

ХЕРСОНСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
ДВНЗ «ПРИКАРПАТСЬКИЙ НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ
ВАСИЛЯ СТЕФАНІКА»
МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ

Кваліфікаційна наукова
праця на правах рукопису

Плетена Олена Олексіївна

УДК 82-31.09(477+73)«20»

ДИСЕРТАЦІЯ
**КОНСПРОЛОГІЧНИЙ РОМАН В УКРАЇНСЬКІЙ ТА
АМЕРИКАНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРАХ ПОЧАТКУ ХХІ СТОРІЧЧЯ:
ЖАНРОВА ТИПОЛОГІЯ**

035 Філологія

03 Гуманітарні науки

Подається на здобуття наукового ступеня доктора філософії.

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

_____ О. О. Плетена

Науковий керівник – Ільїнська Ніна Іллівна, доктор філологічних наук,
професор

Херсон – 2021

АНОТАЦІЯ

Плетена О. О. Конспірологічний роман в українській та американській літературах початку ХХІ сторіччя: жанрова типологія. – Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису.

Дисертація на здобуття ступеня доктора філософії з галузі знань 03 Гуманітарні науки за спеціальністю 035 Філологія. – Херсонський державний університет; ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника», Івано-Франківськ, 2021.

У дисертації досліджено жанрову типологію конспірологічного роману та його модифікації у художніх доробках сучасних письменників (Д. Брауна, В. Єшкілева, Дж. Роллінса та ін.).

Наукова новизна роботи зумовлена як постановкою проблеми, так і одержаними результатами. У дисертації вперше здійснено зіставно-типологічне дослідження українського й американського конспірологічного роману як парадигмального, що має спільні, відмінні та варіативні ознаки. Уперше в українській американістиці проаналізовано автометаописи й художні тексти Дж. Роллінса, які дотепер не були предметом спеціального фахового дослідження; вперше твори В. Єшкілева співставлено з конспірологічними романами американських письменників. Уперше обґрунтовано жанровий інваріант конспірологічного роману; окреслено модель жанрової типології конспірологічної формули. Уточнено жанрову специфіку конспірологічного роману серед інших форм авантюрно-пригодницької літератури. Доведено, що конспірологічний роман як формульний балансує між масовою словесністю й поліжанровою структурою постмодерністського роману та має специфічні риси в різнонаціональних літературах. Набула подальшого осмислення проблема «перетину кордонів» між елітарним і масовим, фактуальним та фікційним у літературному процесі початку ХХІ ст.

Типологічне дослідження конспірологічного роману фокусується на виявленні подібностей, аналогій і відмінностей літературних явищ та контекстів, у яких вони перебувають. Компаративна концепція зіставлення конспірологічної формули української та американської літератур початку ХХІ ст. охоплює такі спільні чинники: кроскультурну жанрову природу «глобально популярної» (С. Дюрінг) формули, її функціональну й тематичну подібність; наявність спільного структурного зразка – жанрового прототипу, яким є «денбраунівський» роман; імплікацію концептів теорії змови як транскультурного дискурсу, що є наративною та міфотворчою основою для «художньої конспірології»; загальний синхронний контекст; аналогічні комунікативно-рецептивні авторські стратегії.

Студіювання структурно-семантичних параметрів конспірологічного дискурсу засвідчило актуальність проблеми та її розширення у масовій культурі. Виявлено такі риси конспірологічної ментальності, як-от: міфотворчість, параноїдальність, апокаліптичність світосприйняття; віра у «втаємничену» реальність, криптоісторію; неможливість / небажання носія конспірологічної свідомості відокремлювати фактуальне від фікційного, що пов'язано з недовірою до різного роду інституцій; цікавість до сенсацій тощо. Доведено «взаємоперетікання» конспірологічних мотивів і сюжетів із масмедіа в популярну літературу й навпаки.

У роботі окреслено стратегії жанрової типологізації конспірологічного роману, визначення яких зорієнтовано на принципи компаративної генології. Релевантним предметові нашого дослідження вважаємо комунікативно-рецептивний підхід у поєднанні з традиційними науковими парадигмами. Опертя на ідеї жанрової традиції («пам'ять жанру»), на когнітивні теорії родинної подібності, на теорію прототипів дало змогу розгорнути жанрову типологію конспірологічної формули. Вона є компромісною між «суворими» традиційними класифікаціями та розмитими сутнісними ознаками жанру в теорії родинної подібності. «Мережі подібностей» «без берегів» запобігає базовий конструкт – жанровий інваріант, що виконує функції «основного

ядра» (“hard core”). Зіставлення романів В. Єшкілева та Дж. Роллінса з прототипом – конспірологічним романом Д. Брауна – дає змогу простежити видозміни жанрової парадигми конспірологічного роману в українській та американській літературах.

У структурі жанрового інваріанта окреслено три складові: 1) план змісту, 2) план структури, 3) план сприйняття (за Н. Лейдерманом). За першою позицією виокремлено спільний комплекс усталених мотивів як конспірологічних, так і суто літературних чи міфопоетичних, перекодованих у ключі теорії змови. У плані структури визначено домінанту – часопросторову організацію твору, до якої входять сюжет, система характерів, відзначених «конспірологічною» специфікою. Спільним для досліджуваних творів є квест-хронотоп, що містить об’єкт (сакральний артефакт чи ідеї), суб’єкт (квестор) і предикат (багаторівневий лабіринт, який долає квестор, щоб досягти бажаного). Сюжетотвірні константи конспірологічного роману *таємниця – змова – розслідування* як цілеспрямований пошук, тобто квест, створюють фікційну реальність твору.

Квест-хронотоп актуалізує рецептивний аспект («план сприйняття») конспірологічного роману, що сприяє ідентифікації читача з героями, підвищує цікавість до твору, встановлює ігрові відносини між автором і читачем, оскільки завдяки пошуку вони разом ідуть до істини. Рецептивні функції жанру демонструють його двоплановість як інтерпретаційної моделі та маркера комунікативних відносин у системі *автор – текст – читач*. Рецептивний аспект (план сприйняття) є інкорпорованим як у план змісту, так і в план структури, що також є спільною рисою конспірологічного роману як кроскультурного.

Унаслідок дискурсивного аналізу проблеми концептуалізовано дефініцію конспірологічного роману (розширене її формулювання подано у висновках). Це гібридний жанр масової літератури, генетично пов’язаний із формульною «літературою таємниці», позначений рисами постмодерністської поетики (поліжанровість, релятивізм, міфологізація,

фікційність, наративізація історії тощо). Попри жанрові трансформації, конспірологічний роман зберігає специфіку жанру, оприявнену через глобальну таємницю (конспірологічний міф), специфічного героя, квест-хронотоп, що структурують наратив твору.

«Денбраунівський» конспірологічний роман виступає прототипом (генотипом, зразком) родинної подібності цих творів за такими спільними параметрами: 1) поліжанровість, 2) мотивна структура твору, 3) часопросторова організація (сюжет, персонажі, вставні конструкції), 4) рецептивний аспект жанру, 5) риси постмодерністської поетики (переписування / перечитування історії, сакральних подій, інтертекстуальні перегуки, інтермедіальна техніка (топографічні, релігійні, культурологічні екфразиси, застосування колажу, оніричного дискурсу тощо)). Однак оприявнення інваріантних рис не заступає індивідуально-авторських і національних модифікацій.

У дисертації доведено, що жанрову поліфонію конспірологічної формули створюють контамінація, інверсія, взаємне перегрупування / накладання, трансформація старих та нових жанрів «літератури таємниці» (Дж. Кавелті), до яких додаються елементи інших жанрових парадигм – фентезі, релігійної утопії та ін. Типологічне зіставлення конспірологічного роману Дж. Роллінса та В. Єшкілева з «денбраунівським» прототипом дає змогу виокремити (поряд із спільними й варіативними ознаками) жанрову домінанту кожного з них: релігійно-культурологічну в Д. Брауна, авантюрно-пригодницьку в Дж. Роллінса, містико-міфологічну у В. Єшкілева. Жанрова домінанта оприявнює модифікації у генологічній парадигмі конспірологічного роману.

У роботі окреслено мотивний комплекс досліджуваних творів. Унаслідок типологічного зіставлення виокремлено низку схожих мотивів і образів, серед яких головну роль у створенні конспірологічного міфу відводиться мотиву пошуку Святого Граалю. Усі названі автори зберігають аксіологічну та семантичну сутність цієї міфологеми. Семантика Святого

Грааля, що може інтерпретуватися як збереження таємниці, художньо втілюється в артефакті (історичні документи, магічний камінь, канопа з таємними ліками). Однак є різниця в авторських інтерпретаціях. Д. Браун орієнтується на генеалогічну лінію крові Ісуса Христа і Його нащадків; Дж. Роллінс трансформує кельтський міф про чудодійну силу зілля із магічного котла жерців-друїдів; для В. Єшкілева Святим Граалем є гнозис – містичне знання українського жрецтва. Порівняльний аналіз інших мотивів та образів комплексу також засвідчує схожі та відмінні риси, що оприявнює модифікації на тематично-змістових рівнях.

У часопросторовій локації творів Д. Брауна, Дж. Роллінса і В. Єшкілева перетинаються два важливі аспекти конспірологічного дискурсу, що обумовлюють його двоїстість: 1) час і простір Історії, коли зародилась змова; 2) сучасна наративна структура – розкриття змови проти істини. Квест-хронотоп творів має структуру стадій сюжету та містить цілеспрямовану діяльність функціональних персонажів. Шлях до мети квесту постає як лабіринт. Інваріантні за місцем у структурі художнього цілого, лабіринти різняться семантикою та прийомами створення. У романах Д. Брауна лабіринт інтелектуальний, подолання його потребує розгадування складних символів, загадок, ребусів, алюзій; у романах Дж. Роллінса – тяжіє до сюжетних схем авантюрного роману, тому у створенні лабіринту переважають прийоми саспенсу та літературного екшену. Від «денбраунівського» прототипу квест-хронотоп і концепт лабіринту в романі В. Єшкілева відрізняються тим, що у них головну роль відіграє не акційний компонент, а «ментальні мандри», містико-міфологічна спрямованість до езотеричної істини. Лабіринт виступає символом Всесвіту і духовного буття.

Отже, квест-хронотоп, призначення якого – розгадування сакральних, а часом і профанних таємниць шляхом проходження лабіринту (культурологічного, акціонального, конспірологічного, символічного, езотеричного тощо), є інваріантною рисою конспірологічного роману.

Однак на відміну від його американського варіанта, зануреного переважно у глобальний релігійно-історичний контекст або сучасність, у В. Єшкілева домінує чітка орієнтація на осягнення коренів національної ідентичності через містично-філософську інтерпретацію історичних подій та духовного буття нації як у сивій давнині, так і в сучасності. Хоча це не виключає глобального контексту змови як константи його конспірологічного роману, бо змова точиться між Західними та Східними марками проти відродження духовного первня України. Феномен «містичного як жанровий чинник» (І. Качуровський) маркує національну ідентичність роману В. Єшкілева. Отже, можемо констатувати доместикування конспірологічного роману В. Єшкілевим, надання йому яскравої національної та індивідуально-авторської своєрідності.

Спільним для американського й українського конспірологічного роману є новий тип персонажів, що існують у світі, де «предметом змови є конструювання реальності» (Л. Болтанскі). Художня реальність конспірологічного роману балансує між фікційністю та фактуальністю й не підлягає перевірці на достовірність. Принципова неверифікованість теорії змови, що покладена в основу творів, додає їй особливої привабливості в очах носіїв конспірологічної свідомості як у позалітературній дійсності, так і в рецепції жанру.

Конспірологічний роман, як і вся масова література, є літературою для читачів, які диктують свої правила гри. Конвенційність жанрів масової літератури, до яких належить конспірологічний роман, надає авторам широкі можливості «догодити» реципієнтові. На тлі досить схожих прийомів, що забезпечують родинну подібність зразків конспірологічного роману, виявлено аналогічність комунікативно-рецептивних стратегій. Схожими і варіативними є культуртрегерська функція творів, елементи ескейпізму, самоідентифікація реципієнта з персонажами тощо. Можливість проживати не своє життя, що виступає своєрідним компенсаторським механізмом, створює для читача «зону комфорту». Конспірологічний роман сприяє

інтелектуалізації реципієнта і, відповідно, підвищенню його самооцінки завдяки застосуванню у редукованому вигляді сучасних наукових теорій, що є усталеним прийомом текстотворення. Наявність специфічних прийомів напруги (саспенсу), динамічність сюжету, гра з читачем також є спільними і варіативними рисами українського та американського конспірологічного роману.

Отже, слід констатувати, що жанрова типологія конспірологічного роману в українській та американській літературах початку ХХІ сторіччя, розгорнута на ідеях когнітивної теорії прототипів та «основного ядра» (жанрового інваріанта), уможливила концептуалізацію таких його парадигмальних видів: конспірологічний релігійно-культурологічний роман (Ден Браун); конспірологічний авантюрно-пригодницький роман (Джеймс Роллінс); конспірологічний містико-міфологічний роман, конспірологічний історико-міфологічний роман із елементами містики (Володимир Єшкілев). Репрезентована класифікація існує за принципом «відкритого каталогу», однак «основне ядро» (жанровий інваріант) обмежує входження у родинну подібність таких творів «змішаних жанрів», що не мають належної кількості прототипічних ознак.

Ключові слова: компаративний аналіз, типологія, традиція, рецепція, дискурс, структура, жанровий інваріант, модифікація, національна ідентичність, масова література, свій / чужий, міфопоетика, роман, жанр, українська література.

ABSTRACT

Pletena O. O. Conspiracy Novel in Ukrainian and American Literature of the early XXI century: a Genre Typology. – Qualifying scientific work on the rights of the manuscript.

Thesis for a Doctor of Philosophy Degree, Field of study 03 Humanities, Speciality 035 Philology. – Kherson State University; State Higher Educational Institution “Vasyl Stefanyk Precarpathian National University”, Ivano-Frankivsk, 2021.

The thesis research is devoted to the study of the genre typology of the conspiracy novel and its modifications in the literary works of modern writers (D. Brown, V. Yeshkiliev, J. Rollins, etc.).

The scientific novelty of the thesis is due to both the problem statement and the results obtained. For the first time, a comparative-typological study of the Ukrainian and American conspiracy novel as a paradigm with common, different, and variable features is carried out in the thesis. Auto meta descriptions and literary texts by J. Rollins, which have not been the subject of a special professional study yet, are first analysed in the the Ukrainian American studies; for the first time V. Yeshkiliev’s works are compared with conspiracy novels by American writers. First, the genre invariant of the conspiracy novel is substantiated; the model of the genre typology of the conspiracy formula is outlined. The genre specifics of the conspiracy novel are specified among other forms of adventure literature. It is proved that the conspiracy novel as a formula balances between mass literature and the poly-genre structure of the postmodernist novel and has specific features in multinational literature. The problem of “crossing borders” between elitist and mass, factual and fictional in the literary process of the early XXI century has been further examined.

The typological research of the conspiracy novel focuses on identifying the similarities, analogies, and differences of the literary phenomena and contexts in

which they exist. A comparative concept of comparing the conspiracy formula of Ukrainian and American literature of the early XXI century covers the following common factors: the cross-cultural genre nature of the “globally popular” (S. Dühning) formula, its functional and thematic similarity; the presence of a common structural pattern — a genre prototype, which is a “Dan Brown’s novel”; the implication of the concepts of conspiracy theory as a transcultural discourse, which is the narrative and myth-making basis for “literary conspiracy”; general synchronous context; similar communicative-receptive authorial strategies.

The study of structural and semantic parameters of conspiracy discourse proves the urgency of the problem and its expansion in the field of mass culture. The investigation revealed such features of the conspiratorial mentality as myth-making, paranoia, apocalyptic worldview; belief in “hidden” reality, cryptohistory; inability / unwillingness of the carrier of conspiracy consciousness to separate the factual from the fictional, which is associated with distrust of various institutions; interest in sensations, etc. The “diffusion” of conspiracy motives and plots from the mass media to popular literature and vice versa is proved.

The thesis outlines the genre typology strategies of the conspiracy novel, the definition of which is focused on the principles of comparative genealogy. The communicative-receptive approach in combination with traditional scientific paradigms turned out to be relevant to the subject of our research. Reliance on the ideas of the genre tradition (“memory of the genre”), on cognitive theories of family-resemblance, the theory of prototypes made it possible to develop the genre typology of the conspiracy formula. It is a compromise between “strict” traditional classifications and blurred essential features of the genre in the theory of family-resemblance. The “network of similarities” “without borders” is prevented by the basic construct – a genre invariant that performs the functions of the “hard core”. Comparing the novels by V. Yeshkiliev and J. Rollins with the prototype – a conspiracy novel by D. Brown – allows us to trace the changes in the genre paradigm of the conspiracy novel in Ukrainian and American literature.

The structure of the genre invariant outlines three components: 1) the plane of content, 2) the plane of structure, 3) the plane of perception (according to N. Leiderman). According to the first component, a common set of established motives, both conspiratorial and purely literary or mythopoetic, transcoded into the keys of conspiracy theory, were mentioned. In terms of structure, the dominant is defined – the space-time organization (the setting) of the work, including the plot, the system of characters marked by the “conspiratorial” specifics. Common to the works under study is a quest-chronotope, which contains an object (a sacred artefact or ideas), a subject (a quaestor) and a predicate (a multi-level labyrinth which the quaestor overcomes to achieve the desired outcome). The plot-forming constants of the conspiracy novel are *mystery – conspiracy – investigation* as a purposeful search, i.e., a quest, create a fictional reality of the work.

Quest-chronotope recognizes the receptive aspect (“the plane of perception”) of the conspiracy novel that helps to identify the reader with the characters, increases interest in the work, establishes a game relationship between the author and the reader, as they go together to the truth due to the search. The receptive functions of the genre demonstrate its duality as an interpretive model and a marker of communicative relations in the *author – text – reader* system. The receptive aspect (the plane of perception) is incorporated into both the plane of content and the plane of structure, which is also a common feature of the conspiracy novel as a cross-cultural one.

As a result of the discursive analysis of the problem, the definition of the conspiracy novel is conceptualized (its expanded formulation is given in the conclusions). It is a hybrid genre of mass literature, genetically related to the formula “literature of mystery”, marked by the features of postmodern poetics (poly-genre, relativism, mythologization, fiction, narrativization of history, etc.). Despite the genre transformations, the conspiracy novel retains the specifics of the genre, revealed through a global secret (a conspiracy myth), a specific hero, a quest-chronotope, which present the narrative of the work as a structure.

“Dan Brown’s conspiracy novel” is a prototype (genotype, sample) of the family-resemblance of these works by the following common characteristics: 1) poly-genre, 2) motive structure of the work, 3) space-time organization (plot, characters, insert constructions), 4) receptive aspect of the genre, 5) features of postmodern poetics, re-writing / re-reading of history, sacred events, intertextual echoes, intermediate technique (topographic, religious, cultural ekphrases, application of collage, oneiric discourse, etc.) However, the manifestation of invariant features does not replace individual-authorial and national modifications.

In the thesis we prove that genre polyphony of conspiracy formula is created by contamination, inversion, mutual regrouping / overlapping (or superposition), transformation of old and new genres of “literature of mystery” (J. Cawelti), to which elements of other genre paradigms are added – fantasy, religious utopia and others. The typological comparison of the conspiracy novel by J. Rollins and V. Yeshkiliev with Dan Brown’s prototype makes it possible to single out (along with common and variable features) the genre dominant of each of them: the religio-mystical one – in D. Brown’s works, the adventure one – in J. Rollin’s works, the mystico-mythological one – in V. Yeshkiliev’s works. The genre dominant reveals modifications in the genealogical paradigm of the conspiracy novel.

