаних зовні, а пропущених крізь призму особистісного світорозуміння) моральних першооснов та апологетом соціальної справедливості як аналога верховенства істини, зразком Супергероя з перспективою на вічність. Це вдалось реалізувати шляхом акомодатії відповідно до настроїв доби архетипних

образів, апелюючи до семантично неминущого, але у формі конкретного часу. Така начебто всеохопна продуманість і чітка запрограмованість як структурних елементів, так і їхнього значеннєвого потенціалу не викликає враження штучності представленої віртуальної реальності. Феномен Sherlockian (Great) Game свідчить про абсолютно зворотнє.

Образ Шерлока Холмса доцільно розглядати як дойлівський варіант інтерпретації ніцшеанського міфу про надлюдину («більш цінного сорту людей»), яка знайшла свій вияв у харизматичному та високопрофесіональному, сповненому особливого, імпліцитного драматизму внутрішньої колізії детектива-аматора. Багато спільного характер Холмса має з визначеною Дж. Секордом «ною генерацію кар'єристів». Проводиться відповідна новим ринковим умовам життя думка про особистісну конкурентоспроможність і вміння саморепрезентації.

Щодо з'ясування світоглядно-філософського підґрунтя образу варто говорити про домінування позитивістсько-прагматичного світосприйняття. Поряд із центральною ідеєю надлюдини, у змістову тканину тексту активно влітається проблематика євгеністики, дарвінізму тощо. Відгомін цих типово Модерних філософсько-світоглядних доктрин в характері Шерлока Холмса та художній дійсності канону виразно фрагментарний, неоднорідний. Образ Шерлока Холмса є втіленням ніцшеанської надлюдини, якою вона могла б бути: 1) у пізньовікторіанській Англії; 2) відповідно до власне авторського бачення проблеми та художньому задуму; 3) у загальних рамках поетики жанру. Ідея надлюдина Ф. Ніцше, яку А. Конан Дойль відверто не сприймав, у змістово-поетикальних ракурсах холмсіани втілилась у типовий міф Героя. Образ Шерлока Холмса багато в чому є втіленням смислової бінарності комплексу «надлюдини-рятівника» з усіма коригувальними нашаруваннями, які зумовлені його функціонуванням у межах вікторіанського суспільства, і власне його формальною приналежністю до нього. Характер дойлівського детектива постає на перетині ніцшеанства та концепту «діяльного християнства» (або «несвідомого служіння»), що відповідає як спробам адаптувати релігію до нових викликів життя, так і світоглядним пошукам самого автора.

Прагматична окресленість інтриги переднього плану, яка у детективному оповіданні полягає у математично точному мистецтві розкриття таємниці, на перший погляд, дисонує із екзистенціальним (концепти «межового» та «поза межового буття»), розуміння життя як абсурдного, роздвоєність персонажа, соціопатичні нахили), а отже ірраціональним ракурсом емотивної репрезентації характеру головного героя. Буттєвий аспект Холмса «поза справою» наповнений багатю палітрою засобів та смислів, хоч і вкрай герметизований поетикально. Напротивагу чітко структурованій, математично точній та зрозумілій фабульній структурі творів, він створює оригінальний з точки зору інтерпретаційної перспективи простір комунікативної невизначеності і формує загалом маятникову структуру образу.

При визначенні приналежності до певної естетичної течії персонажа холмсіани найбільш доцільно говорити про стильові домінанти, які мали визначальний вплив на тому чи іншому етапі створення. Неоромантичною маскою «непомітного героя», співвідсною із принципами конструювання «ідеалу в дійсності» та «незвичайного поряд» автор насправді підкреслює винятковість, а часом навіть епатажність персонажа. Естетика декадансу (самотність, відлюдкуватість, песимізм; граничний індивідуалізм; семантика саморуйнації) значно поглибила образ Холмса, водночас віддаливши його від художніх доміант суто пригодницького жанру.

Образ детектива А. Конан Дойля – приклад «миттєвої міфологізації», перетворення на культурну ікону. Міф Холмса – це різноформатний багаторівневий дискурс, який шерлокіанські співтовариства організують у певну субкультуру, яку сповідують як фанати-аматори, так і професійні науковці (мета – «утвердити міф, що Шерлок Холмс – це не міф»). Аналіз явищ побутування холмсіани в сучасному культурно середовищі визначає доцільність розглядати її та власне образ Шерлока Холмса у парадигмі таких актуальних для сучасного культурогенезу термінів і понять, як міфопоезія, епос, міф, архетип, бренд, символ, «прадавній образ», «формалізований персонаж», кітч. Характер Шерлока Холмса досяг тієї найвищої міри прогресивного процесу міфологізації, коли він стає матеріальною силою та набуває здатності кардинально перетворювати світ. Окрім зовнішньої атрибутики

образу (вересова чи глиняна люлька, халат, мисливський кашкет тощо), наявний також спектр ідейно-сміслових укрупнень, які виступають магістралями реалізації архетипних образів та ситуацій. Архетип Героя тут має не автономну, а пенетративну природу, синергізуючись із іншими архетипами, які наявні в ідейно-змістовій структурі персонажа. Емотивно-смісловий аспект героїчності присутній при дойлівській інтерпретації інших архетипів, таких як Рятівник, Лікар, Христос, Мудрець тощо.

Джерелом міфогенності холмсіани є сам текст, комунікативні стратегії автора, соціокультурний клімат пізнього вікторіанства і сучасності. Аналіз текстових структур дозволяє говорити про широке застосування автором технологій іміджмейкінгу, декодування яких допомагає встановити адекватний зв'язок між горизонтами тлумачення та розуміння. У контексті циклу про Шерлока Холмса можна говорити про відносну дзеркальність авторської та читацької інтерпретаційних моделей. Стає помітним використання прийомів сугестії. У конструюванні іміджу головного персонажа А. Конан Дойль дотримується «принципу винятковості» (“otherness”), який реалізується трьома основними шляхами: через власне унікальність справ і здібностей героя; непряму характеристику іншими персонажами (найбільше – Ватсоном); самохарактеристику.

Персонаж Ватсона як провідного оповідача й апологета Шерлока Холмса апелює до механізму впливу на масову аудиторію через образ «мовця із народу» (у даному випадку – пересічного, «слухняного», з добропорядною репутацією представника англійського мідркласу). Так створюються умови для мимовільного «привласнення» його позицій та суджень.

У тексті холмсіани розпізнаються елементи, наперед запрограмовані на міфологізацію. Віртуальна реальність циклу наскрізь пронизана міфотворчими тактиками. Предметну реальність творів канону характеризує динаміка подій, фактів, імен. Вона вміло обігрується як достовірна і визначає загальну тенденцію псевдореалістичності. Циклічність творів зіграла на користь того, що образ детектива та взагалі співвідносний із ним світ не сприймається як одиничний факт, а як подія, яка має своє продовження, розвиток. Соціальна дійсність розкривається

відносно концепту злочину, узагальнено – гріха/зла. Дойлівський детектив продукує «необхідний міф», що людина силою власної волі в змозі якщо не змінити порядок речей, то отримати принаймні особистісне верховенство над деструктивною хаотизацією, спричиненою прогресуванням дегенеративних процесів і злочину як їхнього практичного вияву. Стосовно холмсіани стикаємось із двоїтим нашаруванням міфогенних факторів: міфологізованим є не тільки образ Холмса, але й образ цілої вікторіанської епохи, який у контексті часу став варіантом міфу про втрачений «золотий вік». Психологічна реальність проєктована на мимовільне залучення реципієнта до співпереживання. Створені сприятливі умови для того, щоб дійсність твору принаймні на час безпосередньої рецепції художнього матеріалу та його переживання / переосмислення стала дійсністю життя читача, частиною його індивідуального досвіду – елементом особистісного міфу.

Кваліфікація циклу про Шерлока Холмса як мідллітератури ставить питання власне стильових трансформацій нормативного досвіду поетикального конструювання детективних творів. Норма «без прикрас» еволюціонує до адаптації традиційних засобів художньої літератури, що у холмсіані стає виразною рисою дойлівського ідіостилю. Виразальні засоби канону, попри герметизованість, точно творять емотивно-оцінкову картину образу та дійсності, а також позначені відтінком маскулінності.

Зооморфні порівняння, наприклад, є елементом репрезентації образу Холмса як хижака із позитивною для соціуму семантикою і, водночас, підкреслення опозиційно негативної динаміки образів злочинців (надто коли зоонім «тигр» вживається як до образу Холмса, так і до образів злочинців, але розрізнення відбувається на основі оцінкових конотацій). Метафорика кольороназв (особлива увага звертається на переважну для творів семантику сірого як інструменту створення образу лондонських джунглів) є компактним засобом емотивної характеристики дійсності, зокрема світу Лондона. У циклі він, за неоромантичною традицією, виступає аналогом екзотичних, віддалених у часопросторі світів романтизму і асоціюється зі сферою реалізації деконструктивних хижацьких інстинктів злочинця. Очевидною стає органічна взаємодія досліджених виразальних

засобів канону, які, синергізуючись, становлять єдине ціле для формування відповідної жанровим установкам художньої дійсності.

Задані вектори наукової інтерпретації дискурсу холмсіани і власне образу Шерлока Холмса стали передумовою плідного літературознавчого пошуку. Отримані результати дослідження можна застосовувати в опрацюванні теоретичних і практичних питань жанру детективу, мідллітератури та її поетикальних засад, взаємодії міфу і літератури, творчості А. Конан Дойля та літератури вікторіанства тощо. Попри достатньо продуктивну спробу цілісно розглянути образ Шерлока Холмса та репрезентовану ним художню дійсність у парадигмі ключових понять «детективний жанр», «мідллітература», «міф», «філософія надлюдини», напрямки актуальних досліджень циклу цим не вичерпуються. Наприклад, потребує глибшого аналізу формульна побудова творів оповідань та повістей із застосуванням повторюваних композиційних конструкцій, її співвідносність із поетикою мідллітератури. Цікаву перспективу становить також дослідження національних варіантів фігурування «міфу Шерлока Холмса» із можливістю широкого залучення методик аналізу не тільки літературознавства, але й суміжних дисциплін (культурології, психології, етносоціології тощо).

