

Дарья Голубь,

аспирантка

«ШПИОН, ПОЯВИВШИЙСЯ ИЗ ХОЛОДА» (КРИТИЧЕСКАЯ РЕФЛЕКСИЯ ГЕНЕЗИСА ШПИОНСКОГО РОМАНА)

Рассматриваются ключевые работы зарубежной критики, в которых обосновывается жанр шпионского романа с особенным акцентом на произведениях Я.Флеминга и Ю.Семенова. Подчеркнут разрыв детективного и шпионского романов, самостоятельный генезис шпионского.

Ключевые слова: холодная война, бондиана, штирлицана, шпионский роман, шпион, разведчик.

Розглядаються ключові роботи зарубіжної критики, в яких обґрунтовується жанр шпигунського роману з особливим акцентом на творах Я.Флемінга і Ю.Семенова. Підкреслюється розрив детективного і шпигунського романів, самодостатній генезис шпигунського.

Ключові слова: холодна війна, бондіана, штірліціана, шпигунський роман, шпигун, розвідник.

The key works where the genre of spy novel is established with special emphasis on works by I.Fleming and J.Semenov are under consideration. The disconnection between detective and spy novels and assertive genesis of spy novel are underlined.

Key words: cold war, bondiana, stirlitziana, spy novel, spy, intelligence operative.

В название статьи вынесена популярная фраза из известной работы «Образ шпиона в советской популярной культуре 1950-х годов: между патриотическими утверждениями и ценностями холодной войны» Сабин Дулан, метафорический смысл которой указывает на наличие весьма актуального ныне направления зарубежной критики, связанного с осмыслением феномена шпионского романа. Наиболее привлекательным аспектом представляется рассмотрение его как производного явления не столько детективной прозы, сколько холодной войны. Этот вопрос для отечественного литературоведения был не только закрытым, но в большей степени проигнорированным, поэтому незамеченным, не востребованным, что создавало особенную лакуну, все же предполагающую непременно ее наполнение. Зарубежная критика смогла это осуществить, детализируя и тем

самым проблематизируя вопрос о шпионском романе. Каждое новое исследование раскрывало определенные грани, явления, сформировав впечатляющий компендиум, позволяющий сосредоточиться на наиболее выразительных работах преимущественно 2000-х годов, в которых осмыслена проблема взаимосвязи и взаимозависимости холодной войны и шпионского романа.

Так, исследование швейцарского писателя-переводчика Габриэля Веральди «Шпионский роман» (1983) рассматривает само понятие «шпионского романа» («le roman d'espionnage»), обозначив его подъем в 1950-е – 1960-е гг. Именно эти годы, как отмечено в книге, засвидетельствовали коллективную одержимость темой шпионажа, интенсивно культивирующей информационную индустрию, гласность и развлечения. Пресса, издательства, кинематограф, телевидение, реклама эксплуатировали образ секретного агента, усердно трудясь над тем, чтобы получить от этого максимальную прибыль. Работа Веральди раскрыла тему шпионского романа, заявив вопрос о малоизученности этого жанра во Франции, отметив, что все издания, начиная с 1976 года, начинались стандартной фразой: «Работа посвящена детективному роману...», а шпионский роман, казалось бы, не существовал. Книга Веральди представляет собой весьма значимую попытку подхода к изучению шпионского романа. Подчеркивая неоспоримую гегемонию великобританцев в этом жанре, автор впервые указал на *связь бондианы и штирлицяны*, одной из наиболее привлекательных ныне проблем. В исследовании акцентируется внимание на том, что долгое время «le roman d'espionnage a été proscrit en URSS» («шпионский роман был запрещен в СССР»), поскольку мог «donner de mauvaises idées au peuple» («стать источником плохих идей для народа») [3, 115]. Именно Веральди подметил, что после смерти Сталина все чаще начали появляться также истории на русском языке, «fabriquent à la chaîne» («поставленные на конвейер»), далеко не всегда отличающиеся высокими литературными качествами, но с обязательными элементами «une tenue morale» («нравственной наполненности») и «propaganda» («пропаганды»). По мнению автора, приятным сюрпризом среди множества шпионских историй, контрастирующих с триллерами западного кинематографа, стали «des fictions politiques» («политические хроники») Юлиана Семенова, в особенности «Семнадцать мгновений весны» [3, 115], переведенные на английский в 1978 году в Нью-Йорке, где автор представил, по выражению критика, «l'agent double nash passant pour l'Allemand von Stirlitz» («нашего двойного агента фон Штирлица, переправленного в

