

НАТАЛИЯ НЯГОЛОВА
(Велико-Тырново, Болгария)

**Рим как исторический и фикциональный топос в повести
Андрея Гуляшки „Похищение Данаи“**

Аннотация. В статье представлены наблюдения над функционированием топоса «Рим» в романе А. Гуляшки «Похищение Данаи» (1978). Рассказ входит в цикл «Приключения Аввакума Захова», посвященный расследованиям болгарского сыщика и контрразведчика – персонажа, довольно редкого в литературе соцреализма. Топос Рима в произведении демонстрирует ряд особенностей, отклоняющихся от реальной географии города, которые связаны с определенными идеологическими посланиями, характерными для эстетики соцреализма. Прослеживается связь с топографией итальянских фильмов жанра «poliziesco», пользовавшихся особой популярностью в 1970-е годы как в Италии, так и на экранах стран бывшего социалистического лагеря.

Ключевые слова: детектив, соцреализм, топос, полицейский фильм, поэтика

В 1978 году опубликована очередная повесть Андрея Гуляшки „Похищение Данаи“ из цикла „Приключения Аввакума Захова“. В отличие от других повестей писателя о болгарском детективе, действие в этой повести развивается за пределами Болгарии, в итальянской столице. Сюжет строится на главном преступлении – краже из римской галереи „Боргезе“ картины „Похищение Данаи“ итальянского художника Возрождения Антонио да Корреджо.

Детективный и шпионский роман – редкий объект исследования болгарских литературоведов. Библиография по данной теме исчерпывается всего несколькими заглавиями: книгой Н. Аретова „Убийство по-болгарски. Штрихи к ненаписанной истории болгарской литературы о преступлениях“ („Убийство по български. Щрихи към ненаписаната история на българската литература за престъпления“, 2016), исследование М. Фаделя „Детективы, разведчики и холодная война: криминальная и шпионская литература в сравнительной перспективе“ („Детективи, разузнавачи, Студена война: криминалната и шпионската литература в сравнителна перспектива“, 2021) и несколько статей. Несмотря на ограниченный интерес со стороны литературоведов, детективно-шпионские произведения А. Гуляшки, Б. Райнова и П. Вежинова были переведены на ряд

европейских языков и пользуются большой популярностью у болгарских и зарубежных читателей (КУРТАШЕВА 2014: 9).

Невнимание исследователей к текстам детективной и шпионской литературы социалистической эпохи – явление не новое. Социалистическая критика проявляла к произведениям данного такое же равнодушие. В 1966 году проходила дискуссия о „значении криминальной литературы в обществе“, на которой выступления звучали „серо и безинтересно“ (ТРЕНДАФИЛОВ 2009: URL). Между тем появление болгарского криминального, детективного, шпионского романа в 60-е годы свидетельствует о трансформации параметров социалистической литературы.

Повесть „Похищение Данаи“ Гуляшки как и сам цикл об Аввакуме Захове актуализируют вопрос о влиянии жанров западноевропейского искусства на литературу соцреализма. В отличие от шпионского и детективного романа того времени, произведения о деятельности социалистической милиции можно рассматривать как идеологический продукт, прочно связанный с процессами в рамках соцреализма и не имеющий аналогов в западной литературе. Поэтому нам трудно согласиться с Н. Аретовым, который утверждает, что в 60-е и 70-е годы в болгарской литературе „о преступлениях“ (этим понятием автор обобщает все существующие произведения на шпионскую, детективную и криминальную темы того времени) происходит некоторая „стратификация“ текстов, и это разделение на две группы зависит „не от качеств текстов, а от амбиции и самооценки самого автора“ (АРЕТОВ 2007: 241). В первую группу попадают произведения Б. Райнова, А. Гуляшки и П. Вежинова, имеющие претензию на „высокую литературу“, а во вторую – „санкционированные нормой“ тексты Б. Несторова, И. Острикова, Х. Оливера, И. Ружа и др. (АРЕТОВ 2007: 242). Вряд ли только амбиции писателей обеспечили „элитарность“ произведений Райнова, Вежинова и Гуляшки. К этому привела, в первую очередь, ориентация авторов на западную жанровую традицию. Благодаря этому тексты воспринимаются читателями почти как часть этой традиции вопреки их идеологическому посланию.