The motive complex of researched literary works is outlined in the thesis. As a result of the typological comparison, a number of similar motifs and images have been identified, among which the main role in creating a conspiracy myth is given to the motif of searching for the Holy Grail. All these authors preserve the axiological and semantic essence of this mythologeme. The semantics of the Holy Grail, which can be interpreted as keeping a secret, is artistically embodied in an artefact (historical documents, a magic stone, a canopy with secret medicines). However, there is a difference in the authorial interpretations. D. Brown focuses on the genealogical line of the blood of Jesus Christ and His descendants; J. Rollins transforms the Celtic myth of the miraculous power of the potion from the magic cauldron of the Druid; for V. Yeshkiliev the Holy Grail is gnosis – a mystical

knowledge of the Ukrainian priesthood. Comparative analysis of other motives and images of the complex also shows similarities and differences that reveals the modifications at the thematic and semantic levels.

There is an intersection of two important aspects of conspiratorial discourse in the space-time location of D. Brown's, J. Rollins' and V. Yeshkiliev's works, which determine their duality: 1) the time and space of History, when the conspiracy occurred; 2) modern narrative structure – the disclosure of a conspiracy against the Truth. The quest-chronotope of works has a structure of the plot stages and contains purposeful activity of functional characters. The way to understand the quest is to solve a labyrinth. The labyrinths are invariant by place in the structure of the artistic whole, but they differ in semantics and methods of creation. In D. Brown's novels the labyrinth is intellectual, overcoming it requires solving complex symbols, riddles, rebuses, allusions; in the novels by J. Rollins, it tends to the plot schemes of the adventure novel, so the creation of the labyrinth is dominated by the techniques of suspense and literary action. The quest chronotope and the concept of the labyrinth in V. Yeshkiliev's novel differ from the "Dan Brown's prototype" in that their main role is played not by the action component, but by "mental journeys, mystical and mythological orientation to esoteric truth. The labyrinth is a symbol of the universe and spiritual being.

Thus, the quest-chronotope, the purpose of which is to unravel sacred and sometimes profane mysteries by passing through a labyrinth (culturological, actional, conspiracy, symbolic, esoteric etc.), is an invariant feature of the conspiracy novel. However, in contrast to his American version, immersed mainly in the global religio-historical context or modernity, Yeshkiliev's novel is characterized by the domination of a clear focus on understanding the roots of national identity through the mystical and philosophical interpretation of historical events and the spiritual existence of the nation in ancient times, modern times and future perspective. Though this does not exclude the global context of the conspiracy as a constant of his conspiracy novel, because the conspiracy takes place between Western and Eastern marks against the revival of the spiritual

primacy of Ukraine. Thus, the phenomenon of “the mystical as a genre factor” (I. Kachurovsky) marks the national identity of V. Yeshkiliev’s novel. Thus, we can state the domestication of the conspiracy novel by V. Yeshkiliev, which gave it a bright national and individual authors identity.

The common feature of the American and Ukrainian conspiracy novels is a new type of characters in a world where “the object of conspiracy is the construction of reality” (L. Boltanski). The artistic reality of the conspiracy novel balances between the fiction and factuality and is not a subject to verification. The fundamental unverifiability of conspiracy theories, which is a core plot of the works, gives it a special attractiveness in the eyes of those who carry the consciousness, both in non-fiction reality and in the genre reception.

A conspiracy novel, like all mass literature, is the literature for readers who dictate their rules of the game. The conventionality of mass literature genres, including the conspiracy novel, gives the authors ample opportunity to “please” the recipient. Against the background of quite similar techniques that ensure the family-resemblance of the conspiracy novel, the similarity of its communicative-receptive strategies is revealed. Similar and variable features are the cultural function of the works, elements of escapism, self-identification of the recipient with the characters and so on. The opportunity to live not one’s own life, which acts as a kind of compensatory mechanism, creating a “comfort zone” for the reader. The conspiracy novel contributes to the intellectualization of the recipient and, accordingly, increase his self-esteem through the reduction of modern scientific theories, which is a well-established method of text production. The presence of specific methods of tension (suspense), the dynamics of the plot, the game with the reader, are also common and variable features of the Ukrainian and American conspiracy novel.

Thus, it should be noted, that the genre typology of the conspiracy novel in Ukrainian and American literature of the early XXI century, developed on the ideas of cognitive theory of prototypes and the “hard core” (genre invariant), allowed conceptualization of such paradigmatic types as conspiracy religio-artistic

novel (D. Brown); conspiracy adventure novel (J. Rollins); conspiracy mystico-mythological novel, conspiracy historico-mythological novel with elements of mysticism (V. Yeshkiliev). The represented classification exists on the principle of “an open catalogue”, but the “hard core” (genre invariant) limits such works that do not have a certain number of prototype features to enter into the family-resemblance of “mixed genres”.

Key words: comparative analysis, typology, tradition, reception, discourse, structure, genre invariant, modification, national identity, mass literature, native / foreign, mythopoetics, novel, genre, Ukrainian literature.

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Плетена О. О. Структурні параметри конспірологічного дискурсу у міжкультурній комунікації. *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон, 2018. Вип. 72(2). С. 133–136.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn_2018_72%282%29__33
2. Плетена О. О. Конспірологічний детектив як постмодерністська жанрова форма. *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон, 2018. Вип. 74. С. 144–148. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn_2018_74_32
3. Плетена О. О. Конспірологічний роман як кроскультурне явище у контексті масової літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Spheres of Culture*. Lublin: Maria Curie-Sklodovska University, 2019. Vol. XVIII. P. 162–169. URL: https://www.academia.edu/45090788/Sphere_2019_V
4. Плетена О. О. Авторефлексія Дж. Роллінса й конспірологічний роман: точки перетину. *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон, 2020. Вип. 81. С. 47–53. URL: <https://pa.journal.kspu.edu/index.php/pa/article/view/623>
5. Плетена О. О. Жанровий інваріант конспірологічного роману. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Харків, 2020. Вип. 85. С. 36–42.
URL: <https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/16008>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Плетена О. О. Категорія «лабіринт» у художній структурі роману Дена Брауна «Код да Вінчі». *Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури: матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 10-11 квіт. 2015 р.* Львів: ГО «Наукова філологічна організація "ЛОГОС"», 2015. С. 50–53.

7. Плетена О. О. «Культурологічний лабіринт» у романі Дена Брауна «Код да Вінчі». *Масова література: проблема інтерпретації, змісту та форми* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Миколаїв, 16-17 жовт. 2015 р., Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2015. С. 116–119.
8. Плетеная Е. А. Квестовая структура пространственно-временного лабиринта в романе Дж. Роллинса «Ключ Судного дня». *Мировая литература глазами современной молодежи* : сборник материалов междунар. студ. науч.-практ. конф., г. Магнитогорск, 25 нояб. 2016 г. Магнитогорск : Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2016. С. 328–332.
9. Плетена О. О. Роман В. Єшкілева «Богиня і Консультант» в українському літературознавчому дискурсі кін. ХХ – поч. ХХІ ст. *Філологічна освіта: компетентнісна парадигма* : матеріали міжнар. наук.-практ. заочної інтернет-конф., м. Миколаїв, 15 листоп. 2019 р. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2019. С. 127–129.

ЗМІСТ

ВСТУП	19
РОЗДІЛ 1. КОНСПІРОЛОГІЧНИЙ РОМАН У ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИХ ДИСКУРСАХ	33
1.1. Конспірологічний дискурс у міжкультурній комунікації: структурно-семантичні параметри.....	33
1.2. Стратегії жанрової типологізації конспірологічного роману	43
1.3. Жанровий інваріант структури твору.....	59
РОЗДІЛ 2. КОНСПІРОЛОГІЧНИЙ РОМАН ВОЛОДИМИРА ЄШКІЛЄВА І ДЖЕЙМСА РОЛЛІНСА У НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІ ТА АВТОРЕФЛЕКСІЇ	76
2.1. Рецепція конспірологічного роману В. Єшкілєва в українському літературознавчому дискурсі.....	76
2.2. Авторефлексія Дж. Роллінса і конспірологічний роман: точки перетину.....	84
РОЗДІЛ 3. СТРАТЕГІЇ МОДИФІКАЦІЇ КОНСПІРОЛОГІЧНОГО РОМАНУ (ДЕН БРАУН, ДЖЕЙМС РОЛЛІНС, ВОЛОДИМИР ЄШКІЛЄВ)	105
3.1. «Денбраунівський» конспірологічний роман як прототип	105
3.2. Жанрова модифікація конспірологічного роману Дж. Роллінса ..	126
3.3. Жанрова специфіка роману В. Єшкілєва: національна версія «художньої конспірології».....	150
ВИСНОВКИ	180
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	189
ДОДАТКИ	214

ВСТУП

Актуальність теми дослідження. Масова література кінця ХХ – початку ХХІ ст. є складним неоднорідним явищем із власною структурою та рівнями. У сучасній гуманістаристиці її вивчають літературознавці, лінгвісти, культурологи, що засвідчує інтердисциплінарність підходів. Дослідницьке поле охоплює низку концептуальних проблем, а саме: співвідношення елітарної («високої») і масової (популярної) літератур у ситуації постмодерну (afterpostmodernism); питання взаємодії художніх практик та кітчу як одного з проявів масової літератури; проблеми терміносистеми масової літератури та її наближення до міжнародних дефініцій; визначення жанрово-тематичних канонів масової літератури; проблеми авторства; гендерний дискурс масової літератури тощо. Коло питань, сформоване у розвідках учених, з огляду на їх масштабність є далеким від остаточного вирішення, адже потребує ревізій та доповнень у відповідності з динамікою літературного розвитку.

Наприкінці ХХ – початку ХХІ сторіччя втрачає гостроту найбільш дискусійна проблема – співвідношення, а, точніше, ієрархічного протиставлення елітарної («високої») та масової («популярної») літератури. Паралітература характеризується як варте уваги соціокультурне явище, що розвивається за своїми законами, яке слід вивчати, не вдаючись до надмірно суворих оцінок (М. Гаспаров, Т. Гундорова, Дж. Г. Кавелті, І. Савкіна, О. Романенко, С. Філоненко, М. Черняк, С. Чупринін та ін.). На думку М. Гаспарова, що є усталеною для сучасного кроскультурного дискурсу, «масова культура не заслуговує зневажливого презирства. Масова – вона і є справжня та представницька, а елітарна, авангардна культура складається з серійного виробництва духовних цінностей лише як експериментальна лабораторія» [43, с. 174]. У сучасному літературознавстві актуальною залишається теза про розмитість і взаємопроникність кордонів між елітарною та масовою літературами. Дослідники (К. Гелдер, Б. Дубін, Дж. Г. Кавелті, Н. Купина, Ю. Лотман та ін.) стверджують, що, оскільки поняття масової

літератури насамперед соціологічне, визначити «канон правильних текстів» раз і назавжди неможливо, бо критерії естетичної цінності творів історично мінливі та не є абсолютними [94, с. 384]. Відтак, межі «високої» та «масової» літератур порушуються у залежності від зміни історико-культурних епох (С. Аверінцев, М. Гаспаров, А. Михайлов), що зумовлює їхнє взаємозбагачення у постмодерному просторі. Великою мірою зближенню елітарної та масової літератур сприяє такий художній принцип постмодерністської літератури, як «подвійне кодування» (Т. Д'ан, Ч. Дженкс, Л. Фідлер), завдяки якому підвищується комунікативно-рецептивна валідність творів та відповідно розширюється їхня цільова читацька аудиторія.

Незважаючи на зростаючий інтерес науковців до проблем функціонування та змістово-формальних ознак популярної літератури, «літературознавча рецепція масліту та його місця в українському літературному русі ХХ століття перебуває на стадії узагальнення та систематизації» [150, с. 2]. При усій багатовекторності вивчення масової словесності в ситуації постмодерну (afterpostmodernism), виникає необхідність глибокого осмислення окремих жанрів, що залишаються на маргінесі дослідницької уваги. Зокрема, актуальними, але недостатньо дослідженими, є проблеми жанрової типології та поетики конспірологічного роману – одного з найбільш популярних різновидів масової літератури кінця ХХ – поч. ХХІ ст. Причин тому декілька, але головна – методологічна. Сучасне літературознавство поки ще розробляє методологічні підходи та відповідний інструментарій до вивчення масової словесності, у тому числі й до аналізу тих гібридних її жанрів, що відрізняються від класичних.

Темою нашої дисертації проблематизовано питання жанрової структури та внутрішньожанрової типології українського конспірологічного роману у зіставленні з американським. Концептуальні орієнтири для його розв'язання знаходимо у роботах У. Еко, Дж. Г. Кавелті, Н. Копистянської, С. Скварчинської, Ц. Тодорова, А. Фавлера, Ж.-М. Шефнера, Г. Р. Яусса,

а також у сучасних розвідках Т. Аміряна, Т. Бовсунівської, Т. Гундорової, О. Лозинської, О. Романенко та ін. Звернення до їхніх студій задля побудови теоретичної моделі дослідження здійснюється за принципом взаємодоповнюваності.

Питання «Чи існують жанри постмодерну?», поставлене Р. Коеном ще у минулому столітті, не втратило своєї гостроти. Жанр без перебільшення й досі залишається «головним героєм» (М. Бахтін) літературного розвитку ХХ – початку ХХІ сторіччя, що засвідчують дискусії *pro et contra* навколо нього. За дотепним зауваженням Р. Коена, «визнати, що жанри необхідні для того, щоб їх відкидати, значить залишатися в рамках дискурсу жанрів» [208]. Упадають в око суттєві розбіжності у позиціях учених: від скептичної оцінки жанру як «застарілої» категорії (Б. Кроче, Ж. Деррида, І. Хасан) до ствердження «влади жанру» в усіх типах творчості (Т. Бовсунівська, Р. Коен, А. Розмарін, Н. Тамарченко, Ц. Тодоров, А. Фавлер, Ж.-М. Шефнер). Навіть після проголошеної І. Хасаном «смерті жанру», коли у системі бінарних опозицій модернізму та постмодернізму категорію жанру дослідник замінює більш універсальною – текстом [225], авторитетними залишаються протилежні думки, що стверджують неможливість позажанрового існування будь-якого літературного твору, в тому числі постмодерного [232, р. 16].

Серед численних дефініцій жанру ми обираємо визначення О. Романенко як таке, що відбиває специфіку популярної літератури: «Жанр у масовій літературі – це стереотипна літературна структура, яка містить типові змістовно-формальні елементи, успадковані у процесі історичного літературного розвитку від певних жанрово-стильових модифікацій, засвідчена традицією та легко пізнавана читачем, автором та критиком» [152, с. 319]. Щодо конспірологічного роману, то, крім зазначених характеристик, розглядаємо цей гібридний постмодерністський жанр як рецептивно-текстову модель, що має поліжанрову структуру. Саме у такий спосіб оприявнюється властива гібридному жанрові інтертекстуальність.

Розуміння масової літератури як такої, де тема і жанр важливіші за автора, є концептуальним положенням багатьох досліджень паралітератури (І. Савкіна, І. Саморуков, О. Філоненко, М. Черняк та ін.). Генологічні пріоритети набувають особливого значення тому, що жанр постає ідентифікаційним маркером і конвенційним кодом комунікації між автором і реципієнтом. Унаслідок специфічної для формульної літератури кореляції/збігів твору та жанру, саме генологічний підхід вважаємо релевантним «літературі таємниці», постмодерністським жанром якої є конспірологічний роман.

На відміну від традиційного дескриптивно-кваліфікаційного визначення жанру як набору сталих ознак великого класу творів ми розглядаємо категорію жанру в світлі жанрових конвенцій, інтерпретативних і комунікативних стратегій. Згідно теорії прототипів Д. Фішелова, жанрова класифікація літературних творів відбувається на основі родинної подібності розглянутого тексту «з прототипом, свого роду "кращим" або типовим зразком такого класу» [219, р. 129].

Коментуючи цю теорію, дослідники (В. Будний, М. Ільницький, О. Лозинська) підкреслюють наявність «основного ядра» (“hard core”) у будь-якій жанровій категорії, репрезентованого «зразковими» прототипічними творами [106, с. 337–338]. Такими прототипом (генотипом, за кодифікацією В. Будного та М. Ільницького) для нашої роботи є конспірологічний роман Дена Брауна, з якого почалася концептуалізація цього жанру.

Близьким і навіть аналогічним за семантикою до поняття «основного ядра» (hard core) вважаємо термін структурної лінгвістики «інваріант» (invariant), під яким розуміється незмінна величина, аналогічна канону, «здатність дискурсу лишатися сталим при певних смислових, структурних, стильових перетвореннях» [102, с. 418], тобто модифікаціях. У процесі типологізації встановлюються й описуються подібності та відмінності між інваріантом як теоретичною моделлю жанру й варіантами в ряду співвідносних явищ, тобто конспірологічного роману «денбраунівського»

типу і генологічно та семантично споріднених з ним творів В. Єшкілєва та Дж. Роллінса. Виокремлення жанрового інваріанта уможливило створення жанрової типології конспірологічного роману в українській та американській літературах, що, на відміну від традиційних класифікацій, ґрунтується не тільки на сталих властивостях, але й висуває на перший план плинні трансформаційні ознаки жанру. Жанровим ідентифікатором, що сигналізує про ідіостилістичні та національні відмінності, вважаємо домінанту як «фокусуючий компонент тексту», що «забезпечує інтегрованість структури» (Р. Якобсон).

Вагомим аргументом на користь застосування «модифікаційної» жанрової типології є формульність конспірологічного роману. Дж. Г. Кавелті розробляв поняття формули впродовж тридцяти років, неодноразово змінюючи та акцентуючи ті чи інші аспекти. У найбільш відомій на пострадянському просторі ранній роботі «Вивчення літературних формул» [80, с. 28, с. 32] представник американського структуралізму у визначенні формули виходить із протиставлення літератури «міметичної» та масової. Згодом дослідник визнає таку диференціацію неактуальною, більше того, хибною, бо у ситуації «засипання ровів» креативність та оригінальність може бути притаманна як елітарній, так і формульній літературі. Кожен із зазначених типів творчості має свої формули – культурні архетипи, усталені мотиви, клішовані образи та стереотипи.

У постмодерному (afterpostmodernism) розвитку сучасної культури у співвідношенні «жанр» – «конвенція» («формула» Дж. Г. Кавелті) більше не домінують ті жанрологічні схеми, що народжуються внаслідок поетапного відбору та багаторазового застосування формул: «... формульний зразок існує тривалий період часу, перш ніж його творці і читацька публіка починають осмислювати його як жанр» [80, с. 36]. В есеї “Formulas and Genre Reconsidered Once Again” (2004) та інших роботах культуролог змінює свої погляди і вважає, що формулу складають правила комбінаторики мотивів усередині жанру [205]. Іншими словами, акцент переноситься на змістові

ознаки жанру – сюжет, мотив, тему, що споріднює позиції американського дослідника з жанровою теорією Н. Лейдермана, який також наполягає на світомоделюючій функції жанру. Зі змістовими ознаками жанру корелює ключове поняття формули Дж. Г. Кавелті – конвенційність структур сюжетів та образів, які створюють у реципієнта відчуття впізнаваності однотипних творів, що дає змогу розглядати конвенційність як певний спосіб перцепції жанрових структур.

Ефективність вивчення формульної літератури Дж. Г. Кавелті вбачає у зіставно-типологічному та міждисциплінарному аналізі творів, що дає змогу виявити аксіологічні та національні аспекти жанрових утворень [80, с. 48]. Аналогічну думку висловлює Н. Копистянська, наголошуючи, що навіть кроскультурні жанри мають національну складову, обумовлену історичною, культурною та національною ідентичністю тієї чи іншої спільноти [90, с. 11]. Поєднання двох різноспрямованих тенденцій – глобалізації та доместикування («одомашнення») усталеного жанру американської популярної літератури – конспірологічного роману – спостерігаємо у романі В. Єшкілева «Богиня і Консультант» (2009). Найбільш рельєфно згадані особливості оприявнюються у концепції особистості та національній картині світу. Отже, маємо всі підстави, слідом за Т. Бовсунівською, розглядати жанрову типологію як «галузь компаративістики, яка досліджує подібність жанрів та принципи їх структуризації, диференціації, ідентифікації [24, с. 57].