Германию»), отличавшегося «*impartialité humaine parfaitement digne*» («совершенно достойно человеческой беспристрастностью» [3, 115]. И все же, как отметил Веральди, техника написания шпионских романов явно уступала англоязычным образцам.

Так, во французской критической литературе 1983 года был заложен сравнительный элемент, связавший бондиану и штирлицу. Феномен Джеймса Бонда и Штирлица интересен для французской критики временем появления в литературе, а потом и на больших экранах. Как известно, год выхода первого романа саги о секретном агенте «Казино «Руаяль»», 1953, относился к историческому периоду холодной войны – идеологическому сражению второй половины 1940-х гг., в котором культура занимала передовую линию, где раскол между двумя странами Востока и Запада как в политическом, так и в культурном аспектах просматривался внутри каждого общества, а иногда даже на примере отдельной личности. И первыми, на ком отразилась холодная война, были писатели, художники и мыслители. Изучение данного явления представлено в книге «Культура и холодная война» (2008) Жана-Франсуа Сиринелли и Жоржа-Анри Суту, затрагивая «*deux domaines historiographiques ... l'histoire culturelle et l'histoire des relations internationales*» («две историографические области знаний ... историю культуры и историю международных отношений») [2, 7].

Интересным представляется ход размышлений, обусловивших такой вывод. Исследование генезиса шпионского романа у Веральди связано с акцентом на слове «шпион», изменяющего свое значение «*d'une époque à l'autre*» («от одной эпохи к другой» [3, 15]. Не менее значима отмеченная гибридность его формы, указывающая на изначальное сходство с «*le roman policier*» («полицейским романом») и очевидной линией «*la fiction guerrière*» («военной фантастики»), служившей «*une arme officielle*» («официальным оружием») [3, 22] во времена «холодного» конфликта, эволюционируя от осознания всей важности роли «*des espions*» («шпионов») и «*des éclaireurs*» («разведчиков») [3, 23]. Автор связывает «*l'apparition du roman d'espionnage*» («появление шпионского романа») с «*une histoire d'espionnage*» («историей шпионской деятельности») [3, 24], исследуя военно-политическое происхождение романа с тем, чтобы понять его природу. Внимание критика сосредоточено также на представлении родословной шпионского романа, а именно: «*le roman d'espionnage est une création presque exclusivement britannique*» («шпионский роман – это творение сугубо британского происхождения»), представляя собой «*la convergence de deux grands arts bien anglais: le political warfare – la «guerre politique» ... – et le roman*» («точку

соприкосновения двух великих английских искусств: политической войны и романа» [3, 31]. В плеяду британских авторов по праву входит Ян Флеминг, сумевший соединить в бондиане «des intrigues haletantes, pleines de zeppelins et de sous-marins, de ruffians et de joueurs intrépides, de femmes fatales et d'aristocrates, de places et de paysages enchanteurs, cependant que les intérêts de la Couronne sont défendus par un choix d'Anglais pur sang et des officiers detaches de la Garde, gentlemen à n'en plus pouvoir» («захватывающие дух интриги, множество дирижаблей и подводных лодок, сводников и бесстрашных игроков в карты, роковых женщин и аристократов, замков и впечатляющих пейзажей наряду с интересами Британской короны, которую защищают только избранные англичане чистого происхождения и откомандированные Королевской службой офицеры и джентльмены, не обладающие в полной мере властью»), искусно вплетая эти ингредиенты в рассказ о шпионской деятельности [3, 35].