Весь цикл повестей А. Гуляшки центрирован на ключевой фигуре сыщика Аввакума Захова. Археолог по профессии, он благодаря аналитическому уму занимается расследованием громких преступлений в разных странах Европы. Захов – средних лет, наделен невероятной эрудицией, владеет иностранными языками, имеет прочные связи в контрразведке. Образ во многом списан с Джеймса Бонда, но болгарский суперсыщик исповедует социалистические взгляды и работает на спецслужбы стран социалистического блока.¹ В Риме Захов оказывается в связи с работой над вторым томом своей „Истории“. Речь идет об археологических

¹ Хорошо известна история об интересе английского издательства к экранизации романа А. Гуляшки „007“, которая заканчивается ничем из-за экономических разногласий (Кръстева, Георгиева, Панова 2016: 189).

изысканиях. Захову более интересны самые южные части Италии: „Калабрия, Апулия, сицилийское побережье“. Но на несколько дней он задерживается в „вечном городе“ (ГУЛЯШКИ 1981: 375). Некоторые характеристики героя сближают его с персонажами „детективного типа“, хотя почти никто из болгарских литературоведов не обратил на это внимание. Помимо сходств (богатая интуиция, развитый интеллект, образованность и др.)², его профессиональная инаковость (археология) подчеркивает романтико-игровой характер персонажа.

Историческая и культурная аура Рима в повести Гуляшки тесно взаимодействует с современным топосом Рима 70-х годов XX века. В этом десятилетии итальянская столица и вся страна становятся сценой криминальных и террористических преступлений – результат экономического „чуда“ и обострения политической борьбы. 70-е входят в итальянскую историю как „свинцовое десятилетие“ из-за террора неофашистских и ультралевых группировок.

Отметим, что Италия как топос входит в болгарскую литературу двумя этапами. В период короткого болгарского романтизма второй половины XIX века в произведениях Константина Величкова и Ивана Вазова Италия представлена как колыбель цивилизации, „земной рай“, сочетающий классическое искусство и красоту природы. Та же модель рецепции Италии у Пенчо Славейкова, одного из первых болгарских модернистов. Для него Италия – страна богоборцев и великих талантов (например, в поэме „Микель Анджело“ из цикла философских поэм Славейкова). Исследовательница Бойка Илиева считает, что влияние итальянской литературы на болгарскую культуру реализовано еще в эпоху Болгарского Возрождения (ИЛИЕВА 2012), но о систематической рецепции итальянской культуры в болгарском контексте можно говорить лишь в 70-е годы XIX века (ИЛИЕВА 2019). Отношение болгарских авторов к Италии Б. Илиева обобщает следующим образом: „Несмотря на то, что они путешествуют по разным причинам, болгарские писатели демонстрируют близкое отношение к стране изящных искусств. Они разделяют восхищение к богатому культурному наследию и к природным красотам Италии. Предварительные ожидания путешественников связаны с пересечением культурной границы и с представлением о встрече с колыбелью Европейского Ренессанса“ (ИЛИЕВА 2016: 334).

Второй пик актуализации топоса Италии в болгарской культуре приходится на период после Второй мировой войны и связан, в первую очередь, с кинематографом. Болгарский зритель знакомится с фильмами неореалистов, показывающими иную Италию – разрушенную, обездоленную, криминальную и социально неоднородную. Киношедевры Витторио де

² Подробно характеристики детектива представлены в работе О.В. Федунинной и Н.Н. Кирилленко „Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров“