У комплексі концептуальних жанрових вимірів у нашому дослідженні вагоме місце посідає обґрунтування та застосування комунікативно-рецептивного підходу до вивчення конспірологічного роману. Різні аспекти цієї проблеми репрезентовано у низці авторитетних джерел (роботи А. Большакової, Г. Грабовича, М. Зубрицької, В. Ізера, Дж. Каллера, Н. Кіреєвої, М. Павлишина, Ц. Тодорова, Е. Хірша, О. Червінської, Ж-М. Шеффера, Г. Р. Яусса). Підставою для особливої уваги до комунікативно-рецептивного підходу слугує така особливість сучасної культури, як зміна «комунікаційного вектора з текстологічної реальності на

реальність комунікативну» (А. Грицанов). Унаслідок характерної для перехідності зміни центру і периферії, «література для філологів» відходить на маргінес, відкриваючи дорогу «літературі для читачів». Саме вони диктують умови та «літературні моди» у сучасному соціокультурному просторі. Комунікативно-рецептивний підхід дає змогу простежити зв'язок комунікативних стратегій із жанротворенням і текстотворенням задля виявлення «стратегії успіху» авторів, виокремити прийоми утворення читабельності тексту, завдяки яким конспірологічний роман є привабливим для реципієнта.

Матеріалом нашого дослідження є конспірологічні романи – усталений жанр західноєвропейської та американської літератури, розрахований на різноманітну за уподобаннями читацьку аудиторію. Його кращі зразки представлені творами У. Еко («Маятник Фуко», 1988, «Празький цвинтар», 2010), А. Переса-Реверте («Клуб Дюма, або Тінь Рішельє», 1993), С. Кінга («11/22/63», 2011), М. Перла («Дантів клуб», 2003), Д. Естуліна («Хто править світом? Або вся правда про Більдербергський клуб», 2019), Д. Брауна («Код да Вінчі», 2003; «Втрачений символ», 2009; «Інферно», 2013), Дж. Роллінса («Ключ Судного дня», 2009) тощо. Українська масова література теж не стоїть осторонь світових процесів. Конспірологічні романи репрезентовані у творчому доробку В. Єшкілева («Богиня і Консультант», 2009; «Усі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди», 2012; «Ситуація "нуль", або Побачити Алькор», 2010, 2017), О. Михеда («Астра», 2015), О. Українця («Малхут», 2017) та ін.

Наукові розвідки, присвячені конспірологічній прозі, нечисленні – й переважно це рецензії, читацькі відгуки, статті літературознавчої, культурологічної та лінгвістичної спрямованості (А. Балод, О. Бессараб, О. Бойко, О. Гольник, Н. Гура, О. Заболотська, О. Старостенко, О. Цветков та ін.). Поява дисертацій Т. Аміряна [1] та Д. Слесаревої [158] є свідченням того, що конспірологічні романи стають предметом академічної науки. Здійснюються компаративні студії конспірологічного детективу в

європейських літературах (Т. Амірян); розглядається поетика російського конспірологічного роману (Д. Слесарева); аналізується часо-просторова організація конспірологічної прози (О. Старостенко); простежується гібридна жанрова природа конспірологічних романів Д. Брауна (А. Балод); визначається роль і значення езотеричної тематики в романах В. Єшкілева (О. Гольник). Певну увагу привертають авторські стратегії надбання «символічного капіталу» (П. Бурдьє), що послужили комерційному успіху творів, тощо. Різновекторні точки зору авторів вищезгаданих студій потребують ґрунтовного осмислення, систематизації та узагальнення. Зокрема, це необхідно, щоб виявити наукові лакуни та скласти підґрунтя для зіставно-типологічного дослідження конспірологічного роману в українській та американській літературах початку ХХІ ст.

Отже, **актуальність** нашого дослідження визначається кардинальними поворотами як у соціокультурному середовищі, позбавленому традиційного літературоцентризму, так і в сучасних пріоритетах читацьких інтересів. Для текстуального аналізу ми обрали найменше вивчені на сьогодні твори В. Єшкілева та Дж. Роллінса. Крім новизни текстового матеріалу й підходів до його інтерпретації, актуальність роботи визначається низкою чинників, а саме: процесами зближення національних культур і літератур у глобальному просторі; зняттям бар'єрів між високою й популярною культурою, що усуває маргіналізацію масової літератури в цій опозиції; потребами обґрунтування методології та розробки інструментарію для дослідження жанрової специфіки конспірологічного роману. Орієнтація на компаративну методологію дає змогу простежити авторські модифікації конспірологічного роману на тлі дискурсивних практик національних літератур та включити їх у загальну парадигму постмодерністської літератури.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертація виконана на загальноуніверситетській кафедрі світової літератури та культури імені проф. О. Мішукова Херсонського державного університету в межах її науково-дослідної теми «Літературний процес в історико-

культурному контексті: методологія, проблеми та перспективи дослідження» (номер державної реєстрації 0117U006886). Тему дисертації затверджено (протокол № 5 від 28 листопада 2016 року) та уточнено (протокол № 11 від 25 травня 2020 року) на засіданні Вченої ради Херсонського державного університету.

Мета дослідження – з’ясувати жанрову типологію конспірологічного роману та його модифікації в художніх доробках сучасних письменників (Д. Брауна, В. Єшкілева, Дж. Роллінса та ін.)

Для досягнення мети передбачено розв’язати такі **завдання**:

- виявити структурно-семантичні параметри конспірологічного дискурсу в кроскультурній комунікації;
- обґрунтувати стратегії жанрової типологізації конспірологічного роману;
- окреслити жанровий інваріант конспірологічного роману;
- визначити жанрові константи конспірологічного роману «денбраунівського» типу як генологічного «зразка»;
- зіставити жанрову специфіку романів В. Єшкілева «Богиня і Консультант» та Дж. Роллінса «Ключ Судного дня» у контексті їхньої творчості;
- описати внутрішньожанрову типологію романів В. Єшкілева «Богиня і Консультант» та Дж. Роллінса «Ключ Судного дня» як парадигмальних.

Об’єкт дослідження – жанрова типологія конспірологічного роману в українській та американській літературах початку ХХІ ст., **предмет** –жанрові модифікації творів В. Єшкілева і Дж. Роллінса у кореляції з прототипом – «денбраунівським» конспірологічним романом.

Зіставлення жанрових моделей українського й американського авторів із конспірологічним романом Д. Брауна уможливує акцентуацію типологічних подібностей, національних та індивідуально-авторських відмінностей.

Матеріалом дослідження слугують романи В. Єшкілева «Богиня і Консультант» (2009) [66] та Дж. Роллінса «Ключ Судного дня» (The Doomsday Key (2009) [240], практично не вивчені на сьогодні. Для типологічного зіставлення залучено романи Д. Брауна «Код да Вінчі» (The Da Vinci Code, 2003) [200], «Втрачений символ» (The Lost Symbol, 2009) [201], «Інферно» (Inferno, 2013) [198], романи В. Єшкілева «Усі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди» (2012) [70], романи Дж. Роллінса серії “Sigma Force” (2004-2019).

Теоретико-методологічним підґрунтям компаративної концепції нашої роботи є напрацювання вітчизняних та зарубіжних компаративістів (Б. Бакула [11], О. Бігун [19], Л. Грицик [51], Р. Гром’яка [52], І. Девдюк [58], М. Домбровського [59], Е. Касперського [82], Ф. Лавока [231]) з проблем застосування сучасного термінологічного апарату та інструментарію компаративістики як метатеорії, взаємодії дискурсивних практик і компаративістики; стратегій інтерсуб’єктивності та індивідуальних інтенцій дослідника; компаративної жанрології; структуральних принципів типології, порівняльної поетики; специфіки рецептивного аспекту зіставлення різнонаціональних творів; з питань інтеркультурних та міжлітературних «кордонів» компаративістики.

На відміну від контактено-генетичних студій наше типологічне дослідження фокусується на актуалізації спільностей, аналогій та відмінностей літературних явищ, контекстів і систем, у яких вони перебувають. Напевне, це один із чинників, який найбільш яскраво оприявнює інтерпретаційну сутність компаративістики, пов’язану зі суб’єктивністю дослідника у виборі «що з чим порівнювати». Однак методологічний плюралізм порівняльного літературознавства не означає зловживання «суб’єктивними побудовами людської думки» [64, с. 197]. На цьому аспекті акцентує увагу Е. Касперський, який наголошує, що «порівняння мусить мати перш за все опертя в природі речей, а не тільки в імпресії особи, яка здійснює порівняння» [82, с. 522].

Серед названих вченим п'яти позицій, що уможливають порівняння, дотичними до нашого дослідження є такі: встановлення «функціональної чи тематичної подібності, паралелізму чи відповідності окремих явищ, відкриття невідомих внутрішніх чи релятивних рис, констатації фактичної спорідненості, встановлення походження, відкриття спільного генотипу в зібраннях творів, визначення притаманного їм структурного зразка або, незважаючи на видиму подібність, істотну різницю тощо» [82, с. 523].

Окреслюючи спільну площину порівнянь конспірологічного роману в українській та американській літературах на матеріалі творів Д. Брауна, В. Єшкілева та Дж. Роллінса, репрезентуємо ще декілька ідентичних ознак, як-от: імплікація концептів «теорії змови» як кроскультурного дискурсу, що є наративною та міфотворчою основою для «художньої конспірології»; єдність часових параметрів, які уможливають дослідження контекстів конспірологічного роману у синхронії; спільні аксіологічні маркери; схожа комунікативно-рецептивна прагматика творів. Отже, слідом за Е. Касперським, «можна обґрунтовано стверджувати, що компаративіст творить предмет порівняння, подібно як письменник “творить” художній світ у science fiction», однак, на відміну від письменника, науковцеві «не можна послуговуватись фікцією» [82, с. 525].

Розглядаючи інтерпретаційний характер компаративістики, професорка Нової Сорбонни (Університет Париж III) Ф. Лавока визначає вибір ракурсу порівняння, що передбачає три концептуальні операції – екстенсивну (з'єднання певного числа артефактів), інтенсивну (з'ясування спільних і різних рис цих артефактів) і експлікативну (пояснення подібності та відмінності) [231]. Саме такі етапи та компаративні принципи зумовлюють зміст та процесуальність нашої дослідницької роботи у пошуках «єдності в різноманітті» конспірологічного роману.

Теоретико-методологічну основу дисертації становлять праці з теорії та методології гуманітаристики (Р. Барт, М. Бахтін, В. Ізер, М. Еліаде, Ж. Женетт, І. Качуровський, Дж. Кемпбелл, Ю. Лотман, Ц. Тодоров, В. Тюпа,

Ж.-М. Шеффер, Г. Р. Яусс); з теорії конспірології як міждисциплінарного феномена (Х. Аренд, М. Біллінг, Дж. Ентін, М. Леруа, Д. Пайпс, О. Панченко, К. Поппер, В. Шнирельман, М. Хлебніков, Р. Хофштадтер, Д. Шевчук, І. Яблоков); з теорії та практики генології (Н. Бернадська, П. Гернаді, Т. Гребенюк, А. Жолковський, Дж. Кавелті, Н. Копистянська, Н. Лейдерман, Ю. Подлубнова, А. Розмарін, О. Романенко, Е. Хірш, Д. Чик); з компаративістики (В. Будний, Р. Гром'як, Д. Дюришин, М. Ільницький, Д. Наливайко, Д.-А. Пажо); з проблем рецептивної естетики (В. Ізер, М. Зубрицька, Г. Р. Яусс); з теорії жанрової когнітивістики (Т. Бовсунівська, А. Фавлер, Д. Фішелов), з філологічних досліджень у дзеркалі міфу (О. Бондарева, А. Нямцу, В. Топоров, Я. Поліщук, Н. Слухай); з питань сучасного літературного процесу (Т. Амірян, О. Бровко, Т. Гундорова, І. Козлик, І. Набитович, С. Павличко, О. Солецький, С. Філоненко, О. Червінська).

Методи дослідження. У роботі застосовано порівняльно-типологічний метод задля встановлення подібностей та відмінностей жанрової структури конспірологічного роману в масовій українській та американській літературах. Звернення до теорій рецептивної естетики сприяло обґрунтуванню комунікативно-рецептивного підходу до вивчення авторських орієнтацій на діалог між автором та читачем, його «горизонту очікувань», специфічних прийомів підвищення читабельності творів, а також аналізу критичних оцінок та авторефлексії письменників. Методи моделювання, елементи когнітивістики та структуралізму застосовувалися для виокремлення інваріанта та створення теоретичної моделі дослідження конспірологічного роману. Структурно-семантичний, інтертекстуальний методи, міфопоетичний підхід, методики «пильного читання» (close reading) використовувалися в інтерпретації та аналізі художніх і нехудожніх творів.

Наукова новизна роботи зумовлена як постановкою проблеми, так і одержаними результатами. У дисертації вперше здійснено зіставно-типологічне дослідження українського та американського конспірологічного

роману як парадигмального, що має спільні, відмінні та варіативні ознаки. Уперше в українській американістиці проаналізовано автометаописи та художні тексти Дж. Роллінса, які дотепер не були предметом спеціального фахового дослідження; вперше твори В. Єшкілева співставлено з конспірологічними романами американських письменників. Уперше обґрунтовано жанровий інваріант конспірологічного роману; окреслено модель жанрової типології конспірологічної формули. Уточнено жанрову специфіку конспірологічного роману серед інших форм авантюрно-пригодницької літератури. Доведено, що конспірологічний роман як формульний балансує між масовою словесністю й поліжанровою структурою постмодерністського роману та має специфічні риси в різнонаціональних літературах. Набула подальшого осмислення проблема «перетину кордонів» між елітарним і масовим, фактуальним та фікційним у літературному процесі початку ХХІ ст.

Особистий внесок здобувача.

Дисертація містить результати власних досліджень. Усі опубліковані статті написані автором одноосібно. Використання ідей, результатів і текстів інших авторів мають посилання на відповідні джерела.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження можуть бути використаними на заняттях із літературної компаративістики, теорії літератури, історії української та світової літератури ХХ-ХХІ ст., а також у спецкурсах, присвячених вивченню масової літератури.

Апробація результатів дослідження здійснювалася на таких наукових конференціях:

- 1) Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури»: Львів, ГО «Наукова філологічна організація "ЛОГОС"», 10-11 квітня 2015 року (заочна участь);

2) Міжнародна науково-практична конференція «Масова література: проблема інтерпретації, змісту та форми»: Миколаїв, Миколаївський національний університет імені В. О Сухомлинського, 16-17 жовтня 2015 року (очна участь);

3) Міжнародна наукова конференція «Міф у художній свідомості та культурі ХХ ст.», присвячена пам'яті проф. О. Мішукова: Херсон, Херсонський державний університет, 13–14 жовтня 2017 року (очна участь);

4) Міжнародна наукова конференція «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, дослідження»: Київ, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 26–27 квітня 2018 року (очна участь);

5) Міжнародна науково-практична заочна інтернет-конференція «Філологічна освіта: компетентнісна парадигма»: Миколаїв, Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського, 15 листопада 2019 року (заочна участь);

6) Міжнародна наукова конференція «Історія та теорія літератури в сучасній філологічній епістемі (до 100-річчя з дня народження проф. М. Г. Зельдовича): Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 25 жовтня 2019 року (заочна участь).

Публікації. Основні положення дисертаційного дослідження відображені у 9-ти одноосібних публікаціях, із них 5 у фахових збірниках (1 – у зарубіжному) та 4 тезах доповідей на наукових конференціях.

Структура та обсяг роботи. Робота складається з анотацій двома мовами, вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (246 позицій), додатків. Загальний обсяг роботи становить 216 сторінок, обсяг основного тексту – 170 сторінок.

РОЗДІЛ 1

КОНСПИРОЛОГІЧНИЙ РОМАН У ТЕОРЕТИКО-МЕТОДОЛОГІЧНИХ ДИСКУРСАХ

1.1. Конспірологічний дискурс у міжкультурній комунікації: структурно-семантичні параметри

Мета підрозділу – з'ясувати структурно-семантичні параметри конспірологічного дискурсу, його парадигмальну взаємодію з соціокультурними контекстами.

На межі XX – XXI століть теорія змови або конспірологія (від англ. Conspiracy theory) стає одним із найбільш помітних та дискусійних соціокультурних феноменів. Поняття «змова» інтерпретується як «таємне співробітництво групи людей заради реалізації загального плану» [211, р. 13]. Зазвичай цей план підпорядкований ідеї глобальної деструкції усталеного світового ладу. Завдяки своїй універсальності конспірологія поширюється в мас-медіа та інших сферах міжкультурної комунікації як умонастрій, структура політологічного аналізу й навіть дослідницький метод. Особливо інтенсивно «таємнознавство» охоплює масову культуру й літературу, збагачуючи їх захопливими сюжетами і специфічним стилем, який дослідники називають «параноїдальним режимом письма» [1, с. 84–87]. Однак головний секрет привабливості конспірології – вічного супутника людства – у її готовності знаходити прості «відповіді» на складні питання сучасності. І це, незважаючи на історичну пам'ять, яка містить численні приклади того, що такі «рішення» супроводжувалися занадто активними діями щодо гіпотетичних «учасників змови» (наприклад, переслідування християн у Давньому Римі, антиєврейські наклепи і погроми, «полювання на відьом», пошуки ворога в тоталітарних режимах тощо).

Під конспірологічним дискурсом розуміємо вербальну комунікацію, предмет якої – різновекторні погляди на загальну проблему – теорію змови.

Ті аспекти чи характеристики дослідницького контексту – історії, соціології, міфології й антропології, що пов'язані безпосередньо з теорією змови, розглядаються нами як структурно-семантичні параметри конспірологічного дискурсу. Їх усвідомлення дає змогу концептуалізувати жанрову типологію конспірологічного роману та виявити його модифікації в українській та американській літературах із урахуванням діалогу з «позалітературними об'єктами жанрового формування» [23, с. 36]. Отже, йдеться про «дискурс у широкому розумінні, який описує спосіб існування одиниці» (у нашому випадку конспірології) «в історії традиції, культурі» [59, с. 151]. При цьому М. Домбровський зауважує, що «одиниця» не є джерелом лише одного дискурсу [59, с. 151]. Зауважимо, що такі поняття, як «дискурс», «феномен», «міф» тощо в нашій роботі вживаються у загальногуманітарному термінологічному значенні безвідносно до тієї концептуальної парадигми, що сприяла їх первісному введенню в науковий лексикон.

Появу сучасної теорії змови більшість дослідників пов'язують із французькою революцією кінця XVIII століття – великою прародительською багатьох світових «ізмів». Саме вона зафіксувала перехід від традиційного суспільства до сучасного, від релігійної свідомості до секулярної. Людина як *causa sui* (першопричина) стає мірою всіх речей, при цьому зберігаючи й модернізуючи деякі константи, властиві традиційній свідомості. Б. Андерсон проникливо зазначає, що століття Просвітництва й секуляризація принесли із собою власну темряву. Позбавивши людину релігійної віри, вони змусили її виробляти нові інструменти сприйняття й осмислення навколишньої дійсності [6, с. 35]. Ймовірно, конспірологічне мислення стає одним із таких «інструментів».