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абрамович С. Герой / Семен Абрамович // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 118–119.
2. Абрамович С. Політична концепція християнства в контексті руйнації та спроб реставрації античної культури / Семен Абрамович // Роздуми про глобальну політичну теорію (в контексті енцикліки «Caritas in Veritate»). Матеріали доповідей у секціях учасників Міжнародної наукової конференції (Львів, 13–14 березня 2014 року). – Львів : Український католицький університет. – С. 7–8.
3. Абрамович С. Психологізм / Семен Абрамович // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 457–461.
4. Алексенко В. Концепція «натури» в художній системі англійського сентименталізму [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.04 / Алексенко Віталія ; Тавр. нац. ун-т ім. В. І. Вернадського. – Сімферополь, 2013. – 20 с.
5. Аминова Е. Традиция викторианской литературы в творчестве Джона Фаулза : автореф. ... канд. філол. наук : 10.01.03/ Елена Аминова ; Урал. федер. ун-т им. первого Президента России Б. Н. Ельцина. – Екатеринбург : [б. и.], 2011. – 25 с.
6. Анджапаридзе Г. Детектив: жесткость канон и вечная новизна // Как сделать детектив / Георгий Анджапаридзе. – М. : «Радуга», 1990. – С. 279–292.
7. Андреев Л., Карельский А., Павлова Н. и др. Зарубежная литература XX века / Леонид Андреев, Альберт Карельский, Нина Павлова / Под ред. Л. Андреева. – М. : Высш. шк., 2004. – 559 с.
8. Антонов С. От первого лица... Рассказы о писателях, книгах и словах. Статья 4. Артур Конан Дойл. Рассказы о Шерлоке Холмсе / Сергей Антонов // Новый мир. – 1973. – № 3. – С. 234–248.
9. Анцыферова О. Детективный жанр и романтическая художественная система / Ольга Анцыферова // Национальная специфика произведений зарубежной литературы XIX-XX веков : Мсжвуз. сб-к науч. трудов. – Иваново : ИвГУ, 1994. – С. 21–36.
10. Астрахан Н. Буття літературного твору: Аналітичне та інтерпретаційне моделювання: монографія / Наталія Астрахан. – К. : Академвидав, 2014. – 423 с.

11. Банникова И. Парадокс в стилистическом контексте детектива / Ирина Банникова // Вопросы романо-германского языкознания. – Саратов : Изд-во Саратовского ун-та, 1995. – Вып. 11. – С. 17.
12. Барна Н. Імідж як міфологічний архетип: філософсько-естетичний аналіз / Наталія Барна // Мультиверсум : Філософський альманах : [збірник наукових праць] / Нац. акад. наук України, Ін-т філософії ім. Г.С. Сковороди НАН України. – К., 2008. – Вип. 69. – С. 218–231.
13. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика / Ролан Барт. – М. : Прогресс, 1989. – С. 21–187.
14. Барт Р. Мифология / Ролан Барт. – М. : Изд-во им. Сабашниковых, 1996. – 314 с.
15. Баткин Л. Ренессансный миф о человеке / Леонид Баткин // Вопросы литературы. – 1971. – № 9. – С. 122.
16. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Исследования разных лет. / Михаил Бахтин. – М. : Художественная литература, 1975. – 504 с.
17. Белозерова И. Национальная концептосфера в детективном романе А. Кристи, Ч. П. Сноу, Д. Френсиса : автореф. дис. ... канд. филол. наук : специальность 10.01.03 Лит. народов стан зарубежья / Ирина Белозерова; [Воронеж. гос. пед. ун-т]. – Воронеж, 2006. – 21 с.
18. Бёркс Дж. Ницше, эволюция и вечное возвращение / Джеймс Бёркс // Здравый смысл. – 2000. – №3 (19). – С. 47–64.
19. Белоусов Р. Людина, яка була Шерлоком Холмсом. Прототипи літературних героїв / Роман Белоусов // Всесвіт. – 1971. – № 6. – С. 150–156.
20. Бовсунівська Т. Теорія літературних жанрів : Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : Підручник / Т. Бовсунівська. – К. : Видавничо-поліграфічний центр «Київський університет», 2009. – 519 с.
21. Бойко М. Цивілізація схильна к суїциду. Беседа с Александром Кабаковым / Михаил Бойко // Литературная Россия. – 2007. – № 6. – С. 1–4.
22. Болдырева Л. Социально-исторический вертикальный контекст (на материале английской художественной литературы) / Лилия Болдырева. – М. : Диалог-МГУ, 1997. – 88 с.

23. Борисенко А. Викторианский детектив / Александра Борисенко // Эллен Вуд. Не только Холмс. Детектив времен Конан Дойла (Антология викторианской детективной новеллы). – М. : Иностранка, 2009. – с. 5-31.
24. Бураго Д. «Міф Києва» як художній концепт у російській романтичній літературі XIX ст. [Текст] : автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.02 / Дмитро Бураго; Дніпропетровський національний ун-т ім. Олеся Гончара. – Дніпропетровськ : Б.в., 2009. – 20 с.
25. Бурцев А. Английский рассказ: конец XIX – XX века: проблемы, типологии, поэтики / Анатолий Бурцев. – Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1991. – 335 с.
26. Вайль П. Гений места / Петр Вайль. – М.: Колибри, 2007. – 488 с.
27. Валужева Н. «Миддл-литература» как составляющая современного литературного процесса / Наталия Валужева // Наукові записки Харківського національного університету імені Г. С. Сковороди. Сер : Літературознавство. – 2012. – Вип. 1 (1). – С. 28–34.
28. Васильев С. Мифологизация массового сознания – к вопросу о философии и методологии исследования проблемы / Сергей Васильев // Историческая и социально-образовательная мысль. – 2009. – Выпуск №1. – С. 25–37.
29. Васильева Л. Історія, теорія та практика західноєвропейського та американського детективу / Людмила Васильєва. – Актуальні проблеми слов'янської філології [Текст] : міжвуз. зб. наук. ст. / [Редкол.: В.А.Зарва (відп. ред.) та ін.]; Нац. акад. наук України, Ін-т л-ри ім. Т.Г.Шевченка НАН України та ін. – Вип. 14 : Лінгвістика і літературознавство. – Ніжин : Аспект-Поліграф, 2007 . – 393 с. – С. 209–217.
30. Визгин В. Кризис проекта модерна и новый антропотеокосмический союз / Виктор Визгин // Философия науки. – Вып. 8 : Синергетика человекомерной реальности. – М. : ИФ РАН, 2002.
31. Винник-Остапишин В. Модернізм як світоглядна парадигма: концептуалізація морально-етичної проблематики / Віта Винник-Остапишин // Гілея. Історичні науки. Філософські науки. Політичні науки : Наук. вісник : зб. наук. праць / Нац.

- пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, Українська АН. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2010. – Вип. 30. – С. 242–254.
32. Виноградов И. Аспект художественной плоскости в дильме Дж. Мактирнана «Хищник» (“Predator”) / Илья Виноградов : [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.proza.ru/2008/04/10/52>
33. Вишневський О. Проблема повернення до традиційно-християнських засад / Омелян Вишневський // Теоретичні основи сучасної української педагогіки. – Дрогобич : Коло, 2006. – 326 с. – С. 94–96.
34. Войнич Э. Овод / Этель Войнич. – М. : Молодая гвардия, 1980. – 292 с.
35. Вулис А. Поэтика детектива / Абрам Вулис // Новый мир. – 1978. – № 1. – С. 43.
36. Вячеславова О. Семантичний аналіз концепту «міф» в мистецтвознавстві / Олена Вячеславова // Філософські дослідження : Зб. наук. праць Східноукр. нац. ун-ту ім. В. Даля. – Вип. 7. – Луганськ, 2006. – С. 154–164.
37. Гвоздева А. Ценностные характеристики лингвокультурного типажа «детектив» на примере образов Шерлока Холмса и Эркюля Пуаро / Анна Гвоздева // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. – 2009. – № 35 (173). – С. 48–51.
38. Гениева Е. Литературная ситуация на рубеже веков: [Английская литература на рубеже XIX и XX веков] / Екатерина Гениева // История всемирной литературы: В 8 томах / АН СССР; Ин-т мировой лит.им. А. М. Горького. – М. : Наука, 1983–1994. – На титл. л. изд. : История всемирной литературы: в 9 т. – Т. 8. – 1994. – С. 368–374.
39. Генис А. Закон и порядок. Мой Шерлок Холмс / Александр Генис // Знамя. – 1999. – № 12. – С. 16–25.
40. Герасименко Н. Популярна література кінця XX – початку XXI ст. / Ніна Герасименко. – Тернопіль : Джура, 2010. – 264 с.
41. Гинзбург Л. О литературном герое / Лидия Гинзбург. – Ленинград : Сов. писатель, 1979. – 224 с.

42. Гитин В. Литература криминальной тайны / Валерий Гитин // Убийства на улице Морг [Текст] / Эдгар Аллан По. Сапфировый крест / Гилберт Кит Честертон. – Харьков – Белгород : Книжный Клуб «Клуб Семейного Досуга», 2011. – С. 5.
43. Гітельман М. Шерлок Холмс – витвір фантазії чи реальна людина? / Михайло Гітельман // Наука і суспільство. – 1979. – № 11. – С. 44–45.
44. Голосовкер Я. Логика мифа / Яков Голосовкер. – М. : Наука, 1987. – 218 с.
45. Гражданская З. От Шекспира до Шоу: Английские писатели XVI-XX вв. // Зоя Гражданская. – Москва : Просвещение, 1982. – 241 с. – С. 144–147.
46. Гундорова Т. Декаданс і постмодернізм / Тамара Гундорова // Світовид. – 1995. – №8. – С. 64–76.
47. Гундорова Т. Кітч і література. Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 283 с.
48. Давиденко Г., Чайка О. Історія зарубіжної літератури XIX - початку XX століття / Галина Давиденко, Олена Чайка. – Київ : «Центр учбової літератури», 2011. – С. 96–110.
49. Даниленко В. Анимализация человека в социал-дарвинизме и прагматизме [Электрон. ресурс] / Валерий Даниленко // ДЗВОН. – 2008.11.05. – Режим доступа : http://www.zanauku.ru//index.php?option=com_content&task=view&id=644&Itemid=35
50. Демидов А. Образ сверхчеловека в философии Ф. Ницше / Андрей Демидов // Ученые записки УО «ВГУ им. П.М. Машерова»: сборник научных трудов. – Витебск : УО «ВГУ им. П. М. Машерова», 2011. – Т. 11. – 227 с.
51. Денисова Т. Экзистенциализм и современный американский роман / Татьяна Денисова. – К : Наукова думка, 1985.
52. Дилтс Р. Стратегии гениев – Т. 1. Аристотель, Шерлок Холмс, Уолт Дисней, Вольфганг Амадей Моцарт / Роберт Дилтс/ Пер. с англ. В. Чурсина. – М. : Независимая фирма «Класс», 1998. – 272 с.
53. Дойл А. Жизнь, полная приключений / Артур Дойл. – М. : Вагриус, 2001. – 416 с.
54. Дойл А. Затерянный мир / Артур Дойл. – К. : Молодь, 1981. – 320 с.