Сики, Роберто Роселлини, Джузеппе де Сантиса показывают лицо побежденной и разорившейся Италии, которую фашистский режим Муссолини довел до полного краха в 40-е годы XX века. По словам Фабрицио Луперто, „во времена управления Муссолини в кино отсутствуют криминальные сюжеты, поскольку государство отрицало их существование. Был принят закон, запрещающий использование в подобных сюжетах граждан Италии“ (LUPERTI 2010: 9). Неореализм актуализирует криминальный сюжет. Появляются фильмы Альберто Латтуада „Бандит“ („Il bandito“, 1946) и „Без жалости“ („Senza pietà“, 1948), выходит картина „Томболо – черный рай“ („Tombolo paradiso nero“, 1959) режиссера Джорджо Ферони. В фильме Ферони прекрасная природа имения Томболо провинции Венето, с пиниями и озерами, превращается в убежище контрбандистов, проституток и бандитов после Второй мировой войны. Насколько итальянский неореализм становится актуальным течением в контексте социалистического блока, можно также понять из материалов Третьей международной конференции кинематографистов социалистических стран, которая прошла в ноябре 1960 года в Софии. Об эстетике течения и его влиянии на киноискусство социалистических стран идет речь в выступлениях С. Герасимова, М. Ромма, Л. Дакена, Дж. де Сантиса (ИЗКАЗВАНИЯ 1961: 18–43), хотя для соцреалистической эстетики критицизм неореалистов – критерий довольно шаткий. Болгарский режиссер Никола Корабов в связи с выходом своего фильма „Табак“ („Тютюн“, 1962) утверждает: „Мы спорим с философией, которая господствует даже в таких течениях как неореализм. Мы спорим со скептицизмом, с нежеланием увидеть и выбрать путь к выходу из противоречий в буржуазно-капиталистическом обществе, путь революционной борьбы“ (ПИСАТЕЛЯТ 1961: 60).

В повести Гуляшки, на первый взгляд, совмещаются эти два типа восприятия Италии: возвышенно-поэтическое, пришедшее из литературы романтизма, и радикально социальное – из кинематографа послевоенных десятилетий. Будучи археологом, Аввакум интересуется „первым Римом“. Он едет туда как в „колыбель“ европейского искусства, в пространство культуры и вечных шедевров прошлого. Но сталкивается с иным Римом, погруженным в атмосферу страха и неуверенности, охваченном эпидемией коррупции и политических убийств.

Сюжет повести Гуляшки строится на расследовании похищения картины да Корреджо и прочно связан с итальянскими политическими междоусобицами 70-х годов XX века. В произведении Рим не просто проявляет свою амбивалентную сущность, неоднократно презентированную в фильмах и литературе 50-х и 60-х годов XX века. У Гуляшки современный, циничный и губительный Рим делает попытки разрушить Рим классического искусства и вечных ценностей. Именно эту борьбу между „двумя Римами“ выражает акт похищения „Данаи“. Кража картины имеет злободневную, политическую цель – дискредитировать Пьетро

Фальконе, кандидата компартии на пост мэра столицы. Сюжет имеет документальную основу. В 1976 году на выборах на пост мэра Рима побеждает кандидат от компартии Джулио Карло Арган – историк искусства. На этом совпадения с сюжетом повести заканчиваются. Персонаж Фальконе показан как последовательный коммунист и авторитетный историк искусства, но его прототип Арган – бывший активный сотрудник режима Муссолини, который после Второй мировой войны кардинально меняет свои политические взгляды. Можно предположить, что фамилию кандидата на должность мэра Гуляшки заимствует у магистрата Джованни Фальконе, известного борца с Коза нострой, о бурной деятельности которого в 70-е годы уже достаточно часто писалось в болгарской прессе. СМИ социалистических стран активно отражает политические события в Италии того времени, изображая ее „жертвой“ капиталистического строя и подчеркивая активную политическую деятельность итальянской компартии.³

Риму как „вечному городу“ в повести Гуляшки уделено слишком мало места. Несколько знаковых топосов итальянской столицы – площадь Навона, фонтан Наяд, фонтан Тритона, холм Джаниколо, Виа дел Корсо... Все эти топосы подключены к криминальному сюжету, погружая читателя в атмосферу города, раздираемого политическими противоречиями.

Биографы Андрея Гуляшки нигде не отмечают, что он посещал Рим, и по произведению видно, что знание автором города довольно схематично. Весьма вероятно, что демоническое лицо топоса Гуляшки строит на основе популярного в 70-е годы итальянского кинематографа, который, благодаря своему социальному заряду, появляется на экранах за железным занавесом. Как видят Рим итальянские сценаристы и режиссеры после Второй мировой войны?