В своем исследовании, не менее занимательным за шпионский роман, Габриэль Веральди рассмотрел эволюцию жанра, изучая и обобщая основные черты шпионского романа через анализ известных произведений. Прежде всего, автор указал на ошибочность распространенной гипотезы о том, что шпионский роман – это продолжение «le roman policier» («детективного романа»), основываясь только на их внешнем сходстве. По мнению автора, он, скорее «est d'une autre nature» («другой по своей природе»), являясь «forme hybride» («гибридной формой») «la fiction criminelle» («криминальной литературы»), берущей свое начало в «laguerre-fiction» («военной художественной литературе») [3, 20]. Исторические события 1870-х гг. – войны, революции, кризисы – указали на особую важность «soldats de l'ombre» («солдат из тени»), а шпионская деятельность и ее история все больше стали привлекать внимание общественности [3, 23]. Так, шпионский роман стал творением писателей, профессионалов спецслужб и сложившихся обстоятельств. Пристальное внимание критика сосредоточено на творчестве писателя-романиста Э.Оппенгейма, у которого просматриваются «des caractéristique durables» («долговременные характеристики») шпионского романа, такие как «l'opération politique» («политическая операция») с главным героем, «au service de la cause nationale» («служащим национальным интересам») [3, 34], тема «le monde obscur» («темного мира») и «mystérieux de la diplomatie» («загадочной внешней политики») [3, 34], а также известная «formule d'Oppenheim» («формула Оппенгейма») [35] – роскошь, красивые женщины, казино, шампанское и изысканная жизнь – которую позже в своем творчестве использовал Я.Флеминг.

Английский писатель Э.Чайлдерс обновил жанр двумя элементами: «*technicité scurpuleuse dans les moindres détails de la navigation et de l'itinéraire*» («детальным изображением навигации и маршрутов для создания эффекта подлинности») [3, 36] и возможностью соединить в главных героях профессию шпиона с ее авантюристкой и интригами и честь «*des garçons normaux, sensé, bien élevés*» («обычных, здравомыслящих и хорошо воспитанных парней») [3, 36], остающихся верными своему призванию в любых обстоятельствах. Благодаря Р. Кипплингу и его главному герою из одноименного романа «Ким» в жанре были раскрыты «*les aspects métaphysiques et mystique que comporte l'espionnage*» («метафизические аспекты и мистика, из которых состоит шпионская деятельность») [3, 36]. Дж.Бушан в своих романах пересмотрел интерпретацию слова «*pouvoir*» («мочь/иметь возможность»), отвергнув материальную часть и возможность власти, и наполнил произведения геополитическими и метафизическими вопросами, тем самым вовлекая читателя в «*les corridors du pouvoir*» («коридоры возможности»), ведущие в мир шпионажа и конспирации. Следует также отметить патристическую наполненность романов, особенно в период двух великих войн и вместе с тем появление «другого героя» (у С. Моэма) – «*personage d'agent nerveux, angoissé, tourmenté de doutes et scurpules*» («нервного персонажа-агента, наполненного тревогой, терзаемого сомнениями и догадками») [3, 44]. Э. Эмблер, со своей стороны, соединил в шпионском романе тему личного и скептицизм, чувственное и смешное, тем самым дав роману «новую» жизнь. При этом его герои – настоящие «*le maître du suspense*» («мастера саспенса»), которые не выделяются ни своей героичностью, ни необычностью [3, 45]. Читателя же автор заставляет «копнуть глубже», увидеть то, что скрывается за внешней картинкой, изображающей ход событий с, казалось бы, четко прорисованными деталями.