55. Дойль А. Пригоди Шерлока Холмса: в 4-ох тт.. / Артур Дойль / пер. з англ. В. Панченка. – К. : Веселка; Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – Т. I: Етюд у багряних тонах: Повість; Знак чотирьох: Повість; Пригоди Шерлока Холмса: Цикл оповідань / Передм. та приміт. В. Панченка. – 411 с.
56. Дойль А. Пригоди Шерлока Холмса: в 4-ох тт.. / Артур Дойль / пер. з англ. В. Панченка. – К. : Веселка; Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – Т. II: Спогади Шерлока Холмса: Цикл оповідань; Собака Баскервілів: Повість. – 334 с.
57. Дойль А. Пригоди Шерлока Холмса: в 4-ох тт.. / Артур Дойль / пер. з англ. В. Панченка. – К. : Веселка; Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – Т. III: Повернення Шерлока Холмса: Цикл оповідань; Його останній уклін: Цикл оповідань. – 375 с.
58. Дойль А. Пригоди Шерлока Холмса: в 4-ох тт.. / Артур Дойль / пер. з англ. В. Панченка. – К. : Веселка; Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2010. – Т. IV: Долина жаху: Повість; Архів Шерлока Холмса: Цикл оповідань. – 318 с.
59. Дубин Б. Литературная культура сегодня / Борис Дубин // Знамя. – 2002. – №12. – С. 176–183.
60. Дьяконова Н. Английский романтизм : проблемы эстетики / Наталья Дьяконова. – М. : Наука, 1978. – 88 с.
61. История зарубежной литературы (Вторая половина XIX - начало XX века) / Ковалева Т. и др. – Минск : Завигар, 1997. – 336 с.
62. Жаркова А. Конан Дойл / А. Жаркова // 100 человек, которые изменили ход истории. – Вып. № 58. – 2009. – 36 с.
63. Жук М. История зарубежной литературы конца XIX – начала XX века / Михаил Жук. – М. : Флинта, Наука, 2011. – 224 с.
64. Забужко О. «Прочитай мене...» / Оксана Забужко // Льюїс Керрол. Аліса в Країні Див. – К. : Видавництво Івана Малковича «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА», 2014 р. – с. 5–9.
65. Зарубежная литература XX века: Метод. рекомендації для студ. філол. фак. денної і заоч. форми навчання / БрГУ ім. А.С.Пушкіна. Каф. класическої і совр.зарубежної філології; Сост. Коновод Л. – Брест : БрГУ, 2000. – 21 с.

66. Затонский Д. Художественные ориентиры XX века / Дмитрий Затонский. – Москва : Советский писатель, 1988. – 416 с.
67. Знаменский С. «Сверхчеловек» Ницше / Сергей Знаменский // Ницше: pro et contra. – СПб : Издательство Русского Христианского гуманитарного института, 2001. – 32 с.
68. Зоркая Н. Уникальное и тиражированное: средства массовой информации и репродуцированное искусство / Нея Зоркая. – М. : Искусство, 1981. – 167 с.
69. Зубрицька Л. Міф як феномен сучасної політики: автореф. дис... канд. політ. наук: 23.00.01 / Людмила Зубрицька; Київ. нац. ун-т ім. Т.Шевченка. – К., 2005. – 18 с.
70. Ивашева В. «Век нынешний и век минувший...». Английский роман XIX века в его современном звучании / Валентина Ивашева. – М. : Художественная литература, 1990. – 450 с.
71. Иващенко А. Теория архетипов и практика брендинга / Андрей Иващенко – Режим доступа : http://www.marketing.spb.ru/lib-comm/brand/inner_motivation.htm
72. Ильина Н. Что такое детектив? // Наталия Ильина Белогорская крепость. Сатирическая проза. 1955 – 1985. – М.: Советский писатель, 1989. – С. 320.
73. Исмиева В. Проблема социального героя в философии К. Г. Юнга : специальность 09.00.13 «Религиоведение, ... дис. на соиск. учен. степ. канд. филос. наук / Валерия Исмиева; Рос. акад. наук, Ин-т философии. – М., 2006. – 186 с.
74. Кабанова И. Зарубежная литература / Ирина Кабанова. – М. : Лицей, 2002. – 272 с.
75. Кадырина А. Александр Кабаков: «У масс не может быть хорошего вкуса» / Алина Кадырина // Время и деньги. – 2007. – Выпуск: 54 (2509).
76. Калина Н. Миф в современном мире / Надежда Калина // Кэмпбелл, Дж. Тысячеликий герой / Дж. Кэмпбелл ; пер. с англ. А. П. Хомика. – М. : Рефл-бук, 1997. – С. 7–12.

77. Каменская В. Аксиологический аспект устойчивых зооморфных сравнений и зооморфных паремий испанского языка : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.02.05 / Валерия Каменская. – Воронеж, 2008. – 184 с.
78. Кара-Мурза С. Манипуляция сознанием / Сергей Кара-Мурза. – К. : Оріяни, 2000. – 864 с.
79. Карасик В., Ярмахова Е. Лингвокультурный типаж «английский чудак»: монография / Владимир Карасик, Елена Ярмахова – М : Гнозис, 2006. – 240 с
80. Кемпбел Дж. Герой із тисячею облич / Джозеф. Кемпбел. – К. : Видавничий дім “Альтернативи”, 1999. – 392 с.
81. Кенінг П. Влада (power) / Пітер Кенінг // Енциклопедія постмодернізму. – К. : Вид-во С. Павличко «ОСНОВИ», 2003. – С. 72–74.
82. Кисельова А. Концепт «Жіночість» у вікторіанській лінгвокультурі: автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.02.04 / Анна Кисельова; КНУТШ. – К., 2007. – 20 с.
83. Клочек Г. «Художній світ» як категоріальне поняття / Григорій Клочек // Слово і Час. – 2007. – № 9. – С. 3–14.
84. Клугер Д. Баскервильская мистерия: история классического детектива / Даниэль Клугер. – М. : Текст, 2005. – 188 с.
85. Ковалев Ю. Эдгар Аллан По. Новеллист и поэт: Монография / Юрий Ковалев. – Л. : Худож. лит., 1984. – 296 с.
86. Ковтун Е. Художественный вымысел в литературе XX века / Елена Ковтун. – М. : Высшая школа, 2008. – 408 с.
87. Козлов А. Многоликий Конан Дойль / Александр Козлов // А. К. Дойль. Маракотова бездна: Повести, рассказы. – Симферополь : Таврия, 1989. – 304 с. – С. 3–8.
88. Колпаков Н. Шерлок Холмс взят из жизни: [к 100-летию со дня рождения английского писателя А.К. Дойля] / Николай Колпаков // Детская литература. – 1987. – № 7. – С. 37.
89. Конан-Дойль, А. Новое Откровение / Артур Конан-Дойль / Переводы с английского Й. Раманантаты, М. Антоновой и П. Гелевы. – М. : Издательство «Менеджер», 1999. – 364 с.

90. Конан Дойль и Евангелие! // [Электронный ресурс]. – Режим доступа: malech.narod.ru/otdihM10.html
91. Кондратов А., Шилик К. Как рождаются мифы XX века / Александр Кондратов, Константин Шилик. – Ленинград : Лениздат, 1988. – 176 с.
92. Кондратьев Э., Абрамов Р. Связи с общественностью: Учеб. пособие для высшей школы / Эдуард Кондратьев, Роман Абрамов / Под общ. ред. С. Резника. – М. : Академический Проект, 2009. – 511 с.
93. Корнєв М., Фомічова В. Психологія масової поведінки / Микола Корнєв, Віра Фомічова. – К. : Ін-т післядипломної освіти Київ. нац. ун-ту ім. Тараса Шевченка, 2000. – 268 с.
94. Коршунова Е. Образ Англии и англичан в массовом сознании современных россиян / Елена Коршунова // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. – № 4 (18). – Тамбов : Грамота, 2012. – С. 86–88.
95. Костюк І. Міфологічний герой: походження, призначення, функції / Ірина Костюк // Вісник Львівської національної академії мистецтв. – Вип.23. – Львів : ЛНАМ, 2012. – 474 с. – С. 376–385.
96. Кракауэр З. От Калигари до Гитлера. Психологическая история немецкого кино / Зигфрид Кракауэр. – М. : Искусство, 1977. – 320 с.
97. Крылова М. Парадигма образов человек – животное в сравнительных конструкциях современного русского языка / Мария Крылова // Современные научные исследования и инновации. 2013. – № 10 [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://web.snauka.ru/issues/2013/10/26703>
98. Крюков Д. Социолингвистические характеристики писем английской аристократии викторианской эпохи [Текст] : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.02.19 / Дмитрий Крюков. – Волгоград, 2001. – 20 с.
99. Крючкова Н. Образ жизни британской элиты в третьей четверти XIX века / Наталия Крючкова. Дис. . канд. ист. наук: 07.00.03. – Ставрополь, 2004. – 247 с.
100. Куда ведут звери Заратустры [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://nietzsche.ru/look/xxc/estetika/animals/>