Цікаво простежити історичні передумови виникнення конспірологізму. Важливу роль у його появі та розвитку відіграв погляд на революцію як на результат змови. Віра в історичну Зумовленість, що на багато сторіч пережила кризу релігійної цивілізації на Заході, починала втілюватися у форму «таємного суспільства». Його представники оголошуються

відповідальними за негативний історичний хід подій, за все «зло», що відбувається в суспільстві й цивілізації у глобальному масштабі. Звідси джерела антропологічної домінанти сучасної теорії змови, переконаність конспірологів різних рівнів у тому, що таємне суспільство складають винятково «генії Зла». Саме ці риси зумовлюють «формулу» сюжету та систему персонажів сучасної конспірологічної прози.

Для розуміння специфіки конспірологічної прози слід прояснити ще один із аспектів конспірологічного дискурсу – співвідношення релігійної, міфологічної та конспірологічної свідомостей. Ця актуальна проблема розглядається в ряді сучасних культурологічних і політологічних досліджень (Дж. Ентін, О. Панченко, К. Поппер, О. Прилуцький, Р. Хофштадтер, В. Шнирельман). Так, К. Поппер у другому томі своєї відомої праці «Відкрите суспільство і його вороги» розмірковує про кореляцію релігійної та конспірологічної свідомостей. Він стверджує, що «у своїх сучасних формах змовницька теорія суспільства, подібно сучасному історичизму й сучасним спробам установити "природні соціальні закони", є типовим результатом секуляризації релігійних забобонів. Віра в гомерівських богів, змовами яких пояснювали історію Троянської війни, минула. Боги вигнані. Однак їхнє місце посіли могутні індивідууми або групи – зловмисні групи, порочні задуми яких відповідальні за все те зло, від якого ми страждаємо. Це можуть бути й сіонські мудреці, і монополісти, і капіталісти, й імперіалісти» [235, р. 112–113].

Заявлена точка зору зазнає критики з боку інших дослідників. Так, О. Панченко, посилаючись на концепції «обмеженого блага» (limited good) та пошуків «цапа відбувайла», що належать американському антропологу Джорджу Фостеру [220, р. 293–315], доходить цікавих висновків. З одного боку, О. Панченко згодний, що генезу теорій змови в сучасному світі можна інтерпретувати як із урахуванням особливостей інтелектуальної історії Нового часу [див. також 246], так і в більш загальному контексті соціальних

пояснювальних моделей, характерних для архаїчних і аграрних суспільств. З іншого боку – самі по собі ці міркування не дають чіткої відповіді на питання про співвідношення конспірології та релігії як у синхронному, так і в діахронному аспектах. На думку вченого, пошуки в цьому напрямку приводять до проблематизації категорії зла в різних культурах і соціально-економічних контекстах. Вочевидь, деякі соціальні явища й ідеологічні тенденції, релігійно орієнтовані, мають особливу схильність до конспірологічних пояснювальних моделей. Це насамперед стосується християнської есхатології [127].

Апокаліптичний стиль мислення, властивий сучасним конспірологам, відзначає американський політолог Річард Хофштадтер [228, р. 29–30]. Із ним погоджується відомий дослідник конспірології Майкл Баркун, який пише про «імпровізаційний міленіалізм», підкреслюючи зв'язок теорії змови з одним із головних напрямків сучасної есхатології [193]. Загальний висновок такий: сучасна конспірологія є секуляризованою версією «апокаліпсиса», зберігаючи про нього ті уявлення, що століттями розвивалися у річищі християнського світогляду [223]. В. Шнирельман дотримується протилежної точки зору, згідно з якою конспірологія – рідна донька есхатології – згодом усе більше обтяжується цим спорідненням і намагається віддалитися від неї [183]. Ця позиція значною мірою відбиває риси національної версії розвитку конспірології в Росії. За нашими спостереженнями, апокаліптичні мотиви є усталеними для конспірологічного роману як кроскультурного явища.

Властивий людству інтерес до теорій змови проявляється усвідомлено або в колективному несвідомому незалежно від цивілізаційних процесів. Британський антрополог Е. Е. Еванс-Прічард ще в 1930-тих роках описав такі уявлення на прикладі ментальності центральноафриканського народу азанде, де практично все, що трапляється поганого, вважалось наслідками чийогось чаклунства [217]. Володіючи певною магічною привабливістю, оскільки обіцяє розповісти про те, як усе було «насправді», теорія змови стає

важливою складовою соціокультурного дискурсу сучасної епохи. Дж. Ентін – один із авторитетних дослідників конспірології – вважає конспіративізм рисою такого менталітету, що прагне розглядати значні події з позицій теорій змови [186]. О. Панченко уточнює цю дефініцію, акцентуючи її «світомоделюючу» функцію у структурі свідомості: «Це не просто схильність виявляти в навколишньому житті чийсь таємні плани й підступи, але особливий тип світосприймання, що відрізняється дуже сильною психологічною мотивацією» [127]. Апеляція до уяви, емоційної сфери сприяє більш легкому поширенню тієї або іншої конспірологічної ідеї, ніж це відбувалося би на раціональній основі.

Особливу валентність для нашого дослідження має відзначена багатьма дослідниками кореляція конспірологічної й міфологічної свідомості. На думку Дж. Ентіна, «німецьке слово *Verschworungsmythos* (міфи про змови) вказує на "теорію змови" як на міф. І дійсно, це більш прийнятний термін, ніж "теорія", яка має на увазі раціональну, наукову базу» [186]. Враховуючи міждисциплінарну природу конспірології, важливо простежити кореляцію теорії змови та міфу. Окремі аспекти взаємодії міфології й конспірології представлені в роботах Т. Аміряна, М. Едельмана, О. Прилуцького, О. Цветкова, І. Яблокова.

Так, І. Яблоков, розглядаючи міфологічну природу теорії змови, бачить пряму спадкоємність між міфом про змову Нового часу й сучасним конспірологічним міфом. На думку історика, останній – це типовий сцієнтистський міф, що увібрав у себе основні риси розвитку інтелектуальної думки західноєвропейської цивілізації епохи Просвітництва [187, с. 47]. У його основі – наратив із досить простою структурою, а саме: існує якась група людей («ми»), що зуміли, незважаючи на маніпуляції й протидії іншої, як правило, негативно «поцінованої» групи («вони»), розшифрувати таємний код і розкрити секрети, від яких залежать долі світу [187, с. 44]. Зазначимо, загальними рисами для обох типів свідомості є те, що їхні носії перебувають а) усередині об'єкта, б) вірять у реальність як міфу, так і конспірології,

причому ця віра вкорінена на емоційно-образній основі, яка впливає на особистість набагато сильніше раціональної.

На цю особливість сприйняття конспірологічного міфу, відзначену також О. Панченком, звертає увагу М. Леруа в монографії «Міф про єзуїтів: від Беранже до Мишле»: «У міфі образ, чи то запозичений він з історичного переказу або ж із традиційної риторики, зазнає істотних змін. Багатство та яскравість образу затуляє той реальний предмет, до якого належить метафора: уявлюваний план починає значити більше, ніж план життєвий... Чим банальніший образ, тим настійніше він відсилає до звичного кола асоціацій... Образ – не прикраса мовлення, а головне знаряддя переконання. Апелюючи до уяви, можна досягти більшого успіху, ніж звертатися тільки до розуму» [99, с. 292].

Важливим є ще один фактор, спільний для конспірологічної та міфологічної свідомості, який можна ідентифікувати бінарною опозицією «свій – чужий». Світосприймання в ахроматичних – чорно-білих – кольорах, що маркує традиційну міфологічну свідомість, використовується «лялькарями-конспірологами» для створення образу ворога – ключового елемента будь-якої теорії змови. «У цьому Всесвіті немає нічого нейтрального: усе обтяжене афектами, колективними почуттями й намірами. Будучи суб'єктивними, люди дуже часто надають предметам та істотам властивості, яких останні не мають ні в якій формі або ступені. Уявлюване просочує реальність і підкоряє її настільки, що всяка диференціація стає неможливою. Іншими словами, об'єктивні, соціальні й економічні причини тієї або іншої ситуації взагалі не беруться до уваги» [206]. Цей аспект стосується так званої сіоністської змови або конспірології тоталітарних режимів, починаючи від радянського комунізму, італійського фашизму, германського нацизму й аж до режимів типу Саддама Хусейна або іранського аятолли. У відомому дослідженні «Витоки тоталітаризму» (1996) Ханна Аренд зауважує, що «не факти переконують маси і навіть не сфабриковані факти, а тільки несуперечливість системи, частиною якої вони, мабуть, є»

[10, с. 464]. І далі: «Вони не вірять у щось видиме, в реальність свого власного досвіду. Вони не вірять своїм очам і вухам, але вірять тільки своїй уяві, яка може досягнути щось таке, що одночасно й універсальне і несуперечливе самому собі» [10, с. 465]. Отже, конспірологія вдається до механізмів маніпулювання свідомістю, подібних до ідеологічної міфотворчості тоталітарних систем, але, на відміну від останніх, віра у змову позбавлена примусовості. Зазвичай вона є добровільним вибором людини, оскільки надає їй зрозумілу «епістему» серед ворожого і незрозумілого світу. Крім функцій «пояснювальних систем» конспірологія виконує ескейпістські функції.

«Втеча мас від реальності – це звинувачення проти світу, в якому вони змушені жити і в якому вони жити не можуть з тих пір, як випадковість стала володарем світу і люди стали потребувати постійного впорядкування хаотичних і випадкових умов існування, що наближає їх до штучно побудованої, відносно несуперечливої моделі» [10, с. 467]. І, дійсно, у конспірологічному міфі все зрозуміло: є змова, що заважає нормі як усталеному порядку, є вороги, що навмисно її порушують, отже, слід знайти або призначити ворога / чужого, і маємо надію на встановлення гармонії. Вороги можуть бути внутрішніми чи зовнішніми, прибульці і навіть териоморфні істоти також виконують цю роль .

Залежно від ціннісних орієнтацій співтовариств, що формують образ ворога, його актуальності в соціокультурному аспекті, ідеологема «чужого» може бути закріплена за різними етнічними, релігійними, соціальними або політичними групами. При цьому образ ворога, міфологічного «чужого», не виникає з нізвідки, а є «частиною "культурного депо" тієї або іншої соціальної групи. Цей образ сконструйовано з загальновідомих і "відпрацьованих" уявлень, що зазвичай виступають лише як засоби первинної соціалізації або міфологічних структур масової ідентичності» [53, с. 13]. Використання ідеологеми ворога для консолідації націй, масової мобілізації або з метою легітимації певних установок є намаганням

уникнення «складності» у соціокультурній організації суспільства. Надмірність та спрощеність «побутової конспірології» є знаками її відповідності якимсь архаїчним шарам, що не можуть до кінця бути прояснені раціонально, але все-таки прагнуть вилитися, повстати зі своїх глибин, щоб донести своє німе й часом нечленороздільне послання про «небезпеку світової змови» [61]. Іншими словами, поява образу ворога в конспірологічному дискурсі пов'язана з пошуком «простих» і зрозумілих масам рішень, оскільки дозволяє знайти «винуватця» всіх лих і невдач – «цапа відбувайла» у його міфологічному варіанті – і зняти із себе відповідальність за прорахунки.

Джерелами, з яких формується образ ворога, можуть бути як історична пам'ять групи, що міститься у переказах, фольклорі, літературних джерелах, так і забобони, стереотипи масової свідомості. До таких факторів слід віднести вплив актуальних проблем, що формують певне (найчастіше негативне) ставлення до тієї або іншої групи. Р. Хофштадтер відзначає, що прихильник теорій змови перебуває в зовсім іншій реальності, де все зв'язане між собою, є логічним та більш послідовним, ніж у повсякденному світі. Він вірить, що проти нього виступає ворог, безпомилково точний у діях і нескінченно порочний у вчинках, чії дії, однак, цілком можна пояснити за допомогою однієї, послідовної й наукової, хоча й громіздкої, теорії [228, р. 29–30]. Нескладно здогадатися, що це є його власна конспірологія.

Проблеми взаємодії міфологічної та релігійної свідомостей у сучасній конспірології ґрунтовно розглядав О. Дугін [61]. Як й інші дослідники, він акцентує увагу на ірраціональності конспірологічної свідомості, у якій деміфологізована сакральність заміщується на архетипному рівні іншими міфологічними парадигмами. Така комбінація «світських» і «релігійних» мотивів (а точніше, «гуманізму» і «фаталізму»), яка найчастіше залишається неусвідомленою, пояснює особливу екстравагантність, властиву конспірологічним концепціям [61]. Слід відзначити акцентовану О. Дугіним двоплановість конспірологічної свідомості, в якій присутні 1) ірраціональна

(релігійна й міфологічна) і 2) раціональна (позитивістськи-гуманістична) складові. «Архаїчним», «інерціально й несвідомо релігійним» елементом «виступає неясне розуміння сакрального детермінізму Історії, її циклічної Зумовленості», а раціональним компонентом конспірології є уявлення про «людину як творця історії», характерне для Нового часу. Іншими словами, на відміну від релігійних систем, які у віддаленні людства від Абсолюту й наближенні до есхатологічного кінця бачать сили Долі або надлюдських виконавців Приречення – занепалих ангелів, демонів, сутностей тьми, у сучасній конспірології домінує антропологічний характер змови [61]. Цікавою у цьому аспекті є точки зору Дж. Ентіна, згідно з якою консервативні мислителі вже не вірили в такі безособові сили, як Фортуна або Провидіння, але ще далекі від того, щоб пояснити французьку революцію кінця XVIII ст. теорією прогресу. На допомогу не могла прийти й Божа воля, оскільки йшлося про руйнування усталеного громадського порядку. Глухий кут був наявним. Теорія змов допомогла знайти вихід із нього [186].

Утім, у випадку О. Дугіна відбувається таке «занурення» конспіролога у ситуацію, коли розмиваються межі між дослідником та «споживачем» теорії змови. Замість об'єктивного вивчення проблеми автор створює нову конспірологію, що живиться його політичною заангажованістю. Цей феномен художньо втілений у конспірологічному романі У. Еко «Маятник Фуко», де йдеться про групу людей, що самі «написали змову», а потім свято в неї повірили. Показово, що в одному із інтерв'ю італійський учений порівнює Д. Брауна з одним із цих персонажів, тим самим підкреслюючи фікціональну основу конспірології [1, с. 182].

Слід також констатувати компенсаторні мотиви й функції конспірології, що властиві як класичному міфу, так і сучасному. Створюючи картину світу з доступного матеріалу – емпіричних спостережень, знань, ментальних образів, аксіології, архетипів колективного несвідомого, суб'єкт заповнює відсутні її ланки. Однак при цьому заміщення достовірних зв'язків і реалій об'єктивного світу відбувається згідно з законами й принципами

міфологічного мислення. У результаті вони з'являються в перетвореному вигляді, що відповідає глибинним життєвим установкам суб'єкта й виконує важливі «світомоделюючі» функції як у масовій, так і в індивідуальній свідомості. Теорії змов дають їхнім прихильникам цілісну картину світу, позбавлену протиріч, неточних деталей, знімають тривогу й пояснюють особисті невдачі [195; 216].

Стійкість міфологічних комплексів на рівні колективного несвідомого створює дисонанс із раціональними структурами, що стає причиною «ментальної патології у конспірологів». Ця точка зору є топосом сучасних теорій змови як у роботах зарубіжних дослідників, так і на пострадянському просторі. Так, Дж. Ентін поєднує в єдине ціле політичну міфотворчість, конспіративізм та утопічне мислення як прояви кризового стану суспільства й перехідності та визначає їхнє місце «десь між молотом міфу й ковадлом паранойї» [186]. Стан тривожності, властивий соціуму в ситуаціях нестабільності перехідних епох, продукує менталітет параноїка, якому в усьому ввижаються змови.

Показово, що слово «паранойя» в американському варіанті англійської мови частіше позначає «стурбований стан душі», а не медичний діагноз, який у словниках іноді подається тільки другим значенням цього слова, як, наприклад, у такому визначенні: “Paranoia – a strong tendency to feel that you cannot trust other people or that other people have a bad opinion of you, or medical mental illness that causes extreme feelings that others are trying to harm you” [202]. (Паранойя – 1) властива суб'єктові схильність до недовіри іншим людям або підозра, що навколишні погані думки про нього; 2) медичне психічне захворювання, яке викликає в суб'єкта екстремальні відчуття, що інші намагаються нашкодити йому (переклад наш – О.П.)). Параноїдальність як модель, засвоєна масовою культурою, вбудовується в загальну модальність «кризи», втрати наративів як втрати об'єкта (М. Кляйн), тому активізація конспірологічних теорій у переломні епохи не випадкова.

Виявлені структурно-семантичні параметри конспірологічного дискурсу в міжкультурній комунікації є базовими для дослідження конспірологічного роману в українській та американській літературах кінця ХХ– початку ХХІ ст. як кроскультурного явища постмодерністської прози.

1.2. Стратегії жанрової типологізації конспірологічного роману

Мета підрозділу – з'ясувати теоретичне потрактування категорій «жанр», «жанрова типологія» у парадигмі масової літератури; обґрунтувати продуктивність комунікативно-рецептивного підходу до створення жанрової типології конспірологічного роману в українській та американській літературах; окреслити модель жанрової типологізації.

Жанр є однією із значущих та водночас дискусійних проблем сучасної компаративістики, у тому числі кроскультурних досліджень масової літератури. Криза жанрових форм і мислення впродовж усього «довгого» ХХ століття спричинила дискусії навколо семантичної нечіткості поняття, його термінологічної наповненості і навіть самого існування жанрів. Літературознавці продемонстрували відсутність єдиної позиції у визначенні жанрових ознак творів, згоди щодо принципів жанрових класифікацій, ролі жанру як класифікаційної одиниці, історичного та типологічного вивчення жанрів, принципів типологізації тощо. Вважаємо, це цілком закономірно, бо як самі літературні жанри, так і рефлексія про них кардинально відрізняються від традиційних студій, що мають витоками прескрептивні (нормативно-регулюючі) теорії. Їх рецидиви досі відчутні навіть у авторитетних теоретиків, які вбачають у «владі жанру» спосіб обмеження творчої свободи митця.

Слід констатувати, що у кінці ХХ – на початку ХХІ ст. майже вщухає спір про легітимність самого існування жанру або заперечення його продуктивності у науковій та художній дискурсіях. На тлі антижанрового скепсису (М. Бланшо, Б. Кроче, ідеї «атрофії жанрів» радянських

літературознавців), з'являється потужний масив дослідницьких робіт, у яких розглядаються нові жанрові концепції, пропонуються інноваційні підходи до жанрового дослідження літератури у зіставному аспекті, оскільки, на думку А. Балакян, з погляду компаративіста кодифікуються універсалії митців, «розвиток і спрямування жанрів» [12, с. 214].

Так, сутність концепцій жанру (релятивної, феноменологічної, комунікативно-рецептивної, прагматичної тощо) відрефлексована в авторитетних дослідженнях як експериментальної, так і масової літератури Т. Бовсунівської [22], А. Большакової [26], Т. Гундорової [55], Дж. Кавелті [204], Н. Копистянської [90], Н. Лейдермана [96], О. Романенко [152], Ц. Годорова [245], С. Філоненко [173].

До цих праць ми звертаємось у процесі обґрунтування жанрового підходу до порівняльного вивчення конспірологічних романів Д. Брауна, Дж. Роллінса, В. Єшкілева. Але ж відразу зазначимо: у нашій роботі охоплено лише ті проблеми генології, що безпосередньо пов'язані з масовою літературою, а ще вужче – з тими, за класифікацією Дж. Кавелті, субжанрами – готикою, детективом, шпигунським детективом, кримінальним романом, трилером, які він об'єднує під загальним терміном «література таємниці» [205, р. 328]. Іntenція цього вченого до типологізації окремих жанрів у один «супержанр» є значущою для нашого дослідження. Компаративне зіставлення конспірологічного роману у двох різнонаціональних літературах у діахронічному аспекті та синхронії уможливорює вивчення його жанрових структур як у літературній традиції, так і сучасному контексті, що сприяє розгортанню внутрішньожанрової типології.