Свою демоническую суть „вечный город“ начинает проявлять еще в фильмах неореалистов – „Похитители велосипедов“ Витторио де Сикки и „Рим – 11 часов“ Джузеппе де Сантиса. В 60-е годы популярность получает так называемый „итальянский хоррор“, представленный творчеством режиссеров Марио Бавы и Дарио Ардженто. В нем воспроизводится одна и та же сюжетная ситуация – иностранный турист становится свидетелем преступления в Риме. В этих картинах итальянская столица дана в двойном освещении. Днем она переполнена туристами, рассматривающими достопримечательности, а ночью „как только солнце заходит, кишачий туристами Рим пустеет, а знаменитые улицы окутывает беспросветная

³ По этому поводу И.Г. Животовская пишет: „Так называемые «свинцовые годы» стали самыми освещаемым периодом в жизни Италии в советской прессе, а имя видного итальянского политика А. Моро, похищенного и впоследствии убитого террористами из «Красных бригад», может быть, самым известным именем после имени генерального секретаря ИКП П. Тольятти“ (ЖИВОТОВСКАЯ 2016: 122).

тьма. Зло начинает исходить от самого города, изменившегося до неузнаваемости“ (ФЕДОРОВ 2023: URL). В таком контексте органично появление в итальянском кинематографе новой тенденции, сочетающей политическую и криминальную проблематику в весьма зрелищной форме. Данный жанр получает наименование „poliziesco“ или „poliziotesco“ (полицейский фильм). Количество фильмов, принадлежащих данному жанру, с начала 60-х до 1983 года, когда заканчивается эпоха жестоких „свинцовых времен“ в Италии, исчисляется сотнями. Киновед Александр Федоров опубликовал в 2021 году список итальянских фильмов, которые находились в кинопрокате с 1947 до 1991 г. в СССР (ФЕДОРОВ 2021: URL). Из него видно, что советские зрители (а также зрители соцстран, в том числе и болгарские) смогли посмотреть довольно много картин в жанре „poliziesco“, поскольку они воспринимались как критика капиталистического образа жизни.

Важная особенность данного жанра связана с тем, что город становится основным топосом разворачивания криминального сюжета или, как пишут итальянские кинокритики Антонио Брускини и Антонио Тентори, „Город насилия“ (Città violenta) можно воспринять как общее заглавие для всех картин в жанре „полицейский фильм“ (BRUSCHINI, TENTORI 1998: 9). Об этом говорят и заглавия, и урбанистическая „киногеография“ сюжетов: „Roma violenta“, „Roma l'altra faccia della violenza“, „Milano violenta“, „Napoli violenta“⁴ и т. д.

Кинокритика указывает на фильм режиссера Стефано Ванцина „La polizia ringrazia“ 1972, вышедший в советский прокат под названием „Отдел исполнения наказаний“, как на очень важный для развития жанра полицейского фильма. Поскольку эта картина не была в кинопрокате соцстран, другие два фильма, на наш взгляд, повлияли сильнее на формирование представлений о городе насилия жителей Восточной Европы того времени – „Признание комиссара полиции прокурору Республики“ 1971, реж. Дамиано Дамиани. Советские и венгерские зрители увидели этот фильм в 1972 году (тогда же он был показан и в Болгарии). А картина „Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений“ (Indagine su un cittadino al di sopra di ogni sospetto, Италия, 1969, реж. Элио Петри) вышла в советский прокат в 1974 году. Эти два фильма задают важные рамки для жанра и для формирования представлений о городе в итальянском кино 70-х. Хотя действие локализовано в маленьком городке Южной Италии, фильм Дамиани устанавливает прочную связь между криминальными сюжетами „свинцовых времен“ и будущим трендом в развитии жанра – поджанр фильмов о мафии. Во втором фильме фундаментальное место занимает излюбленная тема полицейских картин – коррумпированный

⁴ „Насильник Рим“ (в советском кинопрокате – „Жестокий Рим“), „Рим – другое лицо насилия“, „Насильник Милан“ (в советском прокате – „Жестокий Милан“), „Насильник Неаполь“ (в советском прокате – „Насилие в Неаполе“).

представитель закона. Главный герой картины не просто убийца и шеф политической полиции Рима, он персонаж без имени, которого остальные герои называют просто „dottore“, и эта безымянность говорит о пандемической деградации блюстителей закона. Фильм Элио Петри снят в Риме, и знаковые части города – Порта Маджоре и еврейский квартал – показаны чаще всего опосредованной оптикой – через стекло, через решетку ворот, превращаясь таким образом в семиотический декор разыгрывающейся драмы. Реальный Рим включен в игру между маской и сущностью, между мнимостью и подлинностью.