101. Кузьменко Л. Повести и новеллы А. Конан Дойля о Шерлоке Холмсе : (К пробл. детективн. жанра) : дис.... канд. филол. наук : 10.01.05 / Лариса Кузьменко ; Моск. обл. пед. ин-т. им. Н. К. Крупской. – Москва, 1978. – 126 с.
102. Кукса Г. Історія розвитку та типологія жанру детективу у контексті світової літератури / Г. Кукса // Вісник Житомирського педагогічного університету : наукове вид. / М-во освіти і науки України, Житомирський держ. пед. ун-т ім. І. Франка. – Вип. 15. – Житомир, 2004. – С. 150–154.
103. Культура и культурология : Словарь/ Сост.и ред. А. Кравченко. – М. : Академический Проект, Екатеринбург : Деловая книга, 2003. – 928 с.
104. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой / Джозеф Кэмпбелл. – М. : АСТ, 1997. – 384 с.
105. Лановик М. Ракурс міфічних сенсів / Мар'яна Лановик // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Сер. Літературознавство / редкол.: М. Ткачук, Р. Гром'як, О. Куца [та ін.]. – Тернопіль, 2012. – Вип. 34. – С. 422–429.
106. Латынина А. Комментарии: Заметки о современной литературе / Алла Латынина. – М. : Время, 2009. – 704 с.
107. Латынина А. Словарь как литературный жанр / Алла Латынина // Новый Мир. – 2007. – № 6.
108. Левчук Л. та ін. Естетика: підручник / Лариса Левчук, Валентина Панченко, Олена Оніщенко, Дмитро Кучерюк. – К. : Центр учбової літератури, 2010. – 520 с.
109. Лейдерман Н. Теория жанра / Наум Лейдерман. – Екатеринбург : УГПУ, 2010. – 904 с.
110. Литературная энциклопедия: в 11 т. / ред. В. Фриче, А. Луначарского. – М. : Издательство Коммунистической академии, 1929-1939. – Т. 8. – 1934. – стлб. 645.
111. Лифшиц М. Эстетика Гегеля и современность // Михаил Лифшиц // Вопросы философии. – 2001. – № 11. – С. 98–122.
112. Лихина Н. «Звериные» образы в современной русской литературе [Электронный ресурс] / Наталья Лихина. – Режим доступа: <http://www.intellika.info/publications/255/>

113. Літературознавчий словник-довідник / За ред. Р. Гром'яка, Ю. Коваліва, В. Теремка. – К.: ВЦ «Академія», 2007. – 752 с.
114. Літературознавча енциклопедія: У двох томах / Авт.-уклад. Ю. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007.
115. Лосев А. Диалектика мифа / Алексей Лосев. – М. : Академический проект, 2008. – 303 с.
116. Лосев А. История античной эстетики. Аристотель и поздняя классика / Алексей Лосев. – М. : Искусство, 1975. – 775 с.
117. Лотман Ю. Массовая литература как историко-культурная проблема / Юрий Лотман // Лотман Ю. Избранные статьи: В 3 т. – Т. 3. – Таллинн : Александра, 1993. – С. 380–389.
118. Лотман Ю. Структура художественного текста / Ю. Лотман. – М.: Искусство, 1970. – 383 с.
119. Лотман Ю., Успенский Б. Миф – имя – культура / Юрий Лотман, Борис Успенский // Лотман Ю. Избранные статьи в трех томах. – Т. I . Статьи по семиотике и топологии культуры. – Таллин : Александра, 1992. – 480 с.
120. Лузан А. Вступ до філософії. Навчальний посібник / Анатолій Лузан. – К.: Видавництво «Центр учбової літератури», 2012. – 136 с.
121. Луков В. Французский неоромантизм: Монография / Владимир Луков – М. : МосГУ, 2009. – 102 с.
122. Мазепа В. Искусство: художественная реальность и утопия / Владимир Мазепа – К. : Наукова думка, 1992. – 213 с.
123. Мазин В. Нарушение правил или Еще раз и Шерлок Холмс, и Зигмунд Фрейд / Виктор Мазин // В. Мазин, П. Пепперштейн. Кабинет «Е». Кабинет глубоких переживаний. – СПб. : ИНАПРЕСС, 2000. – С. 2–14.
124. Маркулан Я. Детектив. Что это такое? Морфология жанра // Янина Маркулан. Зарубежный кинодетектив. Опыты изучения одного из жанров буржуазной массовой культуры. – Л. : Искусство, 1975. – С. 6–50.
125. Маслова В. Лингвокультурология / Валентина Маслова. – М. : Академия, 2001. – 183 с.

126. Массовая литература как социальный феномен // Гудков Л., Дубин Б., Страда В. Литература и общество : введение в социологию литературы. – М. : РГГУ, 1998.
127. Мережинская А. Художественная специфика русской «миддл-литературы» (на материале прозы 2000-х гг.) / Анна Мержинская // Русская литература. Исследования : Сб. научн. трудов. – Вып. XII. – Киев : БиТ, 2008. – С. 6–26.
128. Митин Ю. Шерлок Холмс и его современники / Юрий Митин. Поединок: Сборник. – Вып. 16. – М. : Московский рабочий, 1990. – С. 294–375.
129. Михальская Н. История английской литературы : учеб. для студ. филол. и лингв. фак. высш. пед. учеб. заведений / Нина Михальская. – 2-е изд., стер. – М. : Издательский центр «Академия», 2007. – 480 с.
130. Мовчан В. Етика. Навчальний посібник / Віра Мовчан. – К. : Знання, 2007. – 483 с.
131. Моэм С. Луна и грош. Театр. Рассказы / Сомерсет Моэм. – М. : Правда, 1983. – 576 с.
132. Муравник Г. Чарльз Дарвин: атеист или христианин? / Галина Муравник // Журнал «Фома». – 2005. – № 6 (29) [Режим доступа: http://azbyka.ru/vera_i_neverie/nauka_i_religiya/1g41-all.shtml]
133. Найдорф М. Очерки европейского мифотворчества / Марк Найдорф. – Одесса : Друк, 1999. – 254 с.
134. Ницше Ф. Веселая наука / Фридрих Ницше / Пер. с нем. М. Кореневой, С. Степанова, В. Топорова. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. – 352 с.
135. Ницше Ф. Странник и его тень / Фридрих Ницше / Пер. с нем. А. Заболоцкой. – СПб. : Издательский Дом «Азбука-классика», 2008. – 224 с.
136. Ницше Ф. Утренняя заря / Фридрих Ницше / Пер. с нем. И. И. С. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 384 с.
137. Ницше Ф. Человеческое, слишком человеческое: Книга для свободных умов / Фридрих Ницше / Пер. с нем. С. Франка. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2013. – 384 с.

138. Ніцше Ф. Так казав Заратустра / Фрідріх. Ніцше. – К. : Дніпро, 1993. – 147 с.
139. Нумано М. Слияние художественной и массовой литературы / Мицуёси умано // Иностранная лит. – 2002. – №8. – С. 245–248.
140. Овчинников В. Корни дуба Впечатления и размышления об Англии и англичанах / Всеволод Овчинников. – М. : АСТ, 2005. – 300 с.
141. Огієнко І. Служити народіві – то служити Богові / Іван Огієнко / Упоряд., авт. передмови та коментарів М. Тимошик. – К. : Наша культура і наука, 2013. – 448 с.
142. Ольшанский Д. Психология масс / Дмитрий Ольшанский. – СПб. : Питер, 2001. – 386 с.
143. Оссовская М. Рыцарь и буржуа. Исследования по истории морали / Мария Оссовская. – М. : Прогресс, 1987. – С. 127–155.
144. Павлюк Л. Міфопоетика і міфополітика: міф, контрміф і антиміф / Людмила Павлюк // Медіакритика. – 2008. – № 2. – С. 4-12.
145. По Е. А. Вбивства на вулиці Морг та інші історії / Едгар Аллан По ; пер. з англ. Андрія Пехника. – К. : Знання, 2014. – 206 с.
146. Попов Ю. Неоромантизм / Юрій Попов // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 372–373.
147. Потанина Н. От Диккенса к Киплингу: метаморфозы викторианского сознания / Наталия Потанина // Проблема национальной идентичности и принципы межкультурной коммуникации: М-лы школы-семинара (Воронеж, 25-30 июня 2001 г.): В 2 т. / Н. Л. Потанина / Отв. ред. М.К.Попова. – Воронеж : Воронеж. гос. ун-т, 2001. – Т.1. – С. 64–75.
148. Потебня А. Теоретическая поэтика / Александр Потебня. – СПб : филологический факультет СПбГУ; М. : Изд. центр «Академия», 2003. – 384 с.
149. Почепцов Г. Имиджеология / Георгий Почепцов. – М. : Рефл-бук, 2000. – 768 с.
150. Почепцов Г. Пабликрилейшнз для профессионалов / Георгий Почепцов. – К. : Ваклер, 2005. – 624 с.

151. Приключения Джозефа Белла и доктора Конан Дойля // Планета (Беларусь). – декабрь 2010. – Режим доступу : <http://planeta.by/article/839>
152. Проскурнин Б. Идеи времени и зрелые романы Джордж Элиот / Борис Проскурнин. – Пермь : Изд-во Перм. ун-та, 2005. – 147 с.
153. Раманантата Й. Спиритизм как учение о духе и философия бессмертия / Йог Рамантата // Дойл А. История спиритизма. – М. : Издательство «АУМ», 1999. – с. 3–15.
154. Ранк О. Миф о рождении героя / Отто Ранк. – М. : Релф-бук, 1997. – 256 с.
155. Рева Л. Проблеми розвитку неоромантизму в літературній критиці ХХ століття / Людмила Рева // Науковий вісник Миколаївського державного університету: Філологічні науки. Збірник наукових праць. – 2009. – Випуск 22. – С. 151.
156. Різун В Маси / В. Різун. – К.: ВПЦ «Київський університет», 2003. – 264 с.
157. Рогоза Ю., Попов Ю. Детектив / Юрій Рогоза, Юрій Попов // Лексикон загального та порівняльного літературознавства. – Чернівці : Золоті литаври, 2001. – С. 145–146.
158. Роднянская И. Гамбургский ёжик в тумане / Ирина Роднянская // Новый мир. – 2001. – № 3. – С. 145–153.
159. Роснер К. Художній світ і пізнавальна функція літературного твору / Катажина Роснер // Роснер К. Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст. / [упоряд. Б. Бакули ; за ред. В. Моренця / пер. з пол. С. Яковенка]. – К. : Вид. дім «Киево-Могилянська академія», 2008. – С. 172–197.
160. Савельев К. Исторические портреты английского декаданса: монография / Константин Савельев. – Магнитогорск : МаГУ, 2008. – 254 с.
161. Садомская Н. Творчество Г. Р. Хаггарда в зеркале отечественной критики / Наталья Садомская // Вести Оренбург. ун-та. – 2002. – № 6. – С. 50–56.
162. Сартр Ж-П. Моя перемога є чисто вербальною... / Жан-Поль Сартр // Антологія світової літературно-критичної думки 20 ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів : Літопис, 1996. – С. 243–260.