Шпионский роман всегда реагировал на события в мире и отражал происходящее в сюжете. Так, «*climat de trahison*» («климат предательства») [3, 50], царивший после громких дел Филби, Маклина, Бургеса – двойных агентов и перебежчиков – способствовал появлению в известном романе Г. Грина «Наш человек в Гаване» темы «*la futilité, l'ineptie des service secrets en général*» («бесполезности и некомпетентности спецслужб в целом») [3, 49]. Но, как утверждает автор «Шпионского романа» Г. Веральди, писатель не был вхож в круги спецслужб и не до конца понимал специфику их работы. Английский писатель Д. Уитли был членом «*bureau des stratagèmes*» («стратегического бюро») [3, 51], созданного У. Черчиллем, поэтому был, как никто другой, осведомлен в тонкостях работы секретных служб. Будучи по

своей натуре любителем «les bon vins, les femmes exceptionnelles par la beauté et le courage, les mystères, le risqué, l'intrigue, l'exploration et tout ce qui donne du goût à la vie» («хороших вин, исключительно красивых женщин и отваги, тайн, риска и интриги, разведки и всего того, что придает вкус жизни») [3, 53], он привнес в шпионский роман не достающий ему шарм и элементы эротизма наряду с практикой оккультизма. Создавая легендарную бондиану, Я.Флеминг поставил своей целью «*écrire le roman d'espionnage ultime*» («написать последний шпионский роман») [3, 54], который затмил бы собой все предыдущие романы этого жанра. И, чтобы «*satisfaire la mentalité adolescente*» («соответствовать мировоззрению взрослых читателей»), автор бросает главного героя в объятия опасности и «*femme passionnés*» («страстных женщин»), сажает его «*aux tables de jeux*» («за игорный стол») и позволяет насладиться «*plaisirs de la haute cuisine*» («изысками *высокой кухни*») [3, 54]. Список дополняют невероятные технические приспособления, находящиеся в арсенале Джеймса Бонда и, конечно же, роскошные автомобили. По мнению Г.Веральди, 1950 – 1960-е гг. знаменовали пик популярности шпионского романа, обозначив его «*un produit particulièrement consommable*» («особенно потребляемым продуктом») [3, 56]. Романы Я.Флеминга получили огромную читательскую аудиторию по всему миру, знакомя своих поклонников с британской культурой, элегантностью и умением балансировать на грани, спасая мир от злодеев – «*de vivre intensément*» («жить насыщенной жизнью») [3, 56].

После преждевременного ухода из жизни Я.Флеминга феномен Джеймса Бонда переживал своего рода упадок – шпионскую литературу стали переполнять «*d'imitations et de contrefaçons*» («имитации и подделки») [3, 56]. Несмотря на попытки кинопродюсеров Броколи и Зальцмана придать кинобондиане экстравагантности, в литературной среде все же прослеживалась «*reaction contre Fleming*» («реакция против Флеминга») [3, 57], а также яростная критика британских спецслужб. Примером тому служит известный роман Дж. Ле Карре «Шпион, пришедший из холода» (1962), более того, фраза из книги: «*Que croyez-vous que soient les espions: des prêtres, des saints, des martyrs? Ils forment une sordide procession des sots vaniteux, de traîtres ..., de gens, qui jouent au gendarme et au voleur pour agrémenter leur vie crasseuse*» («Кем вы думаете являются шпионы: жрецами, святыми, мучениками? Они образуют гнусное собрание тщеславных глупцов, предателей ... людей, которые играют в полицейских и грабителей с тем, чтобы скрасить свои грязные жизни») стала «*un véritable mot d'ordre dans les milieux intellectuels*» («настоящим лозунгом в интеллектуальных кругах») [3,

57]. Упадническое настроение присутствует и в романах Л. Дейтона, особенно в тех, которые написаны в послевоенный период. Так, в романе британского автора «SS-GB, Nazi-occupied Britain, 1941» (1978) («СС-Великобритания. Оккупированная нацистами Великобритания, 1941») прослеживается «la totale absence de valeurs» («полное отсутствие ценностей») и «l'amoralisme» («аморальность») [3, 60]. Но, как утверждает Г. Веральди, «... cette dureté, ce cynisme de prolétaire intelligent sonnent beaucoup plus vrais ... que le socialisme intellectuel d'un Le Carré» («такая суровость и цинизм умного пролетария звучит более правдиво, чем интеллектуальный социализм Ле Карре») [3, 60].