Без сомнения, Гуляшки наследует ряд характеристик городского пространства из итальянских полицейских фильмов 70-х. Тем более что в классическом детективном нарративе „интерьер и пейзаж не акцентируются“, а в полицейском, напротив, „обязательны признаки реального пейзажа, времени года, интерьера и т. д.“ (ФЕДУНИНА, КИРИЛЛЕНКО 2010: 19). Его герои живут в римских квартирах, которые имеют точные адреса: Via Cola di Rienzo № 170 (квартира Виктории Ченчи, у которой снимает комнату Аввакум), Via Pompeo Magno 17 (съёмное мансардное помещение Ливио Перетти), Via Monseratto 71 (адрес Пьетро Фальконе), и эти герои посещают самые известные достопримечательности Рима. На самом деле эти точные адреса, которые в любом детективе подчеркивают достоверность происходящего или помогают зрителю идентифицироваться с героями, у Гуляшки не вполне достоверны. Например, на месте дома, в котором живет Ливио Перетти, еще с конца XVII века находится Миссионерский колледж. Также некоторые здания не соответствуют описанию Гуляшки.

Центром всех сюжетных цепочек становится галерея „Боргезе“ – важный топос Рима, сохраняющий в своих одиннадцати залах шедевры искусства античности, Возрождения и барокко. В художественном мире повести, однако, не актуализируются такие значения данного топоса, как „классика“, „вечные ценности“, „пространство изящного и культуры“. Галерея представлена как лабиринт – лестницы, подвалы, кабинеты, коридоры, и эта пространственная модель вполне соответствует фабульной модели расследования. Читателю предоставляется подробное описание интерьера кабинета директора Роберто Тоци или будки охранников, в то же самое время шедевры изобразительного искусства превращаются в повести в улики и доказательства. Многие помещения галереи используются не по назначению – Луиза Ченчи готовится к экзаменам в кабинете дяди – начальника охраны галереи, Чиветта спит на скамейке для посетителей, а директор завтракает в своем кабинете.

Политический экстремизм добрался и до этого обиталища муз и совершил дерзкое преступление – похищение одного из самых известных полотен галереи – „Данаю“ Корреджо. Основная цель похищения, которое в состоянии разгадать только Аввакум, – это дискредитация Пьетро Фальконе на выборах мэра Рима. Подобное преступление Гуляшки не мог

представить в социалистической Болгарии: в соцлагере все бережно относятся к искусству. Как говорила Екатерина Фурцева: «В Советском Союзе, в отличие от Запада – музеи не грабят» (КУР-КОРОЛЕВА, ШМИГЕЛЬТ-РИТИГ, ЗУБКОВА, АЙХВЕДЕ 2024). В этой связи можно рассмотреть в повести Гуляшки некоторые переключки с фильмом Анатолия Бобровского „Возвращение Святого Луки“ 1970 года, созданном на документальной основе (похищение картины Франса Хальса „Святой Лука“ из Пушкинского музея). Можно указать не только на конструктивную аналогию заглавий, но также на сложную фабульную игру с подлинником и копией картины молодого художника, который не замешан в преступлении. Такая же игра присутствует и в повести Гуляшки. Благодаря участию Аввакума в ней, преступники остаются ни с чем.

Агрессивное, пренебрежительное отношение к шедеврам прошлого у представителей капиталистического мира акцентировано в повести еще до расследования похищения. Аввакум преподает „урок“ американским морякам, которые плюют в фонтан ди Треви. По логике Гуляшки, грубое, циничное отношение к культурному наследию прошлого демонстрируют люди, находящиеся под влиянием империалистической идеологии, и поэтому итальянская полиция не справляется с расследованием похищения „Данаи“. Зато все положительные герои – итальянцы, симпатизирующие компартии или принадлежащие беднейшим слоям общества, и они помогают сыщику найти настоящих преступников.