163. Сверстюк Є. Не мир, а меч. Есеї / Євген Сверстюк. – Луцьк : ВМА «Герен», 2008. – 500 с.
164. Сид И. Тотемократия в русской литературе [Электронный ресурс] / Игорь Сид // Русский журнал. – 11. 11. 13. – Режим доступа: <http://russ.ru/Mirovaya-povestka/Totemokratiya-v-russkoj-literature>
165. Скребцова Т. Речевое воздействие в детективном произведении / Татьяна Скребцова // Вестник Воронежского государственного университета. Серия: Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2012. – С. 113–117.
166. Словарь символов [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://www.slovarik.kiev.ua/symbol.html>
167. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины. Энциклопедический справочник. – М. : Интрада. – ИНИОН, 1996. – 319 с.
168. Соколов, Б. «Страсти» по Ницше / Борис Соколов // Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки / Пер. с нем. Г. Рачинского. – СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 208 с. – С. 5–24.
169. Соловьева Н. От викторианства к XX веку / Наталия Соловьева // Зарубежная литература XX века / Под ред. Л. Андреева. – М. : Высш. шк., 2000. – С. 267–283.
170. Ставицкий А. Миф архаичный и современный (опыт сравнительного анализа) / Андрей Ставицкий // Материалы международной научной конференции «Ломоносовские чтения 2003 года» / Под ред. В. Иванова, В. Кузищина, А. Новичихиной, В. Трифонова. – Севастополь : НПЦ ЭКОСИ – Гидрофизика, 2003. – С. 124–126.
171. Ставицкий А. Миф и символ как философские категории социальной действительности / Андрей Ставицкий // Вестник СевГТУ. Вып. 69: Философия: Сб. науч. тр. / Редкол. М.С. Колесов (отв. Ред.) и др.; Севастоп. нац. техн. ун-т. – Севастополь : Изд-во СевНТУ, 2005. – С. 123–132.
172. Ставицкий А. Роль мифа в формировании общественного сознания / Андрей Ставицкий // Материалы Научной конференции «Ломоносовские чтения» 2006 года и Международной научной конференции студентов,

- аспирантов и молодых ученых «Ломоносов-2005» / Под ред. ВА, Трифонова, В.И. Кузицина, В.А. Иванова, Н.Н. Миленко. – Севастополь : НПЦ «ЭКОСИ – Гидрофизика», 2006. – С. 377-380.
173. Сташауэр Д. Рассказчик: Жизнь Артура Конан Дойля / Дэниел Сташауэр // Иностранная литература. – 2008. – № 1. – С. 66.
174. Тард Г. Законы подражания / Габриель Тард – М. : Книга по Требованию, 2012. – 378 с.
175. Тименчик М. Опыт параллельных жизнеописаний / Михаил Тименчик // Дж. Д. Карр. Жизнь сэра Артур Конан Дойла. – М. : Книга, 1989. – 320 с. – С. 5–10.
176. Тинувиэль Х. Мир Толкиена и аналитическая психология / Хольгер Тинувиэль // [Электронный ресурс]. – Режим доступа : <http://eressea.ru/library/public/holger01.shtml>
177. Тищенко П. Новейшие биомедицинские технологии: Философско-антропологический анализ [Анализ идей либеральной евгеники Ю. Хабермасом] / Павел Тищенко // Вызов познанию: Стратегии развития науки в современном мире. – М. : Наука, 2004. – 475 с. – С. 309–332.
178. Ткачева Н. Малая проза Чарльза Диккенса: проблема «чужого слова»: Автореф. дис. на соиск. учен. степ. канд. филол. наук. Спец.10.01.03 – лит. народов стран зарубежья (западноевроп. лит.) / Наталия Ткачева; Тамбов. гос. ун-т им. Г. Р. Державина. – М., 2003. – 16 с.
179. Толстых О. Английский постмодернистский роман конца XX века и викторианская литература: интертекстуальный диалог (на материале романов А.С. Байет и Д. Лоджа) : автореф. дис. ... канд. филол. наук / Ольга Толстых – Екатеринбург, 2008. – 24 с.
180. Трауберг Л. Ошибка Шерлока Холмса / Леонид Трауберг // Наука и жизнь. – 1965. – № 8. – С. 106–108.
181. Трыков В. История зарубежной литературы рубежа XIX–XX вв. : Учеб. пособие / Валерий Трыков – М. : ИМПЭ им. А. Грибоедова, 2002. – 35 с.

182. Тэн И. Очерки современной Англии / Ипполит Тэн. – СПб. : [тип. дома призрения малолет. бедных], 1872. – 348 с.
183. Тынянов Ю. Проблема стихотворного языка / Юрий Тынянов. – М. : «КомКнига», 2007. – 300 с.
184. Урнов М. Конан Дойл, Шерлок Холмс и профессор Челленджер / Михаил Урнов. // Артур Конан Дойл. Затерянный мир. – М. : Правда, 1986. – С. 5–38.
185. Урнов Д. Робинзон и Гулливер / Дмитрий Урнов. – М. : Изд-во «Наука», 1997. – 88 с.
186. Фаулз Дж. Конан Дойл // Джон Фаулз. Кротовые норы. – М. : АСТ, 2004. – 704 с.
187. Фёдорова Ж. Массовая литература в России XIX века: художественный и социальный аспекты / Жанна Фёдорова // Русская и сопоставительная филология. Взгляд молодых. / Казан. гос. ун-т; Филол. фак-т; Ред. кол. : Н.А.Андромонова (отв. ред.), М.А.Козырева. – Казань : Унипресс, 2003. – С. 203–209.
188. Філіянін М. та ін. Філософія. Підручник / М. Філіянін / За ред. Сидоренка О., Корлюк С., Сидоренко О. – К.: Знання, 2003. – 891 с.
189. Філоненко С. Масова література в Україні: дискурс / гендер / жанр / Софія Філоненко. – Донецьк: Ландон – XXI, 2011. – 432 с.
190. Філософія : Навч. посіб. / Л. Губерський, І. Надольний, В. Андрущенко та ін.; За ред. І. Надольного. – 7-ме вид., стер. – К. : Вікар, 2008. – 534 с.
191. Фрейд З. Психоаналитические этюды / Зигмунд Фрейд. – Мн. : ООО «Попурри», 1999. – 608 с.
192. Фройд З. Поет і фантазування / Зигмунд Фройд // Антологія світової літературно-критичної думки 20 ст. / За ред. М. Зубрицької. – Львів, 1996. – С. 85–90.
193. Фромм Е.. Мати чи бути? : пер. з англ. / Еріх Фромм. – К. : Укр. письменник, 2010. – 222 с.
194. Хабермас Ю. Философский дискурс о модерне / Юрген Хабермас / Пер. с нем. – М. : Издательство «Весь Мир», 2003. – 416 с.

195. Хабибуллина Л. Национальный миф в русской и английской литературе: монография / Лилия Хабибуллина. – Казань : Школа, 2009. – 611 с.
196. Хамитов Н. Философия человека: от Метафизики к метаантропологии / Назип Хамитов. – Киев : “Ника-Центр”, Москва : Центр общегуманитарных исследований, 2002. – 336 с.
197. Хардвин М., Хардвин М. Человек, который был Шерлоком Холмсом / Майкл Хардвин, Молли Хардвин // Наука и жизнь. – 1965. – № 10. – С. 82–89.
198. Харлан О. Розвиток жанру ретродетективу в сучасній європейській літературі / Ольга Харлан // Актуальні проблеми іноземної філології: Лінгвістика і літературознавство : міжвуз. зб. наук. ст. / [відп. ред. В. Зарва]. – Донецьк : Юго-Восток, 2009. – Вип. IV. – С. 83].
199. Хевеши М. Социально-политические стереотипы, иллюзии, мифы и их воздействие на массы / Мария Хевеши // Философские науки. – 2001. – № 2. – С. 5–17.
200. Хейзинга Й. Homo Ludens. В тени завтрашнего дня : Пер. с нидерл. / Общ. ред. и послесл. Г. Тавризян / Йохан Хейзинга. – М. : Издательская группа «Прогресс», «Прогресс-Академия», 1992. – 464 с.
201. Циплаков Г. Битва за гору Миддл / Георгий Циплаков // Знамя. – 2006. – № 8. – С. 183–196.
202. Чертанов М. Конан Дойл / Максим Чертанов. – М. : Молодая гвардия, 2008. – 328 с.
203. Честертон Г. К. Шерлок Холмс / Гилберт Кит Честертон. Писатель в газете: Худож. публицистика. Пер. с англ. / Послесл. С. Аверинцева. – М. : Прогресс, 1984. – 384 с.
204. Чічановський А. Новина в журналістиці: Проблеми практичної політики [Текст] : наукове видання / Анатолій Чічановський. – Київ : Грамота, 2003. – 48 с.
205. Чупринин С. Звоном щита / Сергей Чупринин // Знамя. – 2004. – № 11. – С. 14–27.
206. Чупринин С. Русская лиература сегодня: Жизнь по понятиям / Сергей Чупринин. – М. : Время, 2007. – 768 с.