Следует отметить, что автор «Шпионского романа» уделил внимание больше британским авторам, так как полагал, что этот жанр по праву является «véritable institution dans ce pays» («подлинным созданием этой страны») [3, 60], чему способствовал тот факт, что более ста британских писателей либо имели опыт работы в секретных службах, либо были журналистами, освещавшими политические и военные события. Все это послужило «la plus heureuse tendance actuelle du roman d'espionnage» («самой положительной сложившейся тенденцией для шпионского романа»), так как «chaque détail de cette fiction pourrait être vrai» («каждая деталь этого жанра художественной литературы могла быть подлинной») [3, 62]. В конце обзора британского шпионского романа Г.Веральди рассматривает бестселлеры Ф.Форсайта и П.Эрдмана, указывая на то, что они смогли существенно обновить этот жанр, «par l'exploitation de réalités nouvelles» («используя новую реальность») – борьбу за нефтяные ресурсы, пагубное влияние войны на мировую экономику, и в то же время, после более, чем столетнего успеха, шпионский роман перестал эволюционировать.

Появление шпионского романа во Франции не было таким блестящим и громким, как в Великобритании – ведение политической войны было стране не под силу, к тому же, французские секретные службы не пользовались популярностью, несмотря на то, что секретная война все же велась, а общественность продолжала «détester l'espionnage» («испытывать отвращение к шпионской деятельности») [3, 64]. В это время вышли в свет приключенческие романы П.д'Ивуа, отражавшие жизнь и настроения Третьей Республики, успех которых стал началом эпохи популярных романов, а его первый шпионский роман призывал к борьбе с «l'influence et la propagande anglo-saxonne» («британским влиянием и пропагандой») [3, 66]. Роман «L'Espion X 323, l'homme sans visage» (1909) («Шпион X 323, человек без лица»), появившийся в преддверии войны, открыл «la période moderne du

genre» («новый период в существовании жанра») во Франции [3, 68]. С началом войны в литературе появился гений приключений Арсен Люпен М. Лебланка, который, забросив свою деятельность «de gentleman-cambrioleur» («джентльмена-грабителя»), сражается со шпионом, чтобы отстоять честь своей страны [3, 69]. Романы других французских писателей того времени были наполнены «la nationalism intolérable» («недопустимым национализмом») в соединении с «une germanophobie et une anglophobie virulentes» («яростной германофобией и англофобией»), а также с расизмом, что характеризовало «le dernière degré de la dégradation» («последнюю степень деградации») шпионского романа [3, 69].

Интерес к шпионскому роману и к «guerre secrète» («секретной войне») возобновился вскоре после окончания первой мировой войны и документальная литература, затрагивающая тему секретных служб и шпионов, обрела популярность [3, 72]. Шпионский роман получил «новую жизнь» с выходом в свет «Двойного преступления на линии Мажино» (1937), а его автор Пьер Нор стал по праву считаться «le père du roman d'espionnage français» («отцом французского шпионского романа») [3, 76]. Опубликовав более ста книг, автор подошел к изображению шпионской темы с «les angles historique, technique, moral et bien entendu, romanesque» («исторической, технической, моральной и, безусловно, романтической») точек зрения [3, 79].