Жанрова ідентифікація літературних творів є одним із маркерів, що вирізняє мистецтво слова серед інших видів мистецтва. Саме так окреслив цей взаємозв'язок Ж-М. Шеффер. У відомій праці «Що таке літературний жанр?» (*Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, 1989) він зауважив, що поняття «літературний жанр» вже два століття вважають тотожним питанню «що таке

література?» [182, с. 9]. У цій праці вчений зазначає, що «теорія жанрів» така багатоаспектна та роздроблена, що оприявнює собою скоріше проблемний вступ у різноманіття дискурсивних практик [182, с. 18]. Підкреслюючи значущість генологічної проблематики для літературної теорії, Ж-М. Шеффер наголошує на неможливості створення єдиної жанрової класифікації, яка була б у змозі описати різноманіття літературних форм [182, с. 63–65]. Ця теза засвідчує сучасні тенденції в жанрових класифікаціях, такі як константа ці близькості понять дискурсу і жанру (Ц. Тодоров та ін.), а також поступовий відхід від масштабних систематичних класифікацій на користь часткових, що належать до типу «неформального каталогу» [105, с. 149]. Схожої позиції дотримуються інші супротивники «жорстких» класифікацій, висуваючи теорії сімейної подібності (англ. Family resemblance theory – П. Альперс, Р. Елліот, Ю. Марголін, А. Фавлер) та прототипів (англ. Prototype theory – Дж. Каллер, Р. Коен, М. Синдінг, Д. Фішелов). Зазначені позиції є концептуальними для обґрунтування внутрішньожанрової типології конспірологічного роману.

У сучасній літературній ситуації, коли, за влучним висловлюванням Т. Бовсунівської, митець «мислить вже не жанром, а в хаосі жанрів» [24, с. 55], масова література зберігає відносну стабільність та відповідність усталеним структурам – «жанрово-тематичним канонам» [110, с. 516]. Та все ж у паралітературі також спостерігається певна жанрова динаміка, що оприявнюється у появі нових «змішаних» (гібридних) жанрів, до яких належить конспірологічний роман. Тому більшість учених дотримуються думки, що вивчення жанрових моделей масової літератури потребує формулювання спеціальної дефініції жанру.

У сучасних дослідження популярної літератури категорія жанру осмислюється як ідентична до жанрів високої (Кен Гелдер), як формула, що розгортається в інших естетичних координатах (Джон Кавелті), як структурно-сміслова жорсткість (Н. Купіна, М. Литовська, Н. Ніколіна) [152, с. 315]. У жанрі, визначила Н. Копистянська, «складається своя ієрархічна

кодифікація компонентів, виділяється домінанта, що підпорядковує собі компоненти більш значущі, а вони у свою чергу підпорядковують собі дрібніші. Єдність у жанрі змісту і форми досягається не простою відповідністю, а боротьбою, притяганням і відштовхуванням, гармонією і дисонансом. Це складна діалектична єдність, динамічна і разом з тим із константами» [90, с. 28]. Характеристика жанру Н. Копистянською має універсальне значення, бо наголошує єдність усталених та плинних аспектів у структурі жанру, що важливо для розуміння процесів типологізації та модифікації у масовій літературі.

На формулювання дефініції жанру впливають генологічні парадигми його дослідження. Так, висування на перший план комунікативних й рецептивних функцій породжує дефініції жанру масової літератури на конвенційних принципах. Відповідно «жанр визначається як особлива угода (*contrat de lecture*) між автором і читачем, набір імпліцитних правил, що входять у прагматичне завдання тексту і визначають узгодженість стратегій письма, з одного боку, і читання, з іншого» [161, с. 119]. У зазначеній дефініції спостерігаємо зближення рецептивних та прагматичних підходів, а тому відзначаємо притаманний сучасній літературознавчій методології синтез жанрових теорій та концепцій за принципом комплементарності (взаємодоповнюваності).

Така ситуація цілком природна, бо продиктована намаганням сучасної науки виявити ті механізми жанротворення популярної літератури, що впливають на рецептивний її потенціал. Про зближення різних підходів свідчить дефініція, яку репрезентують представники прагматичного підходу, розуміючи під жанром «соціориторичну дію, що може бути впізнаною у рамках певної спільноти і спрямована на досягнення її комунікативних цілей. [75, с. 8]. Іншими словами, визначення жанру є відповіддю на прагматичне питання: яку комунікативну задачу (або завдання) вирішує цей жанр.

Репрезентовані дефініції в деякій мірі збігаються з позицією Дж. Каллера, який розглядає жанр як «найбільш стійку літературну модель,

конвенції якої дозволяють укладати щось на зразок контракту між текстом і читачем» [213, р. 147]. Отже, вчений акцентує увагу на притаманній популярній літературі формульності, наголошує на рівноправності автора і реципієнта у створенні художнього тексту, а також на свободі читача у його жанровому визначенні.

Зразком потрактування жанру масової літератури як «структурно-сміслової жорсткості» вважаємо формулювання М. Мельникова (аналогічні кодифікації належать М. Черняк), який навіть замінює поняття «жанр» на терміносполуку «жанрово-тематичний канон». Його вчений розуміє як «формально-змістові моделі прозових творів, збудованих за певною сюжетною схемою, яким притаманна спільність тематики, усталений набір дійових осіб (найчастіше підкорених тій чи іншій сюжетній функції); у них переважають клішовані елементи художньої форми, що включають готовий контекст ідей, емоцій, настроїв, які відтворюють звичні естетичні шаблони, психологічні та ідеологічні стереотипи, використовуються «канонічні», за термінологією Бориса Томашевського, художні прийоми, як правило, запозичені з «високої» літератури й закріплені як «технічні зручності» [109, с. 186]. Таке формулювання, що комплексно охоплює найхарактерніші риси масової літератури (нормативність, редукція образотворчих ракурсів і мови, зниження ролі авторського начала), у повній мірі може претендувати на статус розгорнутої типологічної парадигми. Можливо, автором недостатньо акцентовано рецептивний аспект сталих структур, схильність до утворення нових жанрів або видозмінювання існуючих завдяки жанровим дифузійам (*genre blending*).

У близьких до традиційних визначень репрезентує категорію жанру О. Романенко: «Жанр у масовій літературі – це стереотипна літературна структура, яка містить типові змістовно-формальні елементи, успадковані у процесі історичного літературного розвитку від певних жанрово-стильових модифікацій, засвідчена традицією та легко пізнавана читачем, автором та критиком» [152, с. 319]. Прокоментуємо цю дефініцію з позицій її

структурних складових та прагматики. Так, цілком обґрунтовано наголошуються такі риси жанру, як сталість жанрових форм, єдність змістових і формальних аспектів (за Г. Поспеловим), «пам'ять жанру» (за М. Бахтіним) та потенційність жанру, що оприявнюється у жанрово-стильових модифікаціях.

Останній чинник вважається дослідниками природною формою його існування, адже зміни жанрових систем в історичному часі та просторі, модифікація традиційних та виникнення нових – це проявлення постійної мінливості і невловимості, названої Ж. Дерріда «законом жанру» [214, р. 202 – 229]. До цієї думки приєднуються інші вчені. Наприклад, акцентуючи потенційність жанру, що оприявнена у модифікаціях, А. Розмарін вдається до дещо парадоксального формулювання, розуміючи жанр як «кінцеву схему, здатну до потенційно нескінченного відтворення» [241, р. 44]. Інакше кажучи, йдеться про інваріант жанру (patterns) та його модифікації, які беруть участь у створенні типології. Ця позиція розвивається у нашому дослідженні.

Як відомо, конститутивними ознаками масової літератури доби постмодернізму є застосування ігрових технологій. Саме вони забезпечують масовій літературі величезну читацьку аудиторію [37, с. 175–176]. Тому привертає увагу ще одне визначення жанру, засноване на принципі «ігрореалізації». Так, Пітер Свірські в книзі “From lowbrow to nobrow” (2003) формулює поняття жанру, спираючись на принцип інтерактивної гри з читачем. З цієї точки зору, жанр являє собою «модель ігрової стратегії, що діє протягом гри з літературної інтерпретації, яка є інтерактивною та передбачає взаємозалежність гравців і неповноту попередньої інформації» [242, р. 9]. Визначені науковцем параметри безпосередньо стосуються «літератури таємниці», зокрема жанрової структури конспірологічного роману, часопросторова локація якого оприявнена квестом. У наведеному визначенні для нашої роботи ключовим є розуміння жанру як моделі (інваріанта), що містить сталі генологічні ознаки («правила гри»), однаково

відомі авторові та читачеві. До того ж, у нашому випадку ігрова технологія допомагає авторові у створенні ілюзії справжнього існування наукових каталогів, документів і навіть подій альтернативної історії, що також служить активізації читацької уяви. Саме у такий спосіб реалізується комунікативно-рецептивний аспект твору, оскільки прийоми ігрової поетики сприяють зацікавленості реципієнта.

Отже, дискурсивний аналіз дефініцій жанру масової літератури уможлиблює узагальнення деяких спільних позицій, як-от: існування жанрового канону (інваріанта) як визначеної системи «стійких і твердих жанрових ознак» (Михайло Бахтін) [15, с. 452] клішованість сюжетної схеми твору відповідним жанру наративом; наявність зрозумілих персонажів із певною передбачуваністю їхніх дій та вчинків; невибагливість реципієнта щодо поетикальних «знахідок» автора тощо. Важливим компонентом жанрової структури є комунікативно-рецептивна складова, бо як творці масової літератури, так і її «споживачі» мислять жанрами; проникнення медійності у жанрові структури – наявність квесту як ігрового прийому, щільно «вписаного» у світову літературну традицію. Виокремленні властивості жанру – конститутивні та регулятивні – нами враховано при розгортанні жанрової типології конспірологічного роману.

Однією з продуктивних стратегій дослідження неканонічних жанрів вважаємо комунікативно-рецептивний підхід (С. Ахр [191], А. Большакова [26], Г. Грабович [49], Х. Дуброу [215], М. Зубрицька [76], Дж. Каллер [213], Н. Киреева [85], М. Павлишин [125], А. Розмарін [241], О. Сінченко [157], Д. Спиридонов [161], А. Фавлер [221], Е. Хірш [227], О. Червінська [176] та ін.). Виникає питання: чому саме цей підхід обрано нами для жанрового вивчення конспірологічного роману як формульного? Які аспекти цієї дослідницької парадигми опинилися у центрі нашої уваги?

Вагомими аргументами щодо нашого вибору дослідницької стратегії є увага до таких ознак, як: 1) мінливість, плинність, модифікації неканонічних жанрів у процесі літературної комунікації (Ц. Тодоров, Е. Хірш);

2) цілеспрямована орієнтація на суб'єктивну сферу читача (В. Ізер, Дж. Каллер, Г. Р. Яусс); 3) розуміння жанру як інтерпретаційного інструментарію (А. Розмарін, А. Фавлер). Особливо акцентована установка на творчу свободу реципієнта у конвенційній взаємодії з автором щодо ідентифікації та інтерпретації формули. Все це забезпечує інтеркультурні та інтердисциплінарні засади, на які спирається компаративне дослідження конспірологічного роману, що уможливорює перехід від функційного погляду на масову літературу до застосування літературознавчих методик її інтерпретації.

Зміною статусу жанру, спричиненою зсувом дослідницької уваги з категорії автора та стилю на фігуру реципієнта, продиктовано необхідність звернення до рецептивних теорій жанру, зокрема В. Ізера та Г. Р. Яусса. Окреслимо найбільш цікаві для нас моменти:

1. У програмних роботах «Історія літератури як виклик теорії літератури» (1967), «Теорія жанрів і середньовічна література» (1972) Г. Р. Яусс розглядає жанр як історичну єдність, всередині якої виокремлюється домінанта («жанрова домінанта») або домінанти, що сприяють усвідомленню спадкоємності літературного процесу. Тому, на думку вченого, жанрові системи доцільно вивчати у синхронії та діахронії, що дає змогу «розглядати літературні жанри не як генета (класи) в логічному сенсі, але як історичні групи або сім'ї» [189, с. 99].

2. Оновлення жанрів відбувається «завдяки використанню тем або прийомів, до того заборонених, або за допомогою запозичень сюжетів і функцій, узятих з інших жанрів» [189, с. 119]. Саме у такий спосіб, на нашу думку, створюється поліжанровість конспірологічного роману, що фіксується як у його формулі, так і у рецепції читача. До слова, саме на цей рецептивний аспект жанротворення вказують інші дослідники (Х. Дуброу, Дж. Кавелті, Дж. Каллер, Ц. Тодоров та ін.), які розглядають нові форми модифікації «старих традиційних жанров» та називають такі зміни «законом жанру» (Ж. Дерріда).

3. Успішність вибору формули, що отримує «нове життя» і популярність, обумовлена знанням «жанрових сигналів», сукупність яких формує «горизонт очікування» у свідомості читача. Поняття «горизонт очікування» має двопланову структуру: з одного боку, він закодований у змістовій формі твору; з другого – залежить від тезауруса реципієнта, що складається з його світосприйняття, аксіології, читацьких уподобань, попереднього досвіду спілкування з літературою, а також безпосередньо з творами автора, які він раніше читав. Ця єдність зафіксована Г. Р. Яуссом у такий спосіб: «Новий текст створює у читача (слухача) горизонт очікування і правила, які він знає завдяки попереднім текстам і які відразу піддаються варіаціям, ректифікації, модифікаціям, але іноді просто репродукуються» [189, с. 103].

Схожу думку висловлює Дж. Кавелті, аналізуючи динаміку трансформаційних процесів у масовій літературі: «За наявністю традиційних конструктивів уяви формули допомагають засвоїти зміни в цінностях. Вони полегшують перехід від старих до нових форм вираження і тим самим сприяють культурній спадкоємності» [80, с. 35]. Отже, розуміння складових горизонту очікування читача конспірологічного роману сприяє комунікації з твором.

4. Г. Р. Яуссом відрефлексовано ще одну особливість горизонту очікування, пов'язану з вивченням популярної літератури в жанрологічному аспекті. Йдеться про специфіку читацького сприйняття літератури «високої» та «тривіальної», про естетичну дистанцію між горизонтом сподівань реципієнта і самим твором. Учений стверджує: «чим менша дистанція, чим менше вимог пред'являє твір сприймаючій свідомості, тим ближче твір стоїть до "легкого читання"» [188, с. 197]. Масова література зазвичай відповідає горизонту очікування читача, бо не порушує його звичних уявлень та смаків, тому він відчуває знайомі переживання, втілює свої бажання, а також наперед знає, що попри все у фіналі його чекає happy ending. Це усвідомлені жанрові очікування реципієнта, тому у виборі творів він

орієнтується саме на цей чинник. Ще радикальніше висловлюється з цього приводу Дж. Каллер: «Жанр – це сукупність очікувань між читачем і текстом» [213, р. 149].

Як відомо, у комунікативній моделі «автор – текст – читач» рецептивна естетика надає певні переваги читачеві. Цей факт є підставою для дослідників, з одного боку, стверджувати продуктивність рецептивного підходу до вивчення жанрів масової літератури як формульної, адже «виокремлення повторюваних формальних і змістовних параметрів жанру приносить свої плоди», а з другого – закидати представникам констанцької школи радикальний суб'єктивізм [75, с. 41]. Щодо другої частини цього висловлювання, то частково з нею можна погодитися, маючи на увазі соціокультурні дослідження читацьких інтересів. Але якщо розглядати комунікативно-рецептивний підхід до вивчення жанру як інтерпретаційну модель, то питання надлишкової суб'єктивності знімається. Саме реконструкція горизонту очікування дає нам змогу виокремити ті прийоми, «сигнали», «силові лінії» (В. Асмус) тексту, завдяки яким жанри масової літератури впізнаються та впливають на свого «споживача».

Для нашого дослідження значущою є концепція А. Розмарін, її бачення жанру і як відкритої потенційної структури, і як інтерпретаційного інструментарію. Виходячи з цих позицій, вона репрезентує певну ієрархію процесу сприйняття та інтерпретації художнього твору. Первнем дослідниця вважає жанрове впізнавання твору, бо його тлумачення відбувається крізь призму жанрового прочитання [241, р. 40]. Сказане у повній мірі стосується продуктивності жанрових підходів до вивчення масової літератури.

Незважаючи на зміну акцентів від традиційно-кваліфікаційного до комунікативно-рецептивного тлумачення жанру, було би неприпустимим спрощенням звужувати проблемне поле жанрології до виняткового домінування комунікативно-рецептивних, прагматичних, дискурсивних підходів тощо. Слід назвати ряд досліджень масової літератури (Т. Гребенюк, Н. Кириленко, О. Козьміної), в яких жанровий підхід до вивчення типології

масової літератури базується на концепціях історичної теорії та поетики жанру.

Проблема жанрових типологій належить до найбільш полемічних та маловивчених у генології. Можливо, пануючий у «високій» літературі й зараз акцент на оригінальності та унікальності літературної творчості (скільки творів, стільки і жанрів) не сприяє теоретичному усвідомленню цієї категорії. Якщо не вдаватися в історіографічний екскурс, глибоко і докладно відрефлексований у монографії Л. Чернець [177, с. 25–42], слід констатувати, що більшість теоретичних досліджень поетики і типології жанру належать до другої половини минулого століття (Д. Затонський, Н. Копистянська, Н. Лейдерман, Г. Поспелов, С. Скварчинська, Л. Чернець, А. Есалнек, Н. Тамарченко). Ці праці не втратили своєї наукової цінності завдяки широкій ерудиції та високій філологічній культурі авторів, але слід брати до уваги, що вони містять деякі застарілі положення: про підпорядкування жанрової еволюції принципу історизму, диференціацію жанрів переважно як різновидів літературного роду, класифікаторськими підходами та ідеологемами у відповідності з «духом часу» (*Zeitgeist*).

Для нашого дослідження жанрової типології конспірологічного роману продуктивними є деякі ідеї, що містять згадані дослідження, як-от: виокремлення суто жанрових ознак, маркуючих твори; загального принципу (або підстав), покладених в основу класифікації; визначення стійких ознак змістової форми; визнання за жанровим інваріантом структури, що охоплює твір у цілому; увага до рецептивного аспекту жанру, оскільки його «вивчення особливо чітко виявляє роль читача як учасника літературного процесу» тощо [177, с. 12].

Ми згодні з критичним зауваженням Т. Босунівської щодо надмірного захоплення старшого покоління літературознавців «концепцією жанрового ядра», що призводить до втрати плинних (резистентних) ознак ідентифікації жанру [див. про це більш докладно: 22, с. 6–8]. Визнаючи обмеженість згаданої теорії у створенні типологій «високої» літератури як оригінальної,

підкреслимо її продуктивність у типологізації літератури з чітко проявленим «жанровим ядром», взірцем якої є конспірологічний роман. Адже в масовій літературі сталість / постійність має значно більше значення, ніж у літературі високій, оскільки в умовах деканонізації жанрів популярна література не знає протиріччя між твором та жанром.

Поняття «жанрова типологія» у порівнянні з категорією жанру майже не концептуалізовано, що засвідчено її відсутністю у термінологічних словниках [до прикладу: 190; 192; 212].

У вітчизняному літературознавстві під жанровою типологією розуміється позасистемна опосередкована подібність жанрів, розбудована за принципом модальності (властивість жанру, яка полягає у ціннісному ставленні до об'єкта рефлексії). Саме жанрова модальність надає поняттю жанровою типології змістовності, яка полягає в узагальненій уяві про відносну єдність жанрів. З особливою виразністю змістовність поняття виявляється в подібності жанрів, які належать до різнонаціональних культур [79, с. 366–367]. Схожої точки зору на зіставний характер жанрової типології дотримуються інші дослідники. Так, галуззю компаративістики, «яка досліджує подібність жанрів та принципи їх структуризації, диференціації, ідентифікації», вважає жанрову типологію Т. Бовсунівська [24, с. 57].