207. Шалагінов Б. Зарубіжна література: Від античності до початку ХІХ століття: іст.-естет. нарис / Борис Шалагінов. – К. : Вид. дім. «Києво-Могилянська академія», 2007. – 360 с.
208. Шапкина А. Романы А.К. Дойла «Белый отряд» и «Сэр Найджел» : проблема национальной идентичности : диссертация ... кандидата филологических наук : 10.01.03 / Анна Шапкина; [Место защиты: Воронеж. гос. ун-т]. – Тамбов, 2008. – 253 с.
209. Шахова К. Дивні манери надпопулярного жанру / Кіра Шахова // Зарубіжна література – 1998. – 21 червня. – С. 1–2.
210. Шерстюк Н. Постмодерн як особлива ситуація в культурі / Наталія Шерстюк // Гілея. Історичні науки. Філософські науки. Політичні науки. – К. : Вид-во НПУ ім. М. П. Драгоманова. – 2012. – Вип. 57 (№2). – С. 409–412.
211. Шкловский В. Новела тайн / Виктор Шкловский // Шкловский В. О теории прозы. – М. : Федерация, 1929. – С. 125–142.
212. Щеглов Ю. К описанию структуры детективной новеллы / Юрий Щеглов // Жолковский А., Щеглов Ю. Работы по поэтике выразительности. – М. : Прогресс, 1996. – 544 с. – С. 95–112.
213. Щепаньский Я. Элементарные понятия социологии / Ян Щепаньский. – М. : Прогресс, 1969. – 240 с.
214. Элиаде М. Аспекты мифа / Мирча Элиаде / Пер. с фр. В. Большакова. – М. : Академический проект, 2001. – 222 с.
215. Элиаде М. Миф о вечном возвращении: Архетипы и повторяемость / Мирча Элиаде : [пер. с франц. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой]. – СПб : Алетейя, 1996. – 250 с.
216. Эпштейн М. Мир животных и самосознание человека // Михаил Эпштейн. Природа, мир, тайник вселенной: Система пейзажных образов в русской поэзии. – М. : Высшая школа, 1990. – 302 с.
217. Юзефович Г. Высокий средний уровень / Галина Юзефович // [Электрон. ресурс]. – Режим доступа : <http://polit.ru/article/2005/07/04/kolonkabelvor/>

218. Юзефович Г. Рынок литературы для «белых воротничков» на подъеме / Галина Юзефович // Российская газета. – 2005. – Федеральный выпуск № 3813.
219. Юнг К. Г. AION/ Карл Густав Юнг. Исследование феноменологии самости . – М. : «Рефл-бук», К.: «Ваклер»,1997. – 336 с.
220. Юрасова Ю. Функциональная роль авторской маски в цикле рассказов А. Конан-Дойла о Шерлоке Холмсе / Юлия Юрасова // Південний архів. Серія : Філологічні науки. – 2009. – Вип. 47. – С. 104–108.
221. Ярмусь С. Людина в світобаченні й ідеології митрополита Іларіона (Огієнка) / Степан Ярмусь // Іван Огієнко (митрополит Іларіон) – патріот, вчений, богослов: Ювілейний зб. / За ред. А. Колодного. – К. : Ін-т філософії ім. Г. Сковороди НАНУ, 2012. – с. 66.
222. Adorno T. Television and the Patterns of Mass Culture / Theodor Adorno // Mass Culture. The Popular Arts in America / ed. by B. Rosenberg and D. Manning White. – London : The Free Press. Collier Macmillan Publishers; New York : A Division of Macmillan Publishing Co, 1964. – P. 474–488.
223. Alexander J. Fin de Siècle Social Theory: Relativism, Reduction and the Problem of Reason /Jeffrey Alexander. – London : Verso, 1995. – 231 p.
224. Anderson P. The Archetypal Holmes / Poul Anderson // Sherlock Holmes by Gaslamp: Highlights from the First Four Decades of the Baker Street Journal / ed. by Ph. Shreffler. – New York : Fordham University Press, 1989. – 423 p. – p. 135–142.
225. Arata S. Fictions of Loss in the Victorian Fin de Siècle: Identity and Empire / Stephen Arata. – Cambridge : Cambridge University Press, 1996. – 235 p.
226. Atkinson M. The Secret Marriage of Sherlock Holmes and Other Eccentric Readings / Michael Atkinson. – Ann Arbor : University of Michigan Press, 1998. – 208 p.
227. Atkinson M. Type and Text in “A Study in Scarlet”: Repression and the Textual Unconscious / Michael Atkinson // Jungian Literary Criticism / Ed. by R. Sugg. – Evanston : Northwestern University Press, 1992. – P. 328–342.
228. Barsham D. Arthur Conan Doyle and the meaning of masculinity / Diana Barsham. – Farnham : Ashgate, 2000. – 312 p.

229. Bradley A., Sarjeant W. Ms. Holmes of Baker Street: The Truth about Sherlock / Alan Bradley, William Sarjeant. – Edmonton : University of Alberta, 2004. – 202 p.
230. Broch H. Notes on the Problem of Kitsch / Hermann Broch // Kitsch, the World of Bad Taste / edited by G. Doefles. – New York : Universe Book, 1969. – P. 49–75.
231. Burgess A. English Literature: A Survey for Students / Anthony Burgess. – London : Longmans, 1958. – 278 p.
232. Carus P. Nietzsche and Other Exponents of Individualism / Paul Carus. – New York : Cosimo, 2007. – 176 p.
233. Cawelti J. Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture / John Cawelti. – Chicago : University of Chicago, 1977. – 344 p.
234. Černý L. Mythical Aspects of Poe's Detective / Lothar Cerny // Connotations : A Journal for Critical Debate. – 1995/1996. – № 5. – P. 131–146.
235. Chapman J., Hilton M. From Sherlock Holmes to James Bond: Masculinity and National identity in British Popular Fiction / James Chapman, Matthew Hilton // S. Counce. Relocating Britishness. – Manchester : Manchester University Press, 2004. – 275 p.
236. Christ J. An Irregular Guide to Sherlock Holmes of Baker Street / Jay Christ. – Redhill : Argus Books, 1947. – 118 p.
237. Christ J. John H. Watson Never Went to China / Jay Christ. – [S.l. : Privately produced] : March 1949. – 4 p.
238. Cohen M. Murder Most Fair: The Appeal of Mystery Fiction / Michael Cohen. – Madison : Fairleigh Dickinson University Press, 2000. – 207 p.
239. Cohen M. Sisters: Relation and Rescue in Nineteenth-century British Novels and Paintings / Michael Cohen. – Madison : Fairleigh Dickinson Univ Press, 1995. – 187 p.
240. Creed B. Darwin's Screens / Barbara Creed. – Carlton : Melbourne University Publishing, 2009. – 256 p.
241. D'Alessandro D. Brand Warfare: 10 Rules for Building the Killer Brand / David D'Alessandro. – Columbus : McGraw-Hill Education, 2002. – 240 p.

242. Daly N. *Modernism, Romance and the Fin de Siecle: Popular Fiction and British Culture* / Nicholas Daly. – Cambridge : Cambridge University Press, 1999. – 220 p.
243. Delamater J, Prigozy R. *Theory and Practice of Classic Detective Fiction* / Jerome Delamater, Ruth Prigozy. – Portsmouth : Greenwood Publishing Group, 1997. – 202 p.
244. DeWaal R. *The World Bibliography of Sherlock Holmes and Dr. Watson* / Ronald de Waal. – New York : Graphic Society, Boston, 1974. – 526 p.
245. DeWaal R. *The International Sherlock Holmes* / Ronald Burt de Waal. – London : Archon Books, 1980. – 622 p.
246. Ditmore M., Levy A. , Willman, A. Melissa. *Encyclopedia of Prostitution and Sex Work* / Melissa Ditmore, Antonia Levy, Alys Willman. – Portsmouth : Greenwood Publishing Group. 2006. – 848 p.
247. Doyle, A. C. *The Complete Sherlock Holmes (2 Volumes)* / Arthur Conan Doyle. – New York : Bantam Classics, 1986.
248. Doyle S., Crowder D. *Sherlock Holmes For Dummies* / Steven Doyle, David Crowder. – Hoboken : John Wiley & Sons, 2010. – 384 p.
249. Duncan A. *An Entirely New Country: Arthur Conan Doyle, Undershaw and the Resurrection of Sherlock Holmes* / Alistair Duncan. – Luton : Andrews UK Limited, 2011. – 238 p.
250. Dunker M. *Beeinflussung und Steuerung des Lesers in der Englischsprachigen Detektiv- und Kriminalliteratur* / Michael Dunker. – Frankfurt am Main :P. Lang, 1991. – 270 s.
251. Field A. *The Case of the Multiplying Millions: Sherlock Holmes in Advertising* / Amanda Field. // *Sherlock Holmes and Conan Doyle: Multi-Media Afterlives* / Ed. by S. Vanacker, C. Wynne. – London : Palgrave Macmillan, 2012. – 240 p. – P. 19–36.
252. Fisher B. *The Cambridge Introduction to Edgar Allan Poe* / Benjamin Fisher. – New York : Cambridge University Press, 2008. – 147 p.
253. Fox R. *The Challenge of Anthropology: Old Encounters and New Excursions* / Robin Fox. – Piscataway : Transaction Publishers, 1994. – 431 p.