В повести задействованы и несколько мифопоэтических оппозиций, которые часто применяются и в пространственной схеме итальянских полицейских фильмов, в том числе „верх – низ“. Все квартиры протагонистов находятся наверху или на верхних этажах здания, а свои преступные дела антагонисты совершают в подвалах или спускаясь по лестнице. Негативно коннотируются слишком „подвижные“, „неусидчивые“ персонажи – племянник Марио Чиветта, который часто меняет свое место проживания, определяется как „пропащий человек“. Главный антагонист – коррумпированный полицейский с неофашистскими убеждениями Чезаре Савели часто оказывается в чужих домах с недобрыми намерениями.

Поскольку в жанре „poliziesco“, как правило, речь идет о самоотверженной и неравной борьбе комиссара с преступным миром, действие обычно локализовано в периферийных районах города, на территориях криминалитета. Например, в фильме „Жестокий Рим“ режиссера Марино Джиролами задействованы целый ряд периферийных зон Рима: стена Аврелиана, район EUR, торговый центр Fiera di Roma, участок Восточной кольцевой дороги. При этом центр Рима показан опосредованно, через какой-нибудь барьер – окно комнаты или машины, железные ворота и т. д., о чем говорилось ранее. В повести Гуляшки все-таки представлена другая жанровая структура – детективная повесть, которая включает и политический сюжет. Основные действия происходят в историческом центре

столицы и в более аристократическом районе города Прати, расположенном на левом берегу Тибра. Оказывается, однако, что центр Рима также подвластен силам зла, и это зло опаснее, изобретательнее и более скрытно, так как имеет политическое происхождение.

О „картографии“ Запада в романах другого автора криминальной литературы – Богомила Райнова пишет в своем исследовании М. Фадель: „Город у Б. Райнова никогда не является туристической аттракцией. (...) Мой Париж не имеет ничего общего с тем путеводителем, в котором есть Эйфелева башня, Обелиск, Мадлена и все остальные достопримечательности“ (ФАДЕЛЬ 2021: 153). Так недвусмысленно сказано в романе „Господин Никто“. По мнению исследователя, Париж является фоном у Б. Райнова, и его ауру неповторимого города автор лишает исключительности.

Конструирование топоса Рима в повести „Похищение Данаи“ Гуляшки не несет „снижающую семантику“, как у западных городов в романах Райнова. Город становится частью стратегии другого типа. Изображение итальянской столицы у Гуляшки подчиняется двум особенностям: влиянию пространственной модели итальянских фильмов жанра „poliziesco“ в плане демонических и социальных проекций города и пространственной „централизации“ сюжета, которая связана с присутствием политической интриги, а также с влиянием набирающего популярность в те годы жанром политического детектива – „Профессия репортер“ (Микельанджело Антониони, 1971), „Жизнь и смерть Фердинанда Люса (Анатолий Бобровский, 1976) и др.

В повести Гуляшки знаковые части города не лишены своей исторической и культурной ауры, но подключены к схеме идеологических и социальных противостояний.

Через мнимую достоверность адресов и фикциональные адреса создается собственная „география“ повести, которая указывает на уникальность и значимость расследования, имитируя реальную географию Рима.

Несмотря на идеологический заряд, цикл Гуляшки – это шаг в сторону расширения рамок соцреалистической эстетики. Вместе с Богомилом Райновым и Павлом Вежиновым Андрей Гуляшки открывает „дверь“ болгарской литературы второй половины XX века к популярным жанрам, к западному образу жизни, который, хотя и представлен в искаженной, приблизительной форме, но все-таки преодолевает табу западной культуры и приподнимает тяжелый железный занавес.