У ситуації переструктурування та якісних змін літературного розвитку кінця ХХ – початку ХХІ ст. і відповідно до нього проблемного поля дослідження типологічний підхід до жанрів набуває все більшої ваги. Поява нових і домінування множинності «змішаних жанрів» потребують адекватної методології та інструментарію їхньої інтерпретації. Тому, як слушно зауважує П. Гернаді, сучасні типології на відміну «жорстких» таксономій «мають швидше філософський, ніж історичний або розпорядчий характер: вони намагаються описати кілька можливих типів літератури, а не незліченні ряди творів: тих, що написані, або, з критичної точки зору, повинні бути написані. У результаті кращі сучасні жанрові класифікації змушують

подивитись за межі нашої безпосередньої турботи і зосередитися на порядку літератури, а не на кордонах між літературними жанрами» [цит. за: 177, с. 61]. Отже, на думку автора однієї з авторитетних жанрових типологій, слід зосередитися на виявленні жанрової схожості між реально існуючими творами, а не вибудовувати нескінченні ряди, щоб потім «вимірювати» їх на відповідність історичним жанровим конструктам, що є сферою «безпосередньої турботи» традиційних класифікаторів. До слова, аналогічне запитання виникає у Д. Фішелова: «Чому існує відносно високий рівень згоди щодо кордонів між різними видами літератури, якщо те, що ми маємо "об'єктивно", є просто континуумом вільних подібностей?» (переклад наш – О.П.) [219, р. 126]. Відповідь на своє запитання він надає, будучи одним із творців теорії прототипів, що є логічним розвитком теорії родинної подібності.

Розгорнута нами жанрова типологія конспірологічного роману є поліцентричною (П. Гернаді), оскільки ґрунтується на декількох вимірах: комунікативно-рецептивному підході (дискурсивна орієнтація жанру як посередника між автором та реципієнтом), теоріях вивчення жанрових структур (інваріант як «жанрове ядро» конспірологічного роману), теоріях родинної подібності або прототипів («взірець» – твір-прототип, що визначає ланцюг подібних у синхронії чи діахронії). Згадані теорії не конфліктують між собою: співіснуючи за принципом комплементарності, вони утворюють комунікативну систему: автор – твір – реципієнт – компаративна методологія, що консолідує ці стратегії.

Розглянемо більш детально цей аспект: теорію прототипів з огляду на її практичне застосування у типологічно-порівняльному зіставленні конспірологічного роману в українській та американській літературах початку XXI ст.

Домінуючою тенденцією сучасної генології є намагання встановити філософську та теоретичну основу для гнучкого й динамічного підходу до літературних жанрів. Саме таким інтенціям відповідають теорії родинної

подібності та теорія прототипів, що ґрунтуються на ідеях Л. Вітгенштайна про упорядкування явищ на основі їх спорідненостей [див. більш детально: 219, р. 123–138; 203, р. 19–30, 105, с. 148–150; 38, с. 204–206]. У «Філософських дослідженнях» (Tractatus Logico-Philosophicus, 1958) Л. Вітгенштайн на прикладі ігор (настільні ігри, ігри в карти, ігри з м'ячем, Олімпійські ігри і т.ін.) продемонстрував складну мережу подібностей, що поширюються одна на одну і перетинаються між собою: іноді це загальна подібність, іноді – схожість деталей [41, с. 122]. Аналогія з іграми приводить філософа до ідеї подібності в родині, члени якої схожі один на одного лише частково. Цю концепцію від екстраполює на лінгвістичний матеріал, а надалі до неї звертаються літературознавці.

Привабливі своєю свободою, ідеї родинної подібності, перенесені в класифікаційні теорії, стали значущою «реплікою» в діалозі між прихильниками неокласичних концепцій жанру та тими, хто його вважає повністю відкритою, нечіткою категорією. У 60-ті – 80-ті роки минулого сторіччя думки Л. Вітгенштайна стали плідними для двох авторитетних теорій жанру – родинної подібності (М. Вейц, М. Мандельбаум, А. Фавлер) та прототипів (П. Альперс, М. Лор Райн, У. Марголін, Д. Фішелов). Цікавим видається те, що адепти зазначених теорій прочитали певні аспекти Л. Вітгенштайна дещо по-різному. Зупинимось на схожому та відмінному у тлумаченні цих ідей австрійського філософа.

Так, спільним є визнання того, що жодний літературний твір не може існувати поза жанром, а також негативне ставлення до традиційних жанрових визначень на основі певного числа ознак як таких, що не покривають багатовекторності та різноманіття розвитку сучасної літератури, тяжіючої до поліжанровості та розмиття кордонів між змішаними жанрами. Тому, на думку дослідників (К. А. Ньюсом, Д. Фішелов), поява альтернативної концепції – родинної схожості – є своєрідним компромісом «між Сциллою замкнутих, жорстких концепцій жанру і Харибдою заперечення будь-яких узагальнень, що стосуються літературних жанрів (наприклад, Кроче)» [219,

р. 123–124] (тут і далі переклад наш – О.П.). Схожим для обох теорій є позитивне визнання ролі літературної традиції у структуруванні жанрових угруповань, однак у теоріях прототипів генетичний підхід не є визначальним чинником. Принципова відмінність розкривається у розумінні умов, за якими літературні родини зберігають єдність жанру, та у різному тлумаченні ступеня відкритості. Себто основне різночитання можна звести до питання: обов'язковим чи лише факультативним має бути єдине підґрунтя для розгортання жанрової типології?

Так, з точки зору А. Фавлера, «жанри можуть розглядатися як згуртування сім'ї або групи, чії окремі члени пов'язані між собою різними способами, без обов'язкової наявності однієї загальної риси для всіх» [221, р. 41]. Така позиція спричинила очікувану критику, оскільки «відкрита» концепція жанру, особливо в її радикальній версії, уможливила залучення до родинної схожості занадто далеких одне від одного літературних явищ.

«Золотою серединою» між замкнутими таксономіями і теорією родинної подібності, інтерпретованою «без берегів», вважаємо теорію прототипів. Прибічники теорії прототипів ставлять мету окреслити певний набір характеристик жанру, який є динамічним і мінливим. Опертя на ідеї когнітивістики дає змогу Д. Фішелову започаткувати новий підхід до ідентифікації літературних жанрів, що поєднує відкритість концепції родинної подібності з внутрішньою структурою категорій. Дослідник вважає, що «одним з основних наслідків застосування цих принципів є те, що літературні жанри не сприймаються ні як жорсткі уніфіковані категорії, ні як конгломерат зібраних випадково літературних текстів, що розділяються лише нечітко структурованою мережею подібностей» [219, р. 131].

Унаслідок такого підходу літературні жанри «сприймаються як структуровані категорії з «основним ядром», що складається із прототипних членів», що мають «відносно високий ступінь подібності між собою» [219, р. 131–132]. На прикладі класичної трагедії («Цар Едіп», «Король Лір»)

Д. Фішелов розвиває ці думки, застерігаючи від формального підходу до виявлення структурованого ядра у жанровій ідентифікації, посилаючись на п'єсу А. Чехова «Вишневий сад», яку при бажанні можна також інтерпретувати як трагедію [219, р. 132].

Креативний потенціал теорії прототипів доведено на практиці. Її застосування у жанрології продемонстровано на прикладах сонета, пікарески і готичного роману [73, с. 338], себто на «твердих» і формульних жанрах. Конспірологічний роман також є формульним жанром, хоча і постмодерністським. За аналогією припускаємо, що ідеї Д. Фішелова щодо виокремлення прототипу та «основного ядра» (hard core) у жанрових угрупованнях є так само продуктивними для створення жанрової типології українського та американського конспірологічного роману.

Запропонована нами модель жанрової типології складається із таких «ланцюжків»: прототип – конспірологічний роман «денбраунівського» типу – ідеалізована жанрова модель («основне ядро» – інваріант) – наступні жанрово-стильові модифікації – це інші твори «родинної подібності», що приєднуються за принципом «відкритого каталогу», не змінюючи жанрового ядра.

Насамкінець декілька зауважень щодо кількості творів, репрезентативних для дослідження їх родинної схожості. У нашому випадку статистичні підрахунки не мають значення, оскільки конспірологічний роман є транснаціональним формульним текстом з константним набором ознак (інваріантом) і плинними рисами, що фіксують індивідуальні та національні модифікації жанру. Акцент припадає на зіставлення жанрових структур, адже «тільки за допомогою порівняння <...> можна точно визначити, в чому полягає ця специфіка» [72, с. 67]. Тому задачу зіставлення ми вбачаємо у виявленні точок перетину, що засвідчують «єдність у різноманітності».

1.3. Жанровий інваріант структури твору

Мета підрозділу – окреслити жанровий інваріант конспірологічного роману як теоретичний конструкт для порівняльно-типологічного дослідження творів Д. Брауна, Дж. Роллінса та В. Єшкілева.

Проблема виокремлення інваріанта прозового твору набуває особливого значення у постмодерністській ситуації розмивання жанрових структур, деканонізації традиційних жанрів, актуалізації метажанрових утворень. Інваріант є інтердискурсивною категорією сучасних досліджень із лінгвістики, математики, фізики тощо. До цього актуального поняття звертаються також літературознавці (Т. Бовсунівська, Т. Гребенюк, А. Жолковський, Ю. Ковалів, Н. Лейдерман, Н. Тамарченко, Ю. Подлубнова, Ю. Щеглов), які визначають інваріант як «ідеальний тип художнього твору» (Ю. Ковалів), «теоретичну модель жанру», «ідеальну абстрактну схему» та пов'язують із такими ключовими поняттями, як «ядро жанру» (Ю. Тинянов, Г. Поспелов), «пам'ять жанру» (М. Бахтін), «внутрішня міра жанру» (Н. Тамарченко), «інваріантні теми / мотиви» (А. Жолковський, Т. Гребенюк). За визначенням І. Погорелової, інваріант жанру – це незмінна частина жанрової структури, що охоплює конструктивне ядро жанру і компоненти, ним задані [139]. Іншими словами, це константи художнього тексту, що зберігаються у видових модифікаціях того чи іншого жанру як варіантів. Таким чином, під інваріантом, услід за Н. Тамарченком, розуміємо узагальнену структуру типологічно подібних у жанровому плані художніх текстів, «для яких вона грає роль відтворюючого творчого принципу та породжує моделі, що можуть бути використані автором для створення нового твору як варіації типового художнього цілого». Літературознавець підкреслює компаративну («типологічно подібні») й рецептивну складову інваріанта, оскільки це «форма або структура, що виділяється інтуїтивно читачем або реконструюються дослідником на основі порівняння конкретних творів» [165, с. 79]. Отже, у такому визначенні інваріанта для нас важливими

є декілька моментів: це перш за все розуміння його як логічно змодельованого конструкта, призначеного слугувати «мірою жанру», що дає змогу простежити варіативні прояви, тобто модифікації у межах жанру, адже саме завдяки межах він зберігає свою ідентичність. Особливу вагу має акцентований Н. Тамарченком типологічний аспект жанрової структури.

Виокремлення жанрового інваріанта як інструментарію дослідження іманентне природі масової літератури, оскільки тільки вона, за висловом Ц. Годорова, «відповідає поняттю жанру» [170, с. 10]. Втім, поняття інваріанта виявляється продуктивним і для дослідження окремих жанрів високої літератури, наприклад, історичного роману [108], поетичних мотивів [122], неоміфологічного роману [112] тощо.

Українські компаративісти В. Будний і М. Ільницький пропонують новий ракурс висвітлення проблеми, а саме: розглянути кореляцію понять «жанровий інваріант» / «варіант» / «жанровий генотип» крізь призму жанрової парадигматики (жанрової традиції). Із жанровим інваріантом, на їх думку, «пов'язується умовна, усталена завдяки повторювальності типова і розпізнавана структура певних жанрових явищ, а поняття варіанта окреслює історичну мінливість жанру, охоплюючи парадигму його видозмін» [38, с. 204]. Отже, варіанти фіксують видозміни, тобто корелюють з поняттям «модифікації», що наочно оприявнюються внаслідок зіставлення жанрового інваріанта з генотипом. Ми орієнтуємося на дефініцію, сформульовану В. Будним та М. Ільницьким: «Жанровий генотип – це сукупність розрізнявальних ознак, які є спільними для творів певного жанру і тому залучають конкретний твір до цієї жанрової традиції (парадигми). Фенотип – індивідуальні риси твору, інноваційні, відмінні жанрові його ознаки» [38, с. 204]. Поняття «фенотип» корелює з поняттями «варіант» і «жанрова модифікація».

Особливої уваги у контексті нашої роботи заслуговують праці, присвячені вивченню жанрових інваріантів авантюрно-пригодницької літератури, насамперед детективного та пригодницького романів як найбільш

близьких до конспірологічного. Так, Н. Кириленко розглядає жанровий інваріант та генезу класичного детективу на основі концепції жанру як «тривимірного конструктивного цілого» М. Бахтіна [86]. Аналіз таких аспектів поетики класичного детективу, як тип героя-слідчого; хронотоп; комплекс мотивів; суб'єктна структура; композиційні форми мови, дає авторці змогу дослідити його жанровий інваріант, константні риси якого свідчать про самостійність класичного детективу як жанру із жорсткою структурою [86, с. 35–38].

Дещо в іншому ракурсі розглядається жанровий інваріант у дисертаційній роботі К. Варлакової, присвяченій текстотипологічній характеристиці англomовного детективу ХХ століття [39]. Виокремлення авторкою роботи інваріанта ґрунтується на таких позиціях: ідеальною абстрактною схемою, наявною в усіх типах детективу – «крутому», шпигунському – обирається найбільш ранній за появою текст, а саме аналітичний (класичний, за іншими таксонами) детектив. Його константні ознаки сформували основу для вивчення варіативних текстових реалізацій. Отже, як доведено у дисертації, «набір текстотворюючих ознак досліджуваних текстів, незалежно від часу і місця їх написання, складають інваріантна система персонажів (злочинець, жертва, детектив) та інваріантна структура сюжету (злочин, розслідування, викриття). Інваріант детективного, як і будь-якого іншого тексту, присутній у текстопороджуючій свідомості автора і в текстосприймаючій свідомості читача» [39, с. 41]. Не заперечуючи важливість таких структурних елементів жанру, як система образів та сюжет, зауважимо обмеженість вищеназваних прикмет для жанрового вивчення складної гібридної природи конспірологічного роману. Важливим моментом у репрезентованій інваріантній структурі є виокремлення рецептивного аспекту жанру, а також опис ознак різновидів детективів.

Зауважимо, обидві дослідниці розвивають традиції типологізації жанрових інваріантів детективів, спираючись на історію жанру, як це представлено в класичних роботах Тібора Кестхейі, Данієля Клуґера, Дороти

Сейєрс та ін. [84]. Внаслідок інтерпретації розвитку детективних жанрів як лінійного, що супроводжується відхиленням або наближенням до класичного детективу, зразком якого є твори Едгара Аллана По й Артура Конан Дойла, типологія детективного жанру зближається з історією жанру [1, с. 49].

Потенціальність та продуктивність жанрового підходу до вивчення типології масової літератури доведено О. Козьміною при вивченні жанрів авантюрно-філософської фантастики – робінзонади, «географічного» роману пригод, авантюрно-історичного роману, роману про «загублені світи» тощо [88]. Саме такий підхід, що ґрунтується на структурних особливостях жанру, вважаємо продуктивним для формування теоретичної моделі – жанрового інваріанта конспірологічного роману.

На відміну від тих типів роману, що перебувають у «становленні» (за М. Бахтіним: «Роман – ще неготовий жанр. Жанровий кістяк роману ще далеко не затвердив...» [15, с. 467]), конспірологічний роман як різновид «формульної» (за Дж. Кавелті) літератури має відносно сталі структури. Яким шляхом можна реконструювати інваріант, що має в собі загальні характеристики класу об'єктів? Н. Тамарченко називає два підходи: 1) відшукати «ідеальну модель» з-поміж ранніх художніх творів цього жанру, виокремити генетично зумовлений комплекс усталених рис, щоб екстраполювати їх «на низку пізніших і різною мірою близьких ... жанрів»; 2) реконструювати структурний інваріант шляхом виявлення константних ознак, які зберігають «пам'ять жанру» на всіх етапах жанрової еволюції [166, с. 23].

У своєму дослідженні обираємо перший підхід, але не відкидаємо спорадичного застосування і другого. Для сучасних жанрових студій, як слушно вважає А. Большакова, «багато в чому опорою послужили концепції Михайла Бахтіна» [26, с. 101]. Його ідеї плідно розвинені в теорії жанру Н. Лейдермана, головна з яких – акцент на моделюючій функції жанру [97]. Теоретичну концепцію Н. Лейдермана у нашій роботі покладено в основу вивчення жанрового інваріанта конспірологічного роману.

Так, виходячи із моделюючої функції жанру, оскільки «жанрова структура – це свого роду код до естетичного ефекту (катарсису), система мотивувань і сигналів, керуючих естетичним сприйняттям читача» [97, с. 110], літературознавець виокремлює три її плани: 1) план змісту, 2) план структури, 3) план сприйняття» [97, с. 109]. Кожен із них розкривається в ряді категорій та має певну ієрархію. Так, план змісту включає тематику (мотиви), проблематику (тип конфлікту), пафос [97, с. 111].

План структури є більш складним, бо він містить так звані «носії жанру». Саме йому притаманна ієрархічна побудова, зафіксована у такій послідовності: 1) суб'єктна організація художнього світу; 2) просторово-часова організація, до якої входять сюжет, система характерів, пейзаж, портрет, вставні епізоди; 3) «внутрішня текстова» та «позатекстова» сфери для організації асоціативного фону; 4) інтонаційно-мовна організація [97, с. 114–125]. Відразу зазначимо, що у нашій роботі опертя на жанрову концепцію Н. Лейдермана не є сліпим її накладенням на текстовий матеріал, а корелюється дослідницькими стратегіями та методами аналізу.

До прикладу, суб'єктна організація конспірологічного роману є досить стандартною і не відзначається різноманітністю оповідних інстанцій, хоча це питання теж потребує уточнень та порівнянь. Так, цікавим для аналітичної роботи є використання щоденника як форми повіствування від першої особи (В. Єшкілев «Богиня і Консультант») або ж уведення в композиційно-мовну структуру тексту фрагментів наукового чи історичного дискурсу (В. Єшкілев, Д. Браун, Дж. Роллінс). Обмежена у застосуванні авторами «художньої конспірології» сфера організації асоціативного фону, бо формульна література майже унеможлиблює читацькі інтерпретації. Наявний алюзивно-ремінісцентний шар, зазвичай із популярних творів мистецтва, представлений експліцитно, а то й навіть виділений і прокоментований автором, тому реципієнту не слід докладати зусиль у пошуках підтекстів, імпліцитних деталей або тлумачення символів. Однак є винятки, як-от: складність і змістовність національної топіки, символіки та інтертексту в

романах В. Єшкілева. Мабуть, менш плідним у порівнянні з іншими «носіями жанру» є вивчення інтонаційно-мовної організації тексту в силу її стандартизації та клішованості.

Особливу увагу у структурі роману будь-якого жанру привертає просторово-часовий континуум, про що пише М. Бахтін: «Хронотоп у літературі має суттєве жанрове значення» [15, с. 235]. Спираючись на думку цього авторитетного вченого, домінантою конспірологічного роману вважаємо його часо-просторову організацію. Під домінантою розуміється «фокусуєчий компонент тексту», який «керує, визначає і трансформує інші компоненти» і таким чином «забезпечує інтегрованість структури» [57, с. 62]. Отже, дослідження домінанти потребує особливої уваги, оскільки вона є визначальною інваріантною складовою жанрової структури конспірологічного роману.