254. Frank L. Dreaming the Medusa: Imperialism, Primitivism, and Sexuality in Arthur Conan Doyle's "The Sign of Four" / Lawrence Frank // *Signs*. – Vol. 22, No. 1 (Autumn, 1996). – P. 52-85.
255. Frank L. Victorian Detective Fiction and the Nature of Evidence: The Scientific Investigations of Poe, Dickens, and Doyle / Lawrence Frank. –London : Palgrave Macmillan, [2003] 2009. – 249 p.
256. Fulero S., Wrightsman L. Forensic Psychology / Solomon Fulero, Lawrence Wrightsman. – Belmont : Cengage Learning, 2008. – 480 p.
257. Ginzburg C. Morelli, Freud and Sherlock Holmes: clues and scientific method / Carlo Ginzburg // Umberto Eco and Thomas Sebeonk eds. *The Sign of Three: Dupin, Holmes, Pierce*. –Bloomington : History Workshop, 1988. – P. 81–118.
258. Green R. & Gibson J. A Bibliography of A. Conan Doyle / Richard Green, John Gibson. – London : Clarendon Press, 1983. – 712 p.
259. Greenslade W., Rodgers T. Grant Allen: Literature and Cultural Politics at the Fin de Siècle / William Greenslade, Terence Rodgers. – Farnham : Ashgate Publishing, 2005. – 252 p.
260. Gregory J. Leveraging the Corporate Brand / James Gregory. – Chicago : NTC Business Books, 1997. – 233 p.
261. Grimes H. The Late Victorian Gothic: Mental Science, the Uncanny, and Scenes of Writing /Hilary Grimes. – Farnham : Ashgate Publishing, 2011. – 188 p.
262. Griswold A. Detecting Masculinity: The Positive Masculine Qualities of Fictional Detectives / Amy Griswold. – Ann Arbor : ProQuest, 2007. – 172 p.
263. Gruesser J. Race, Gender and Empire in American Detective Fiction / John Gruesser. – Jefferson : McFarland,2013. –216 p.
264. Hall J. Ordering the Sensational: Sherlock Holmes and Female Gothic / Jasmine Hall // *Studies in Short Fiction*. – 28 (1991). – P. 295–303.
265. Hammer J. Sherlock Holmes' London / Joshua Hammer. – New York : New World City, 2011. – 16 p.

266. Hicks J. *No Fire Without Some Smoke / John Hicks // Sherlock Holmes by Gas-lamp: Highlights from the First Four Decades of the Baker Street Journal / ed. by Philip Shreffler.* – New York : Fordham University Press, 1989. – P. 58–65.
267. Hughes H. *Consciousness and Society: The Reorientation of European Social Thought, 1890-1930 / Henry Hughes.* – Piscataway : Transaction Publishers, 1958. – 433 p.
268. Hulley K. *From the Crystal Sphere to Edge City ideology in the novels of Dashiell Hammett / Kathleen Hulley // Myth and Ideology in American Culture / Ed. by. L. Blary, R. Durand.* – Villeneuve-d'Ascq : Presses Univ. Septentrion, 1976 p. – P. 111–146.
269. Irwin J. *The Mystery to a Solution: Poe, Borges, and the Analytic Detective Story / John Irwin.* – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 512 p.
270. Jameson F. *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism / Frederic Jameson // New Left Review.* – I/146, July-August. – 1984. – P. 146.
271. Jensen J. *The avant-garde Sherlock Holmes / Jens Jensen // The Baker Street Journal.* – Vol. 53, No. 1. – p. 13–20.
272. Jackson Ch. *The Tell-Tale Art: Poe in Modern Popular Culture / Christine Jackson.* – Jefferson : McFarland, 2011. – 208 p.
273. Kerr D. *Conan Doyle: Writing, Profession and Practice / Douglass Kerr.* – Oxford : Oxford University Press, 2013. – 288 p.
274. Kestner J. *Sherlock's men: masculinity, Conan Doyle, and cultural history / Joseph Kestner.* – Aldershot : Ashgate, 1997. – 250 p.
275. Kimmel M., Aronson A. *Men and Masculinities: a social, cultural and historical encyclopedia / Michael Kimmel, Amy Aronson.* – Santa Barbara : ABC-CLIO, 2004. – 893 p.
276. Kissane J., Kissane J. *Sherlock Holmes and the Ritual of Reason / James Kissane, John Kissane // Nineteenth Century Fiction.* – (17) 1963. – P. 353–362.
277. Knight S. *Form and Ideology in Crime Fiction / Stephen Knight.* – Bloomington : Indiana University Press, 1980. – 202 p.

278. Knox R. Studies in the Literature of Sherlock Holmes / Ronald Knox // The Blue Book Magazine. – 1920. – P. 154–172.
279. Lellenberg J. John H(eron) Watson, M.D. / John Lellenberg // Baker Street Journal, 30. – No. 2 (June 1980). – P. 83–85.
280. Lycett A. Conan Doyle: The Man Who Created Sherlock Holmes / Andrew Lycett. – London : Hachette UK, 2011. – 576 p.
281. Mason B. Pursuing Sherlock Holmes / Bill Mason. – Bloomington : Xlibris Corporation, 2010. – 151 p.
282. Maugham W. Somerset. Give Me A Murder / W. Somerset Maugham // Saturday Evening Post. – 12/28/1940. – Vol. 213 (Issue 26). – P. 27
283. McCaw N. Adapting Detective Fiction: Crime, Englishness and the TV Detectives / Neil McCaw. – London : Continuum, 2011. – 200 p.
284. McDonald P. British Literary Culture and Publishing Practice, 1880-1914 / Peter McDonald. – Cambridge : Cambridge University Press, 2002 – 244 p.
285. McLaughlan R. Re-imagining the 'dark Continent' in Fin de Siècle Literature / Robbie McLaughlan. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2012. – 237 p.
286. McLaren A. Prescription for Murder / Angus McLaren. – Chicago : University of Chicago Press, 1995. – 243 p.
287. Mende F. Some Observations and Speculations Upon the Segregation of the Real Watson / Fred Mende // Baker Street Journal, 22. – No. 4 (December 1972). – P. 204–206, 218.
288. Meyer N. The Seven-Per-Cent Solution: Being a Reprint from the Reminiscences of John H. Watson / Nicholas Meyer. – New York: W. W. Norton & Company, 1993. – 224 p.
289. Mende F. Will the Real Watson Please Stand, or The Case for Surgeon-Major Preston / Fred Mende // Baker Street Journal, 21. – No. 1 (March 1971). – P. 33–37.
290. Morley C. Preface / Cristopher Morley // Doyle A. C. In Memoriam Sherlock Holmes. – New York : Doubleday, 1964.

291. Morra I. Musical Detection and Novelistic Tradition / Irene Morra // The Idea of Music in Victorian Fiction. Ed. Nicky Losseff and Sophie Fuller. – Aldershot: Ashgate, 2004. – P. 151–170.
292. Musto D. Study in Cocaine^ Sherlock Holmes and Sigmund Freud / David Musto // Journal of the American Medical Association. – 1968. – № 206. – P. 125–130.
293. Palmaro M., Gnocchi A. Supernatural, Dear Watson / Mario Palmaro, Alessandro Gnocchi. – Milan : Ancora, 2002. – 176 p.
294. Panek L. An Introduction to the Detective Story / LeRoy Panek. – Madison : Popular Press, 1987. – 214 p.
295. Paul R. Whatever Happened to Sherlock Holmes: Detective Fiction, Popular Theology, and Society / Robert Paul. – Carbondale : SIU Press, 1991. – 305 p.
296. Pick D. Faces of Degeneration: A European Disorder / Daniel Pick. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – 275 p.
297. Pittard C. Purity and Contamination in Late Victorian Detective Fiction / Christopher Pittard. – Aldershot : Ashgate, 2011. – 259 p.
298. Pittock M. Spectrum of decadence: the literature of the 1890s / Murray Pittock. – Abingdon : Taylor & Francis, 1993. – 221 p.
299. Poovey M. Uneven Developments: The Ideological Work of Gender in Mid-Victorian England / Mary Poovey. – Chicago : The University of Chicago Press, 1988. – 282 p.
300. Profile By Gaslight / ed. by Edrew Smith. – New York : Simon & Schuster Children's Publishing, 1944. – 312 p.
301. Radford J. The intelligence of Sherlock Holmes and other three-pipe problems: psychological studies of the Great Detective and his companion Dr. John H. Watson / John Radford. – London : Sigma Forlag A. S., 1999. – 164 p.
302. Redmond C. In Bed with Sherlock Holmes: Sexual Elements in Arthur Conan Doyle's Stories of the Great Detective / Christopher Redmond. – Toronto : Dundurn, 2002. – 208 p.
303. Redmond C. Sherlock Holmes Handbook / Christopher Redmond. – Toronto : Dundurn, 2009. – 336 p.

304. Reel G. *Of tabloids, detectives and gentlemen / Gui Reel // David G. Barrie, Susan Broomhall. A History of Police and Masculinities, 1700–2010. – Kentucky : Routledge, 2012. – 303 p.*
305. Rojek C. *Brit-myth: Who Do the British Think They Are? / Chris Rojek. – London : Reaktion Books, 2007. – 215 p.*
306. Rollason Ch. “The Detective Myth in Edgar Allan Poe's Dupin Trilogy” / Christopher Rollason // *American Crime Fiction: Studies in the Genre. Ed. Brian Docherty. – New York : St. Martin's, 1988. – P. 4–22.*
307. Rosemary J. *Sherlock Holmes codes the social body / Jann Rosemary // ELH. – Volume 57, Issue 3 (Autumn 1990). – P. 685–708.*
308. Rosenberg S. *Naked is the best disguise: the death & resurrection of Sherlock Holmes / Sam Rosenberg. – Indianapolis : Bobbs-Merrill, 1974. – 203 p.*
309. Round J. *Out of House and Holmes / Julia Round // Sherlock Holmes and philosophy: the footprints of gigantic mind / edited by G. Reisch. – Chicago : Open Court, 2011. – P. 135–147.*
310. Rowbotham J., Stevenson K. *Criminal Conversations: Victorian Crimes, Social Panic, and Moral Outrage / Judith Rowbotham, Kim Stevenson. – Columbus : Ohio State University Press, 2005. – 318 p.*
311. Rufa K. *A Sherlockian Scandal in Philosophy / Kate Rufa // Sherlock Holmes and philosophy: the footprints of gigantic mind / edited by G. Reisch. – Chicago : Open Court, 2011. – 381 p. – P. 3–15.*
312. Rzepka Ch. J. *Detective Fiction / Charles Rzepka. – Stafford : Polity, 2005. – 273 p.*
313. Sayers D., Dale A. *Sayers on Holmes: Essays and Fiction on Sherlock Holmes / Dorothy Sayers, Alzina Dale. – Altadena : Mythopoeic Press, 2001. – 54 p.*
314. Scaggs J. *Crime Fiction / John Scaggs. – Kentucky : Routledge, 2005. – 170 p.*
315. Secord J. *Victorian Sensation: The Extraordinary Publication, Reception, and Secret Authorship of Vestiges of the Natural History of Creation / James Secord. – Chicago : University of Chicago Press, 2000. – 624 p.*