Д. Поншардьер представил читателям нового героя под псевдонимом «Gorille» («Горилла»), «robuste» («выносливого») и «emprunté» («неестественного») [3, 79] – «une riche nature ... qui fait également le poids des points de vue intellectuel et moral» («незаурядную личность, ... которая одинаково соответствует моральным и интеллектуальным требованиям» [3, 79]. Такой герой полностью предан своей женщине и братьям по сопротивлению, а также своему руководителю. В отличие от Пьера Нора, стиль романов Д. Поншардьера был «haché, elliptique, concentré» («отрывистым, немногословным, сфокусированным»), полностью соответствующим «au goût de l'époque» («стилю эпохи») [3, 79; 81].

Ярким представителем французского шпионского романа стал и Ж. де Вилье, который принадлежал к третьему литературному поколению. Мир, который видел читатель в его романах, был, без сомнений очень темным – полным «fureur idéologique» («идеологической ярости») и «néo-barbarie sans limite» («новой безграничной жестокости»), «la torture» («пытки»), «chantage» («шантажа») и «terreur» («террора») [3, 81]. Романы захватывали своим экспрессивным и эффективным стилем, а известная формула «Sexe,

sadism et snobisme» («Секс, садизм и снобизм»), которую так успешно обыграл Я.Флеминг для создания «le sex-symbol britannique» («британского секс символа») Джеймса Бонда, покорила французскую читательскую аудиторию. Так, де Вилье «inventé un nouveau style d'espionnage» («изобрел новый стиль шпионажа») [3, 84].

Рожденный с тем, чтобы служить пропаганде, шпионский роман процветал вместе с разрушительной секретной войной. Вместе с тем, желание получать все больше прибыли побуждало издателей искать авторов, которые смогли бы «procure un “produit suivi”» («обеспечить “постоянную продукцию”») – писать много и быстро. Что касалось темы шпионажа, то, как утверждает Г.Веральди, такую книгу невозможно было дорого продать во Франции, несмотря на то, что роман действительно был интересным – мнение о том, что «l'on ne doit pas mettre sur le même plan l'espionnage et la littérature» (не можно ставить шпионаж и литературу на один уровень) было неискоренимым [3, 92]. Такая коммерческая практика несомненно привела к появлению «pseudo-roman d'espionnage» («псевдо- шпионского романа»), созданного согласно требованиям «макета» и без вмешательства творческого гения автора. Но в 1960-х гг., когда «l'espionnomanie triomphait» (шпиономания производила фурор), издательские дома начали выпускать «grandes series commerciales et espioneries» («большие коммерческие серии и шпионскую литературу») [3, 93], тем самым позволив «классикам шпионского романа» соперничать с авторами того времени, такими как Э. Ааронс, М. Делямар, Ф. Рик, Ч. Маккери, М. Рут и т.д.

Подводя итог своего исследования, Г.Веральди пришел к интересному выводу о том, что «le roman d'espionnage moderne est le prolongement des anciens contes de fées» («современный шпионский роман является продолжением старых рассказов о феях»), подчеркивая, что такой синтез обосновывает «le déluge d'absurdités» («поток абсурдности») и «d'impossibilités» («несбыточность»), из которых соткана эта фантазия [3, 96].

Сиринелли и Суту указывают на то, что «la culture a été un element décisif du combat idéologique» («культура была решающим элементом идеологического сражения»), но в то же время она могла сделать возможным «de rapprochement entre les deux mondes» («примирение между двумя мирами») – Западом и Востоком – поскольку «elle n'est pas réductible à la paix et à la guerre entre les nations» («она не сводилась только к стране или войне между нациями»)[2, 8].

Особый интерес вызывает статья Сабин Дулан «Образ шпиона в советской популярной культуре 1950-х годов: между патриотическими утверждениями и ценностями холодной войны», указывающая на тот факт, что: «*Les années 1950 furent un âge d'or de la littérature et du cinéma d'espionnage*» («1950-е гг. стали золотым временем для шпионской литературы и кино») [1, 89], ознаменовавшийся успехом в Англии после выхода в свет романов о Джеймсе Бонде в 1953 году. В то же время тема шпионажа затрагивается в газетах и книгах советского блока. Но только благодаря кинематографу тема шпионажа стала более популярной, подчеркивая биполярность культуры Востока и Запада в период холодной войны, указывая на «*une symétrie inversée entre les productions de l'Est et de l'Ouest*» («обратную симметрию между творениями Запада и Востока» [1, 89].