Найбільш дискусійним у жанровій моделі Н. Лейдермана є, на наш погляд, план сприйняття. Вчений полемічно відстоює принаймні дві позиції: 1) критично оцінює прагматичні концепції жанру, в яких, на його думку, перебільшується залежність жанру від читача і його запитів та применшується активне творче начало художника, тому внаслідок цього перекосу втрачається головне – змістова семантика жанрової форми; 2) піддає сумніву свободу інтерпретації тексту реципієнтом, оскільки саме автор спрямовує перцепцію читача у наміченому річищі [97, с. 141]. Прокоментуємо ці моменти.

На наш погляд, найбільш вагомим унеском Н. Лейдермана у дослідження канонічних жанрів є чітка структурованість репрезентованої моделі. Плідним є акцент на необхідності вивчення «змістової семантики жанрової форми», що дає змогу розглядати інваріант як структурно-семантичну інтерпретаційну одиницю. Проте Н. Лейдерман занадто категорично, на нашу думку, наголошує на необхідності управління інтерпретаційним полем читача на противагу концепції «відкритого твору» із декларованою множинністю інтерпретацій.

Нам близька точка зору М. Бахтіна, який у своїй рецептивній моделі «зрівнює у правах» «автора й читача або виконавця, бо кожний з них – той, хто відтворює і в цьому відтворюванні відновлює текст – рівно бере участь у створенні зображуваного у тексті світу» [17, с. 284]. Зазначена бахтінська теза, висновки із студіювання корпусу робіт, присвячених комунікативно-рецептивному підходу до вивчення творів, уможливають гіпотезу, згідно якої у масовій літературі план сприйняття є інкорпорованим і у план змісту, й у план структури. Життєздатність нашого припущення маємо намір перевірити у процесі текстуального аналізу конспірологічного роману в американській та українській літературах.

Виходячи із гібридної природи конспірологічного роману як різновиду постмодерністської прози, ми вирішили синтезувати у своїй роботі дві дослідницькі парадигми: традиційну і комунікативно-рецептивну. На нашу думку, точок перетину між ними набагато більше, ніж розбіжностей, а головне – обидві сходяться у тому, що теоретична модель жанрової структури є основою для генетичного аналізу творів і певних жанрових тенденцій. Особливо це важливо для вивчення формульних жанрів, до яких належить конспірологічний роман. Аналіз та узагальнення розглянутих наукових студій дає змогу побудувати теоретичний конструкт жанрового дослідження конспірологічного роману. Його структурними складовими вважаємо такі: літературна традиція («архитекстуальність» за кодифікацією Ж. Женнета) – теоретична модель жанру (інваріант) – жанровий генотип – модифікації (варіанти) жанру – жанрова типологія.

Конспірологічний роман – відносно новий жанр постмодерністської прози, але він генетично пов'язаний із багатьма добре знаними жанрами. Так, Т. Амірян найближчим «родичем» конспірологічного вважає шпигунський роман [1, с. 56]. М. Хлебніков стверджує, що генетично «художня конспірологія» пов'язана з готичним романом, пригодницькою літературою, детективом [174, с. 539]. Можна у цьому переліку згадати і ряд інших жанрів, але не підлягає сумніву головне: поліжанровість є інваріантною рисою

структури конспірологічного роману. Дослідити її конкретні прояви у творах українських і американських авторів є одним із наших завдань.

Якщо розглядати конспірологічний роман у літературній традиції, то він «уписується» у групу авантюрно-пригодницьких жанрів, яку Дж. Кавелті називає «літературою таємниці». Генералізуючий принцип – наявність таємниці – об'єднує такі субжанри, як готичний, детективний, шпигунський, кримінальний романи, трилер тощо [205, р. 328]. Жанровою константою конспірологічного роману також є таємниця, яку необхідно розслідувати (детективний аспект). Однак на відміну від інших названих Дж. Кавелті жанрів (у його кодифікаціях – субжанрів, як це прийнято у західному літературознавстві), таємниця «художньої конспірології» особлива. Вона обов'язково пов'язана зі змовою на глобальному рівні: соціально-політичною, терористичною, гіперкорпорацій, інтелектуалів, які свідомо приховують таємницю, з клерикальною змовою чи приховуванням істини духовенством, особливо чернечими орденами (наприклад, тамплієрами), законспірованими співтовариствами (наприклад, масонами), історичні таємниці та конспірологічні міфи про яких нерідко сягають у віки.

Варто акцентувати парадокс, пов'язаний з історичним дискурсом цього жанру. На тлі постмодерністської недовіри до «великих наративів», переконання, що «історію пишуть», популярність конспірології набуває обертів, оскільки чимало тих, хто готовий повірити в існування «утаємненої реальності» у вигляді законспірованого світового уряду, різного роду окультних сект, орденів і навіть відьмацьких ковенів. Тому цілком природно, що у визначенні жанру конспірологічного роману дослідники часто-густо називають його «криптоісторичним» або відносять до жанру «альтернативної історії» [36].

Отже, інваріантною рисою конспірологічного роману є наявність глобальної змови, що зазвичай має історичне коріння, є небезпечною і яку необхідно розкрити. В інших споріднених жанрах також можуть бути

конспірологічні мотиви або навіть сюжетна лінія, але при цьому вони не є жанротвірними.

За нашими спостереженнями, у творах В. Єшкілева та Дж. Роллінса параметри конспірологічного роману розширені внаслідок звернення до авантюрно-пригодницьких прийомів та міфологічних структур. Такий синтез цілком закономірний, оскільки до авантюрно-пригодницької традиції входять як «старі» жанри (елліністичний, лицарський роман; пікареска (шахрайський роман), готичний роман тощо), так і «нові» (детектив, соціально-кримінальний роман, трилер), що перетинаються з різними жанрами і впливають на них [163, с. 8–9].

Такі міжжанрові трансформації маркують «закон жанру» конспірологічного роману. Його структура, з одного боку, зберігає «пам'ять жанру», бо оприявнює механізми наслідування, з другого – має жанрову константу. Отже, є нагода засвідчити загальну тенденцію масової літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття, схильної до оприявнення модифікацій у внутрішньожанрових типологіях. Завдяки інваріантній дескриптивній моделі маємо намір простежити логіку виникнення жанрових модифікацій та описати жанрову типологію конспірологічного роману в українській та американській літературах.

Домінантою структури жанрового інваріанта конспірологічного роману є часопросторова організація, до якої входять авантюрно-детективний сюжет, система характерів, вставні епізоди. У теоретичній моделі ми лише пунктирно окреслимо ключові жанротвірні ознаки локально-темпоральної організації твору. Надалі вони будуть «перевірені на міцність» у процесі текстуального аналізу творів Д. Брауна, яким притаманні дуже виразні генотипні риси конспірологічного роману. Принциповий взаємозв'язок хронотопа і жанру підкреслено М. Бахтіним: «Можна прямо сказати, що жанр і жанрові різновиди визначаються саме хронотопом». Жанротвірна роль хронотопа у літературному творі обумовлює «його художню єдність» [17]. Ця теза вченого є базовою для концептуалізації специфічного для

конспірологічного роману хронотопа як квесту (від англ. Quest – подорож-пошук героя з певною метою). Праця М. Бахтіна «Форми часу і хронотопа в романі» містить ідеї про сюжетотвірну функцію хронотопа та його взаємозв'язок із сюжетними подіями: «Вони є організаційними центрами основних сюжетних подій роману. В хронотопі зав'язуються і розв'язуються сюжетні вузли. Можна прямо сказати, що їм належить основне сюжетотвірне значення» [17, с. 282]. Сюжетотвірні константи конспірологічного роману – таємниця – змова – розслідування як цілеспрямований пошук, тобто квест, створюють фікціональну реальність твору. На нашу думку, така просторово-часова організація твору демонструє спадкоємний зв'язок конспірологічного роману з авантюрно-пригодницьким. Досліджуючи грецький роман, М. Бахтін використовує термін «авантюра» та виокремлює «авантюрний хронотоп», домінанта якого – «чужий світ в авантюрному часі» [17, с. 184]. Отже, можна прослідкувати, як у конспірологічному романі час, певна послідовність подій несе в собі «пам'ять» авантюрного хронотопа, що «складається з ряду коротких відрізків, відповідних окремим авантюрам; всередині кожної такої авантюри час організовано зовні – технічно: важливо встигнути втекти, встигнути наздогнати, випередити, бути чи не бути якраз у цей момент у певному місці, зустрітися або не зустрітися і т. п. У межах окремої авантюри на рахунок дні, ночі, години, навіть хвилини і секунди, як у будь-якій боротьбі і у всякому активному зовнішньому починанні. Ці часові відрізки вводяться і перетинаються специфічними «раптом» і «якраз» [17, с. 128]. Отже, вчений акцентує подієвість авантюрного твору, темпоральний ритм якої корелюється часом.

Саме таке сприйняття часу притаманне героям конспірологічного роману, які зазвичай перебувають «у чужому світі» й «авантюрному часі», розслідуючи детективну історію. Воно також марковано лексемами «раптом» і «якраз». Так, раптом задзвонив телефон у квартирі респектабельного гарвардського професора Роберта Ленгдона (Д. Браун «Код да Вінчі»), раптом задзвонила стільничка старшого консультанта Валерія Мітелика (В. Єшкілев

«Богиня і Консультант») – подія, з якої починається вихід героїв зі «свого» часу і простору до «чужого»; якраз у цю хвилину сходять осяяння на Грея Пірса [146]. У тексті романів Дж. Роллінса і В. Єшкілева простір стискається, а час відраховується похвилинно (пор.: у Дж. Роллінса «13 жовтня, 3 години. 23 хвилини, Осло, Норвегія» (частина 17), «13 жовтня, 8 годин 43 хвилини. В повітрі над Норвезьким морем» (частина 18) [146, с. 251, с. 257]; у В. Єшкілева: «Гайчарів байрак, лівий берег ріки Самари, нарозвидні 29 червня 1673 року» (частина II, підрозділ 10), «Жродлівський ліс, полудень 27 червня 1673 року» (частина II, підрозділ 11) [66, с. 208, с. 210]. Таке хронотопічне маркування (з поправкою на локально-темпоральній ритм епохи) у творах обох авторів виконує схожі функції: підкреслює динаміку сюжету і створює ефект саспенсу.

«Пам'ять» авантюрного хронотопа зберігається у просторових координатах конспірологічного роману, якому також притаманне «принципове двосвіття» (Н. Тамарченко). У ньому, як і в авантюрній прозі, художній простір розділений на «свій» та «чужий» для героя світи [163, с. 8–9]. Однак є уточнення: у конспірологічному романі світ розподіляється на «свій» / видимий і «чужий / невидимий завдяки жанровому маркеру – таємниці змови, яка залишається ядром сюжету.

Ми також спираємось на тезу М. Бахтіна про «складну структуру» хронотопа, що може включати необмежену кількість дрібних хронотопів, які здатні взаємопроникати, співіснувати, переплітатися, змінюватися, зіставлятися, протиставлятися або перебувати у складніших взаєминах [15, с. 397]. Такі особливості хронотопа спостерігаються у квестах романів Д. Брауна, В. Єшкілева, Дж. Роллінса, що містять у собі історичний, міфологічний, психологічний час і простір, а також втілюють загальні риси авантюрного хронотопа. Мається на увазі такі його ознаки, як можливість і необхідність подій, що порушують течію звичайного життя (вони випадково відбуваються одночасно чи різночасно, відзначаються непередбачуваністю), а також домінування такого штибу подій у розвитку сюжету.

Успадкована від авантюрно-пригодницької літератури хронотопна структура конспірологічного роману простежується на персонажному рівні. Ця теза потребує уточнень, пов'язаних із сюжетом авантюрного роману і типом героя. Обидва типи сюжетної структури захопливі для читача, вирізняються динамічністю, швидкою зміною подій, випадковими і непередбачуваними ситуаціями, в які потрапляє центральний персонаж (у Дж. Роллінса це «колективний герой» – загін “Sigma”, у В. Єшкілева – трое квесторів) у своїх розслідуваннях. Повна автономність, відмежованість подій пригоди і повсякденного життя героїв у конспірологічному романі посилюється авантюрними мотивами – це, за М. Бахтіним, мотиви впізнавання, переодягання, тимчасової (уявної) смерті, випробування [17, с. 145].

Суб'єкти квестів конспірологічного роману представлені розмаїттям персонажів, які належать до різних реальностей, епох та соціокультурних верств; кожен із них має свою місію, «свій квест». Такі персонажі складають систему образів у романах В. Єшкілева «Богиня і Консультант» та «Усі кути трикутника», Д. Брауна «Код да Вінчі», «Інферно», «Джерело», Дж. Роллінса «Ключ Судного Дня», «Останній оракул», «Лінія крові» тощо. Це вчені-семіотики, культурологи-медієвісти, історичні особи, спецагенти, митці, богослови, представники влади, дрібні клерки, фатальні «шукачі пригод», готичні злочинці, аристократи і навіть президенти. Звісно, як суб'єкти квестів вони теж проходять випробування, для багатьох відбувається ініціація на межі життя і смерті, але їх поневіряння, як правило, не мають метафізичного або буттєвого наповнення. На цей факт звертає увагу Н. Тмарченко, акцентуючи статичність героя авантюрної літератури: «герой і світ залишаються незмінними; вони лише піддаються випробуванню» [164, с. 10]. Однак у конспірологічному романі спостерігаємо відмінності. На тлі статичних персонажів з'являються такі, що прагнуть не тільки до самоідентифікації, а навіть підносяться у вищі духовні сфери (наприклад, герої роману В. Єшкілева «Богиня і Консультант» Індиго та Валерій

Мітелик). Суб'єкти-квестори цілеспрямовані, наповнені енергією, їхня діяльність не детермінована обставинами у боротьбі з таємним або явним ворогом. Персонажі чітко розподіляються на «своїх» та «чужих». Позитивно марковані «свої» сміливо порушують усталені правила і стають переможцями навіть у неймовірних умовах.

Конфлікт між захисниками усталених цінностей та існуючого порядку і тими, хто їх порушує і створює хаос, відбувається переважно у системі моральних координат добра і зла. Вона є близькою і зрозумілою для реципієнтів масової літератури. Тому за допомогою таких персонажів актуалізуються рецептивні функції твору, що сприяють ідентифікації читача із героями, підвищують цікавість до твору, встановлюють ігрові відносини між автором та читачем, адже вони разом ідуть шляхом квесту до істини.

Об'єкти квесту можуть бути матеріальними і нематеріальними, як-от: артефакти, сакральні предмети, містичні речі, таємні символи, а також новітні секретні технології, наукові винаходи, ідеї. У творах масової літератури часто зустрічаються об'єкти, що вже знайомі читачеві з прецедентних текстів літератури, історії та культури. У конспірологічних романах Д. Брауна, В. Єшкілева і Дж. Роллінса об'єктами квестів постають Святий Грааль, Наріжний Камінь, картина да Вінчі «Таємна вечеря», кельтський хрест, спіраль друїдів, магічний камінь, утаємничене знання, сакральне вчення тощо.

Отже, квест-хронотоп має генетичні зв'язки з авантюрним романом, постає складовою жанрової структури, способом сюжетотворення. Виходячи з інтегрального змісту категорії «квест» у художньому цілому, О. Тихомирова визначає його як «певну сюжетну єдність, що містить у собі мотиви пошуку, подорожі, подвигу, і в процесі розв'язання суб'єктно-об'єктних відносин якої відбувається актуалізація хронотопа» [168, с. 20] Серед «хронотопічних цінностей», названих М. Бахтіним, релевантними для конспірологічного роману є мотив зустрічі, хронотоп дороги, лімінальний хронотоп (поріг), хронотоп замку тощо. Утім, як зазначають дослідники,

предикатом квесту, що виражає зв'язок між його суб'єктом та об'єктом, традиційно виступає Дорога – «необмежений і водночас чітко визначений топос» [115, с. 10]. Зазначимо, що у конспірологічному романі можливі його модифікації.

Концептуальною для студіювання хронотопа як інваріантного компонента «художньої конспірології» в українській та американській літературах є думка про те, що в сучасному романі таким предикатом виступає багаторівневий семіотичний «лабіринт». Генетично він походить від міфу про Тесея та Мінотавра, проте у творах масової літератури, внаслідок де/реміфологізації, набуває нових значень. Простежуючи у європейській літературі різноманітні модифікації авантюрно-пригодницького роману, Д. Благой називає «лабіринт пригод» стійким елементом «композиційно-сюжетної схеми» [21, с. 3–10]. Ми маємо намір дослідити цей аспект на матеріалі жанрового зразка конспірологічного роману «денбраунівського» типу, щоб простежити його модифікації у прозі В. Єшкілева та Дж. Роллінса.

І насамкінець про структурний аспект теоретичної моделі, визначений Н. Лейдерманом як «план сприйняття». Концептуальні його положення розглянуто у процесі теоретичного вивчення комунікативно-рецептивного підходу (див. підрозділ нашої роботи 3.1.). Слід окреслити основну стратегію реалізації цього підходу. Так, ми виходимо з того, що «комплекс норм і правила гри» достатньо відомі реципієнтові конспірологічного роману з комунікативного досвіду, здобутого у процесі ознайомлення з іншими гостросюжетними жанрами: детектив, готичний роман, трилер, горор, пригодницький роман та їх численні модифікації. З огляду на постійно зростаючий інтерес читацької аудиторії до цих жанрів масової літератури, вважаємо необхідним простежити механізми їх читабельності.

Проблема читабельності є як соціокультурною, так і літературознавчою, однаково актуальною для елітарної і масової літератури.

Вона засвідчує кризу традиційного для пострадянського простору літературоцентризму, що спричиняє зміни авторських й читацьких стратегій. Унаслідок цих змін реципієнт із пасивного споживача літературної продукції перетворюється на законодавця літературних мод і смаків. А, отже, одним із критеріїв у виборі реципієнтом твору є його читабельність (від англ. readability). Наскільки нам відомо, у сучасній соціокультурній ситуації вирішення цієї проблеми перебуває на рівні спорадичних студій, літературно-критичних дискусій зацікавлених учасників видавницьких процесів – письменників та видавців, а також соціокультурних обговорень широким загалом. Природно, що найбільш професійно проблемою читабельності опікуються письменники і дослідники масової літератури.

Так, у монографії С. Філоненко «Масова література як художній феномен...» концепту читабельності відводиться спеціальній підрозділ, оскільки ця категорія розглядається як важливий критерій оцінювання художніх творів [173, с. 68–72]. Звернувшись до авторефлексій письменників (В. Єшкілева, В. Шкляра, С. Пантюка, братів Капранових), до літературознавчих робіт із питань читабельності, С. Філоненко виокремлює структурні компоненти та функції концепту читабельності. Крім смислової доступності, зрозумілості, стилістичної вправності, що зазвичай маркують це поняття у масмедіа, нею названо літературознавчі ознаки, як-от: оцінка сюжетної динаміки, композиційна майстерність, вміння захопити читача, створити яскраві й життєподібні характери [173, с. 72]. Дослідниця виокремлює функціональні аспекти концепту читабельності: розважальні, ескейпістські, компенсаторні, підкреслює іманентність цієї категорії «літературі жанру». Тому одним із завдань нашої роботи є дослідження прийомів текстотворення конспірологічного роману, які сприяють його читабельності, що оприявнює рецептивний аспект жанру.

Висновки до першого розділу. Внаслідок студювання джерел з проблеми конспірологічного дискурсу з'ясовано його структурно-семантичні параметри, парадигмальна взаємодія з соціокультурними контекстами. Здійснене дослідження структурно-семантичних параметрів конспірологічного дискурсу засвідчує «типологію дискурсів» (Ц. Тодоров) між нелітературними жанрами і жанрами масової літератури, оскільки між ними прозорі та розмиті кордони перш за все по лінії фікційності й основних концептів (змова, параноїдальність, міфотворчість тощо).