316. Sexton T. *Calculating Humanity* / Timothy Sexton // *Sherlock Holmes and philosophy: the footprints of gigantic mind* / edited by G. Reisch. – Chicago : Open Court, 2011. – P. 15–27.
317. Shepherd M. *Conceptual Issues in Psychological Medicine* / Michael Shepherd. – Kentucky : Routledge, 2013. – 264 p.
318. *Sherlock Holmes and philosophy: the footprints of gigantic mind* / edited by G. Reisch. – Chicago : Open Court, 2011. – 381 p.
319. *Sherlock Holmes by Gas-lamp: Highlights from the First Four Decades of the Baker Street Journal* / ed. by Ph. Shreffler. – New York : Fordham University Press, 1989. – 423 p.
320. *Sherlock Holmes for the 21st Century: Essays on New Adaptations* / ed. by L. Porter. – Jefferson : McFarland, 2012. – 220 p.
321. Show J. *The Basic Holmesian Library* / John Show // *Baker Street Journal*. – Vol. 44, № 4. – December 1993. – P. 44–52.
322. Shpayer-Makov H. *The Ascent of the Detective: Police Sleuths in Victorian and Edwardian England* / Haia Shpayer-Makov. – Oxford : Oxford University Press, 2011. – 448 p.
323. Smajic S. *Ghost-Seers, Detectives, and Spiritualists* / Srdjan Smajic. – Cambridge : Cambridge University Press, 2010. – 261 p.
324. Smith K. *Forming and Protecting the Middle-Class Victorian Ideal: Holmes and Watson* / Kathryn Smith. – Pembroke : The University of North Carolina at Pembroke Press, 2008. – 34 p.
325. Smith A. *Victorian Demons: Medicine, Masculinity, and the Gothic at Fin-de-siècle* / Andrew Smith. – Manchester : Manchester University Press, 2004. – 191 p.
326. Smith A. *Displacing Urban Man: Sherlock Holmes' London* / Andrew Smith // Gail Cunningham, Stephen Barber. *London Eyes: Reflections in Text and Image*. – Oxford : Berghahn Books, 2007. – 228 p.
327. Soccio D. *Archetypes of Wisdom: An Introduction to Philosophy* / Douglas Soccio. – Andover : Cengage Learning, 2012. – 624 p.

328. Stone D. *Breeding Superman: Nietzsche, Race and Eugenics in Edwardian and Interwar Britain* / Dan Stone. – Liverpool : Liverpool University Press, 2002. – 197 p.
329. Symons J. *Bloody Murder – From the Detective Story to the Crime Novel: A History* / Julian Symons. – London : Faber&Faber, 1972.
330. Symons J., Slater P. *Sherlock Holmes and the Poirot Connexion* / Julian Symons, Paul Slater. – London : Illustrated London News, 1987. – 4 p.
331. Taha A. *Nietzsche, Prophet of Nazism: The Cult of The Superman: Unveiling The Nazi Secret Doctrine* / Abir Taha. – Bloomington : AuthorHouse, 2005. – 175 p.
332. Taylor M. *OCR Philosophy of Religion for AS and A2* / Matthew Taylor. – Kentucky : Routledge, 2012. – 488 p.
333. *The Victorian Age 1837–1914 (British History)* / ed. J. Harrison. – London : Kingfisher Books, 2002. – 35 p.
334. Theinl K. *Different Elements that had an Impact on the Popularity of Sherlock Holmes* / Kevin Theinl. – Munich : GRIN Verlag, 2011. – 36 p.
335. Thomas R. *Detective Fiction and the Rise of Forensic Science* / Ronald Thomas. – Cambridge : Cambridge University Press, 2003 – 341 p.
336. Thomas R. *Making Darkness Visible* / Ronald Thomas // *Victorian Literature and the Victorian Visual Imagination* / edited by C. Christ, J. Jordan. – Jackson : University of California Press, 1995. – 371 p. – P. 134–169.
337. Thompson J. *Fiction, Crime and Empire: Clues to Modernity and Postmodernism* / Jon Thompson. – Champaign : University of Illinois Press, 1993. – 200 p.
338. Tracy J. *Encyclopedia Sherlockiana; or, A Universal Dictionary of the State of Knowledge of Sherlock Holmes and His Biographer, John H. Watson* / Jack Tracy. – New York : Avon Books, 1979. – 411 p.
339. Utechin N. *Amazing & Extraordinary Facts: Sherlock Holmes* / Nicholas Utechin. – Newton Abbot : David & Charles, 2012. – 230 p.
340. Waite G. *Nietzsche's Corpse* / Geoff Waite. – Durham : Duke University Press, 1996. – 564 p.
341. Weller Ph. *The Life and Times of Sherlock Holmes* / Phillip Weller. – New York : Crescent Books, 1992. – 144 p.

342. Wells C. *The Technique of the Mystery Story* / Caroline Wells / Ed. by Ph. Morledge. – London : Pjm Publishing, 2008. – 224 p.
343. Wiener M. *Reconstructing the Criminal: Culture, Law, and Policy in England, 1830-1914* / Martin Wiener. – Cambridge : Cambridge University Press, 1994. – 381 p.
344. Wirkus T. *The Ingenious Narrator of Poe's Dupin Mysteries* / Tim Wirkus. – Brigham Young University. Department of English, 2011. – Electronic dissertations. – 19 p.
345. Worpole K. *Dockers and detectives: popular reading, popular writing* / Ken Worpole. – New York : Verso Books, 1983. – 125 p.
346. Wynne C. *The colonial Conan Doyle: British imperialism, Irish nationalism, and the gothic* / Catherine Wynne. – Santa Barbara : Greenwood Publishing Group, 1971. – 216 p.
347. Zecher H., Gillette W. *America's Sherlock Holmes* / Henry Zecher, William Gillette. – Bloomington : Xlibris Corporation, 2011. – 733 p.
348. Zinato S. *The house is empty: grammars of madness in J. Frame's Scented gardens for the blind and B. Head's A question of power* / Susanna Zinato. – Bologna : CLUEB, 1999. – 286

Детективний цикл А. Конан Дойля як міدلлітература

	<i>Висока література</i>	<i>Масова література</i>	<i>Мідллітература (на прикладі детективних оповідань/повістей про Шерлока Холмса)</i>
Художня якість	Висока, елітарна, претензійна	Низька художня якість, але у певному колективі твір буде сприйматись як культурно повноцінний, проте повинна існувати також і опозиційна частина читацької публіки, яку рівень цієї повноцінності не буде задовольняти	Тудожні якості, перебувають на межі балансування; має місце двоплановість змісту, яка покликана задовільнити смаки широкої та різношерстої публіки; характерна типовість композиції, формальність побудови творів, застосування образної мови має виразний характер нативності, чим, у свою чергу, викликані семантико-естетичні аберації тропеїстики, широке застосування архетипних образів та міфогенних текстуальних елементів. Характер головного героя становить організаційний центр творів
Завдання	Викликати душевні переживання	Розважальність	Експліцитна установка на розважальність, глибші семантичні шари тексту, вимагають декодування. Така змістова організація допомагає не втратити загальну оптимістично-позитивну емотивність творів
Основна функція тексту	Естетична	Комунікативна	Комунікативна; дискурс здебільшого виконує суто прагматичну мету повідомлення, а не естетично багатого художнього мовлення; сильні прагматико- психологічні прийоми кітчу
Мова	Висока	Переважно нейтральна, проте можливе використання зниженої лексики, сленгу чи жаргону	Основний пласт – нейтральна лексика, не допускається вживання зниженої мови
Авторська індивідуальніс ть	Яскрава особистість автора	Анонімність, непомітність автора	Високий рівень авторської самобутності: навіть потужна хвиля епігонства, містифікацій,

			адаптацій, безуспішних спроб продовжити канон після смерті А. Конан Дойля, які й приблизно не змогли повторити його успіх
Новаторство і відповідність жанровому канону	Можливий синтез жанрів, проте зазвичай жанр виступає у більш-менш рафінованому вигляді, новаторство виражальних засобів	Не виробляє нових виражальних засобів і не виходить за межі жанрового канону	Новаторство і оригінальність у плані синергізації різножанрових ознак, використання прийомів сугестії, іміджмейкінгу, апеляція до колективного несвідомого; трансформована відповідно до стратегії автора нормативна поетика
Рівень читацької компетенції	Високий культурно-освітній рівень читачів	Низький рівень, читач сприймає твір без рефлексії з приводу його художньої природи	Загалом достатній рівень читацької компетенції; спільнота читачів об'єднує людей різних культурних запитів
До кого апелює автор	До сучасників та нащадків, часом навіть більше до нащадків, оскільки часто твір високої літератури може бути сприйнято і оцінено належними чином і по смерті автора, до того ж твори класики спрямовані на тривале («вічне») життя	Апеляція до сучасників	Твір витримує вимогу злободенності та зверненості насамперед до сучасників, проте існує ряд імпліцитних, саме змістових модусів, які значно срощують адаптацію до нових історико-соціальних умов і роблять текст, як і образ Холмса, актуальним для наступних поколінь читачів
Відповідність соціальним очікуванням	Часто іде на крок попереду чи всупереч соціальним очікуванням	Відповідає соціальним очікуванням	Відповідає соціальним очікуванням, проте не вичерпується вимогами одного часового періоду, охоплює ряд «вічних» проблем
Комерційний успіх	Не такий значний, проте тривалий	Короткий період комерційного успіху	Безпрецедентна комерційна популярність упродовж майже 130 років.
Рівень розповсюдженості	Менш розповсюджена, проте загальнодоступна	Високий рівень розповсюдженості у свою епоху	Високий рівень розповсюдженості у часи створення та подальші епохи
Перевірка часом	Твори перевірені поколіннями читачів	Зазвичай не проходять перевірки часом і зникають із літературного вжитку	«Знак якості» від кількох поколінь читачів