И все же справедливо отмечено, что образ шпиона является порождением не одной лишь культуры холодной войны, поскольку «*cette figure a pris une importance particulière dans les sociétés patriotiques et démocratiques depuis la fin du XIX siècle, contribuant à redéfinir la delimitation entre le secret et la transparence*» («этот образ приобрел особое значение для патриотического и демократического общества с конца XIX века, поскольку помог пересмотреть разграничения между секретностью и открытостью» [1, 89]. В Советском Союзе образование нового постреволюционного общества и его сопротивление старому режиму стремительно развивало тему патриотизма, где центральное место занимал шпион. В статье особое внимание уделяется 1950-м гг., так как это время стало «*une période de renouveau culturel*» («периодом культурного возрождения») [1, 92], моментом «перезапуска» жанра шпионского романа в советской литературе, когда появляется «*le bon espion, protecteur de la communauté nationale*» («хороший шпион, защитник государства»), который ведет борьбу с подрывной деятельностью плохих шпионов, врагами государства и иностранными агентами [1, 94]. Автор подчеркивает тот факт, что именно в конце 1950-х гг. молодое советское поколение ощутило острую необходимость в героях, которые смогли бы «*démontrer par leurs actes la supériorité du système socialist*» («своими действиями показать превосходство социалистической системы» [1, 95] – «*le roman d'espionnage a besoin d'hommes nouveaux ou réhabilité*» («шпионский роман нуждался в новых или реабилитированных людях» [1, 95]. Одним из таких героев признан французской критикой майор Пронин Льва Овалова, и, дополним, майор Гончаренко Дольд-Михайлика.

Статья затрагивает вопрос сравнения изображаемых шпионов Запада и Востока, где параллель проводится между известным агентом 007 и советскими разведчиками, подчеркивая, что в советской шпионской литературе и кинематографе особое значение имел «*patriotisme soviétique post-stalinien*» («советский патриотизм послесталинской эпохи» [1, 102]. Холодная война рассматривается как переломный момент в культуре двух оппозиционных блоков. Так, для СССР конец 1950-х гг. стал временем «*un véritable transfert de la culture populaire soviétique en direction de l'Est*» («настоящего перемещения советской популярной культуры на Запад» [1, 102], где громкий успех имел образ разведчика Юлиана Семенова Исаев-Штирлиц, (появившийся в качестве романного героя в 1968 году, экранного – в 1972 году) как анти-Бонда, подчеркивая возможность существования популярных героев «*profondément dissymétrique*» («в высшей степени ассиметричных»). Это предопределило следующий весьма важный вывод: «*Si l'univers de James Bond a influencé le roman et le film d'espionnage à l'Est à partir de la fin des années 1960, la culture populaire soviétique n'a en revanche, contrairement à «l'espion qui venait du froid»*» («Если мир Джеймса Бонда повлиял на шпионский роман и фильм на Западе в конце 1960-х гг., то популярная советская культура в качестве реванша создала «шпиона, появившегося из холода»» [1, 102].

1. *Dullin S. L'image de l'espion dans la culture populaire Soviétique des années 1950: entre affirmation patriotique et valeurs de guerre froide / J.-F. Sirinelli, G.-H. Soutou / Culture et guerre froide. – Presses de l' Université Paris-Sorbonne, 2008. – P. 89 – 102.*
2. *Sirinelli J.-F., Soutou G.-H. Culture et guerre froide. – Presses de l' Université Paris-Sorbonne, 2008. – 308 p.*
3. *Veraldi G. Le roman d'espionnage, Presses Universitaires de France, 1983. – 127 p.*