Литература

- АРЕТОВ 2007 = АРЕТОВ Н. Убийство по български: штрихи към ненаписаната история на българската литература за престъпления. София, 2007.
- ГУЛЯШКИ 1981 = ГУЛЯШКИ А. Открадването на Даная // Гуляшки А. История с кучета. Последните приключения на Авакум Захов. София, 1981.
- ЖИВОТОВСКАЯ 2016 = ЖИВОТОВСКА И.Г. Особенности формирования образа Италии в России: история и современность // Актуальные проблемы Европы, 2016. №2. 106–135.
- ИЗКАЗВАНИЯ 1961 = Изказвания на Третата международна конференция на кинематографистите от социалистическите страни // Киноизкуство, 1961. №1. 18–43.
- ИЛИЕВА 2019 = ИЛИЕВА Б. Вдъхновението Италия: Литературни контексти 1878–1918. Благоевград, 2019.
- ИЛИЕВА 2012 = ИЛИЕВА Б. Италия в културата на Българското възрождане. Преводи и литературни влияния. Благоевград, 2012.
- ИЛИЕВА 2016 = ИЛИЕВА Б. Там, където птиците са по-леки. Преживелици и впечатления на български писатели в Италия // Светът е слово, словото е свят / The World is the Word and the Word is the World (Сборник с доклади от юбилейна национална конференция с международно участие, посветена на 25 години Филологически факултет). Благоевград, 2016. 326–335.
- КРЪСТЕВА, ГЕОРГИЕВА, ПАНОВА 2016 = КРЪСТЕВА Г., ГЕОРГИЕВА И., ПАНОВА М. Българският Джеймс Бонд или господин Никой – няколко криминални сюжета в българската литература (Литературен маршрут) // Български език и литература, 2016. 58 (№2), 187–200.
- КУР-КОРОЛЕВА, ШМИГЕЛТ-РИТИГ, ЗУБКОВА, АЙХВЕДЕ 2024 = КУР-КОРОЛЕВА К., ШМИГЕЛТ-РИТИГ, У., ЗУБКОВА Е., АЙХВЕДЕ В. Грабеж и спасение: российские музеи в годы Второй мировой войны // Артгид, 10. 04. 2024. <https://artguide.com/posts/2713> (дата обращения 31. 05. 2025)
- КУРТАШЕВА 2014 = КУРТАШЕВА Б. Българската (не)преводимост. Към литературния канон за износ на късния социализъм // Култура, 25 април 2014. Брой 16 (3030). 9.
- ПИСАТЕЛЯТ 1961 = Писателят Д. Димов и кинорежисьорът Н. Корабов за бъдещия филм по романа „Тютюн“ // Киноизкуство, 1961. №1. 56–62.
- ТРЕНДАФИЛОВ 2009 = ТРЕНДАФИЛОВ В. Соцкримът // Либерален преглед, 26. 10. 2009. <https://www.librev.com/index.php/arts/theory/720-2009-10-26-19-52-52> (Дата обращения 30. 05. 2025)
- ФАДЕЛ 2021 = ФАДЕЛ М. Детективи, разузнавачи, студена война. София, 2021.
- ФЕДОРОВ 2021= ФЕДОРОВ А. Италианские фильмы в советском кинопрокате (1947–1991): список // История кино. Дзен, 4 июля 2021. <https://dzen.ru/> (дата обращения 01. 12. 2024)
- ФЕДОРОВ 2023 = ФЕДОРОВ М. Все дороги ведут в Рим: Как изображали Италию в кино // Livejournal. <https://okkomovies.livejournal.com/> (дата обращения 02. 12. 2024)
- ФЕДУНИНА, КИРИЛЛЕНКО 2010 = ФЕДУНИНА О. В., КИРИЛЛЕНКО Н. Н. Классический детектив и полицейский роман: к проблеме разграничения жанров // Новый филологический вестник, 2010. 14 (3), 17–32. 26–31. DOI: [10.1111/j.1467-8322.2010.00753.x](https://doi.org/10.1111/j.1467-8322.2010.00753.x)

BRUSCHINI, TENTORI 1998 = BRUSHINI A., TENTORI A. Città violenta. Il cinema poliziesco Italiano. Firenze, 1998.
LUPERTI 2010 = LUPERTI F. Cinema calibro 9. Guida al poliziotesco. Lecce, 2010.

Rome as a historical and fictional topos in Andrey Gulyashki's short novel *The Stealing of Danae*. The article presents observations on the functioning of the topos "Rome" in Andrey Gulyashki's short novel *The Stealing of Danae* (1978). The short novel is part of the cycle *The Adventures of Avakum Zahov*, which is dedicated to the investigations of a Bulgarian detective and counterintelligence officer – a quite rarely seen in socialist realism literature character. In the work the topos of Rome demonstrates a number of features that deviate from the real geography of the city as to correspond with certain ideological messages, which are typical for socialist realism aesthetics. The following text also traces the connection with the topography of Italian films of the "poliziesco" genre, which was very popular in the 1970s in Italy and in the countries of the former socialist bloc.

Keywords: detective, socialist realism, topos, police film, poetics