Проблема жанрової ідентифікації конспірологічної прози як епічної літературної форми (детектив, трилер або роман) є дискусійною. Домінують дві точки зору: суголосно одній конспірологічна проза кодифікується як піджанр детективної прози; іншій – як окремий жанр: «конспірологічний роман». Беручи до уваги полівалентність жанрової структури творів цього типу, що зумовлює їх вихід за жанрові межі детективу, ми схилиємось до другої точки зору. Тим паче, що детектив може мати різні жанрові форми (роман, повість, новела), а «художня конспірологія» – тільки роману.

Аргументом на користь визнання конспірологічного роману окремим генотипом із поліжанровою структурою є такі принципи романізації тексту, як розповідь про дитинство та юність персонажів, через яку «мерехтять» риси роману виховання, тема кохання та «любовні трикутники», наявність яких суперечить правилам детективу, відображення ситуацій приватного життя, що притаманні жанру сімейно-побутового роману, наявність історичних, міфологічних та апокрифічних мотивів, епізодів та образів тощо. Утім, попри жанрові трансформації, конспірологічний роман зберігає ядро жанру – глобальну таємницю та її розкриття як модифікацію генетичного кода детективу, що складає наративну основу твору – спосіб розповісти конспірологічну історію.

У роботі концептуалізовано комунікативно-рецептивний підхід, що розглядає жанр в аспекті дискурсу. Вважаємо його продуктивною

дослідницькою стратегією вивчення неканонічних жанрів масової літератури з декількох причин: 1. Завдяки цій стратегії долається розрив між типологією та історією жанрів, гармонізуються відносини в системі автор – читач, «пом'якшуються» крайнощі традиційних і рецептивних підходів. Його застосування уможливорює окреслення параметрів жанрової ідентифікації та розгортання внутрішньожанрової типології конспірологічного роману – порівняно нової словесно-художньої форми. 2. Цей підхід є іманентним дослідженню формульної літератури внаслідок її жанрової структури, що синтезує доцентрові та відцентрові тенденції: поєднання стійких ознак жанру (інваріанта), що оприявнюють словесний уявний світ, з інтерпретаційною свободою реципієнта. 3. Ідеї прибічників рецептивної теорії жанру про жанрову домінанту, «горизонт очікування» читача, продуктивність поєднання традиційних та рецептивних підходів до вивчення механізмів модифікації жанрів, ролі жанру як знака літературної традиції, залежність жанрових функцій від ментальних домінант, що формуються в акті перцепції, стали підґрунтям для створення жанрової типології конспірологічного роману.

Проблема жанрових типологій є малодослідженою сферою генології. Ми дійшли висновку про доцільність її компаративного вивчення. Адже зіставлення за подібністю прототипу жанру з іншими творами, які мають спільне «основне ядро» (інваріант) та факультативні додаткові риси, уможливорює виокремлення індивідуально-авторських та різнонаціональних рис у модифікаціях конспірологічного роману. З'ясування теоретичного потрактування категорій «жанр», «жанрова типологія» у парадигмі масової літератури дало змогу обґрунтувати продуктивність комунікативно-рецептивного підходу до створення жанрової типології конспірологічного роману в українській і американській літературах.

Основні положення першого розділу викладені в одноосібних публікаціях дисертантки [131; 133; 134; 137].

РОЗДІЛ 2

КОНСПІРОЛОГІЧНИЙ РОМАН ВОЛОДИМИРА ЄШКІЛЄВА І ДЖЕЙМСА РОЛЛІНСА У НАУКОВІЙ РЕЦЕПЦІІ ТА АВТОРЕФЛЕКСІІ

2.1. Рецепція конспірологічного роману В. Єшкілєва в українському літературознавчому дискурсі

В українській літературі початку ХХІ століття спостерігається поживання інтересу до конспірології, що є виявом загальносвітової тенденції. Однак коло досліджень, у яких розглядаються теоретико-методологічні, соціокультурні та літературознавчі аспекти «тайнознавства», дуже невелике (К. Бондаренко, О. Борзенко, О. Бровко, О. Гольник, Д. Шевчук). В українському літературознавстві практично відсутні монографії, дисертації та статті, присвячені конспірологізму як кроскультурному явищу. Серед новітніх розвідок слід назвати близькі за підходами роботи З. Шевчук «Засоби моделювання історії в постмодерній українській прозі» (2006) [181], О. Поліщук «Альтернативна історія у новітньому літературному процесі» (2016) [141], в яких розглядаються переважно теоретико-літературні аспекти проблеми.

Майже не представлені історико-літературні розвідки конспірологічної прози на суто українському матеріалі. Виняток – стаття О. Борзенка «Київський романтизм та конспірологія», мета якої – висвітлення конспірологічного контексту київського романтизму. На думку дослідника, «глибше ознайомлення з ним дозволить виявити присутні соціально-психологічні та культурні чинники українського літературного життя середини ХІХ ст.» [28, с. 54–58]. Додамо, що висвітлення епохи романтизму під таким кутом зору також сприятиме цілісному уявленню про становлення та розвиток конспірологічного дискурсу як традиції в українській літературі. Автор статті проводить паралелі між конспірологічним і романтичним

світосприйняттям та виявляє схоже й відмінне. Як пише дослідник, схожість між ними перш за все у тому, що «романтизм усе пояснює як тотальну «змову» світу проти людини. Однак якщо в романтизмі наперед висувається ідеалістична мистецька реакція, то в конспірології мова йде про соціально-психологічні практики, спрямовані на розбудову й підтримання альтернативних історичних і суспільних наративів» [28, с. 54]. Утім, попри констатацію, «що романтизм і конспірологія між собою багато в чому сходяться» [28, с. 54], ця теза майже не конкретизована.

Дослідження здійснювалося на історико-літературних матеріалах конспірологічної діяльності кирило-мефодіївців. Наголошено на ритуально-ігровому характері – в дусі теорій змови – їх літературного побуту, що нав'язано масонським впливом, а також на особливій увазі кирило-мефодіївців до існування світового зла. О. Борзенко стверджує, що останнє притаманно не лише романтизму з його фаталістичним ставленням до історії та людини, а й конспірології. Дослідник не звертається до художніх текстів романтиків, у яких оприявлено конспірологічні ідеї та образи. Стаття заслуговує на увагу як така, що є піонерською в літературознавчій постановці питання.

Показово, що О. Борзенко підкреслює спрямованість конспірології на продукування та підтримку альтернативних історичних і суспільних наративів. Саме цей аспект розглянуто у більшості досліджень, присвячених проблемам альтернативної історії в сучасній українській літературі. Зауважимо, що у літературознавчих розвідках часто-густо не розмежовуються поняття «конспірологія» та «альтернативна історія», тому одні й ті ж твори розглядаються переважно як явища масової літератури, у рідше якої співіснують такі жанри, як містично-конспірологічний роман, конспірологічний детектив, конспірологічний трилер, історико-конспірологічний роман тощо. На нашу думку, це є одним із проявів поліжанровості, що в першу чергу позначає постмодерністський тип творчості.

О. Бровко у статті «Проблема альтернативного моделювання історії в літературі постмодернізму» наголошує на дискусійності та невизначеності питань співіснування художньої літератури та історії. Вона відзначає розбіжність поглядів на проблему «від думок про домінування альтернативних художніх версій історичного минулого в сучасній літературі до повного неприйняття такого підходу. Особливо гострі оцінки викликають твори, де картина ймовірного майбутнього вибудовується не за принципом антиутопії, а як версія можливого Ельдорадо» [36, с. 23]. Авторка аналізує потужний масив творів української літератури, у яких представлено альтернативне бачення історії як дискурсивного явища, серед яких провокативні романи «Дефіляда» В. Кожелянка (2000), «Адепт» В. Єшкілева й О. Гуцуляка (1993), повість «Пафос» (2002) та роман «Богиня і Консультант» В. Єшкілева (2008).

Знаменно, що їхня проблематика та поетика розглядаються в широкому контексті творів світової літератури, присвячених альтернативному тлумаченню історичних подій та постатей. О. Бровко виокремлює спільні риси поетики творів з альтернативним поглядом на історію, а саме: містифікація письмових джерел та фактів; застосування мотивів знайденого рукопису-документу, двійництва, таємниці, жанрових структур травелогу та оніричного дискурсу; введення позасюжетних елементів: фрагментів бухгалтерських книг, листів, щоденників, а також культурологічних метафор та образів лабіринту, карти, дзеркала тощо.

Усе це свідчить про те, що альтернативна історія художньо змодельована переважно прийомами постмодерністської поетики. Широкий пласт розглянутих у статті творів, об'єднаних спробою альтернативного моделювання історичних подій, дає авторці змогу виокремити їхні спільні риси. До них належать розгортання події як версії іншого ходу історії; зсув історичних епох, що увиразнює фрагментарність буття, переживання й особисту історію однієї людини на тлі історії загальної; застосування гри і фантастики; наявність двох тенденцій моделювання альтернативної історії:

а) катастрофізм, утілений переважно в жанрі антиутопії, б) фантазмагорія, іронія, вільна гра з історичними фактами й фіктивними відомостями.

Предметом нашого особливого зацікавлення є рецензія О. Бровко на роман В. Єшкілева «Богиня і Консультант» (2009). На думку дослідниці, цей твір, як і роман «Адепт» (1993), – «авторська версія альтернативної концепції історії, побудованої на засадах теорії всесвітньої змови» [36, с. 24]. Так звану «конспіративну політологію» твору складає авторська інтерпретація подій, згідно з якою політтехнологи під час «помаранчевої революції» нібито застосовували енергію темних сил. Утім, це лише один із аспектів художнього «тайнознавства», оприявленого різновекторно і багатопланово на сюжетно-композиційному, образному та поетикальному рівнях у романі В. Єшкілева «Богиня і Консультант». Питання, які ж саме риси свідчать про те, що в аналізованому творі змодельована альтернативна історія, що є конспірологією, у статті залишається відкритим. У контексті обговорюваної проблеми варто наголосити на відмінностях цих двох жанрів авантюрно-пригодницької літератури, а саме: альтернативна історія моделює ситуацію з позицій: що сталося б, якби..., а конспірологічний роман містить у собі криптоісторію, тобто інтерпретацію подій, пов'язаних зі змовою. Іntenція автора зосереджена на викритті змови фальсифікаторів історії, адже є інша історія – для посвячених у її таємниці. Слід зазначити ще одну суттєву відмінність – твори альтернативної історії можуть не містити у собі детективної складової, яка для конспірологічного роману є жанромодельюючою.

Творчість В. Єшкілева рогудалася також у рецензіях, передмовах і післямовах Є. Барана, І. Бондаря-Терещенка, В. Качкана, Н. Дутчак та ін. Однак їх автори не ставили за основну мету виявити риси конспірології в художній прозі письменника. Літературознавці визначали домінанту творів Єшкілева в контексті постмодерну (Р. Харчук), езотерики (О. Гольник), поетикальних особливостей художнього світу (С. Олійник, Б. Стрельчик). Найвагоміший унесок у розгляд питань «тайнознавства» у романі

В. Єшкілева «Богиня і Консультант» зробила О. Гольник у статтях «Езотеричний дискурс прози Володимира Єшкілева» [45] та «Трансформація жанру "роман-міф" у творчості В. Єшкілева» [46]. Розглядаючи такі проблеми, як езотеризм художнього мислення письменника, езотеричний дискурс його текстів, феномен «езотеричної особистості», авторка також виокремлює деякі ознаки конспірологізму.

До типологічних рис прози В. Єшкілева дослідниця відносить протистояння добра і зла, буття як метафізичної боротьби Світла і Темряви, риси езотеричної особистості в образах різного роду «втаємничених» – жерців, учасників масонського ордену або ж божеств чи фантазійних істот, наявність магічного артефакту. Саме вони продукують двопланову структуру творів, детективно-авантюрний сюжет. Отже, на думку О. Гольник, «конспірологічна модель сюжетів В. Єшкілева є специфічним маркером його езотеричної особистості (в ідейно-змістовому вимірі текстів), а відповідна жанрова форма (криптоісторія) детермінує відповідну поетикальну систему» [45].

З цим важко не погодитись, оскільки жанровий інваріант конспірологічного роману визначає наявність змови («невидимої реальності») та пошуки істини (розкриття змови). Зазначимо цілком логічне узгодження жанру конспірологічного роману з такими субжанрами фантастичної літератури, як криптоісторія та альтернативна історія. Можливо, потребує певного уточнення теза авторки статті щодо визначення конспірології як «нового типу мислення, що прийшов на зміну релігійній свідомості і використовує мову міфу; це альтернативний спосіб історіографії» [46]. Виникає низка питань: що є темпоральним відліком, відносно якого конспірологія стає «новим типом мислення, що прийшов на зміну релігійній свідомості»? Чи не є спрощенням твердження про заміщення релігійної свідомості конспірологічним мисленням і наскільки взагалі можлива така «заміна»? Насамкінець, чи можна ставити знак рівності між конспірологічною міфотворчістю і «використанням мови міфу»? На наш

погляд, ідеться про загальні риси міфологічної та конспірологічної свідомості, а саме: їх носії перебувають усередині об'єкта, вони вірять у реальність подій, що притаманно сприйняттю як міфу, так і конспірології. Ця віра, вкорінена в емоційно-образній сфері, впливає на особистість набагато сильніше раціонального мислення.

Цікавою є розвідка Н. Дутчак «Ситуація та її тінь» [62], оприєвнена як передмова до другого видання роману В. Єшкілева «Ситуація "нуль", або Побачити Алькор» (2017). Авторка звертає увагу на деякі риси жанрової структури роману, визначає як конспірологічні, так і постмодерністські стратегії письменника. Н. Дутчак слушно наголошує на зміні художньої парадигми у світовій і, зокрема, в українській літературі, а саме: відхід від експериментальної літератури «для філологів» до літератури, розрахованої на масову аудиторію. Звідси принцип «подвійного кодування», завдяки якому проза автора читається у двох вимірах. Один із рівнів – цікава історія для читача, який не бажає стомлюватися «довгими описами й авторськими відступами» [62]. Другий рівень – це балансування між формулою масової літератури та складною поліжанровою структурою конспірологічного роману, тонка гра на межі між реальністю та вигадкою, що створює ілюзію «невидимої реальності», підвладної лише обраним.

В інтерв'ю «Дотягнутися до простоти» (2009) Володимир Єшкілев, розмірковуючи над художністю сучасної літератури, пов'язує її з рецептивно-комунікативними стратегіями творів: «Мене тепер перш за все цікавить якість літератури. Я хочу робити твори, які були б і масовими, і читабельними, і водночас добротними з літературного погляду. Для мене тепер актуальна "ясність", себто така зовнішня простота тексту, яка не є простою в собі. В мандрах Тибетом і Індією я зустрів таку простоту, яка глибша за всі постструктуралістські філософські конструкти. Тепер намагаюся до неї дотягнутися» [67, с. 19].

В. Єшкілев неодноразово висловлювався проти «філологоцентричної сучасної літератури, яка замикається сама на собі і яка є вторинною, бо,

врешті-решт, це безконечне цитування попередників» [68]. Утім, не слід сприймати цю позицію спрощено, бо, здається, автор дещо лукавить. Навіть у такому жанрі масової української літератури, як конспірологічний роман, де В. Єшкілеву належить «пальма першості», у його творах наявний потужний інтелектуальний контекст, насиченість езотерикою, містикою, окультизмом. У них розлого представлений алюзивно-ремінісцентний шар, закоренений на міфології, історико-культурологічному дискурсі, що, безумовно, потребує підготовленого читача. Це «тип словесності, стратифікаційно розташований між високою, елітарною, і масовою, розважальною, літературами, породжений їх динамічною взаємодією і по суті знімає одвічну опозицію між ними» [179]. Схожої думки дотримується Іван Андрусяк, коли наголошує на наявності у літературному процесі «середнього пласту» «екзистенційної психологічної прози, яка намагається відповідати на актуальні питання й виклики сучасності». Така проза перебуває між «попсою» та експериментальною творчістю». Її інтенція – поєднувати риси обох, щоб через читабельність мідл-літератури схилити читача до серйозних роздумів [7]. Отже, однією з концептуальних позицій нашої роботи є дослідження конспірологічних романів В. Єшкілева як явища мідл-літератури, що створюється за специфічними художніми принципами і функціонує за своїми «законами».

Можливо, розгляд роману В. Єшкілева «Усі кути Трикутника» (2012) [70] саме в різних художніх парадигмах спричинив палку дискусію у літературознавчих колах. Шкала оцінок коливається від апологетично-схвальних до цілковито заперечних. Так, П. Білоус у рецензії «Спроба похитнути канон» розглядає створений В. Єшкілевим образ Григорія Сковороди як десакралізацію видатного філософа і письменника. Попри занадто суворий критицизм дослідника, можна визнати слушність цієї думки, але слід зважити на те, що «Усі кути Трикутника» – постмодерністський роман, а не канонічний життєпис українського філософа. П. Білоус порівнює твір В. Єшкілева з романами Д. Брауна за пригодницьким сюжетом та

кількістю знайдених «таємничих емблем із не менш таємничою і містичною символікою» [20]. Погодимось, схожість дійсно є, про що свідчать масонська тематика, зацікавленість таємним гнозисом, поділ персонажів на «втаємничених» і «профанів», що характерно не тільки для рецензованого твору, а й узагалі для конспірологічного роману.

Аналогічні паралелі проводить Г. Випасняк, на думку якої у «творах В. Єшкілева на масонську тематику – особливо в «Усіх кутах Трикутника» і «Побачити Алькор» – помітний вплив американського письменника», тобто Д. Брауна [40]. Однак побіжно заявлена авторкою теза залишається без аргументації.

У контексті порушеної проблеми слід додати, що у творі В. Єшкілева «Усі кути Трикутника» поєднано історичний дискурс та дискурс змови, що є «формульною» рисою конспірологічного роману. Йдеться про події напередодні Семирічної війни (1756-1763), що змінила не тільки політичну карту Європи, але і світову геополітику, про таємні домовленості між Австро-Угорською та Російською імперіями, безпосереднім учасником яких, за романом, стає молодий Григорій Сковорода. Його образ «подвійного шпигуна», «пройдисвіта» втілює «пам'ять жанру» шпигунського роману, з яким конспірологічний роман генетично споріднений.

Цікавою є розвідка І. Корнелюк, яка у післямові до роману В. Єшкілева «Усі кути Трикутника» артикулює загальну тезу щодо ігрової модальності літератури постмодернізму з усім її арсеналом мистецьких містифікацій і провокацій, схильністю до експериментів з новими ідеями та тенденцією до руйнації суспільних міфів та стереотипів. Саме у цьому, на її думку, полягає інтенція автора роману – у деконструкції народницького міфу про Г. Сковороду задля створення авторського неоміфу в інноваційній аксіологічній та художній парадигмі. Для нашого дослідження особливу вагу має спостереження І. Корнелюк про творчість В. Єшкілева як метатекст, що формується з есеїв, оповідань, романів, статей. У просторі цього метатексту

письменник оприявнює нетрадиційне бачення окремих історичних постатей на тлі альтернативної історії України від найдавніших часів до наших днів.

Як зазначає авторка післямови, «ця альтернативна історія обумовлена модною у всі часи конспірологією. Вона спирається на переконаність автора роману у тому, що видиму історію України безупинно рухають невидимі сили, яким завжди вдається залишатись за межами підручників з історії. Ці невидимі сили, що виразно прочитується в текстах Єшкілева, кожної епохи виступають під інакшими іменами, проте сутність у них завжди одна: вони прагнуть контролю над течіями історії, всезнання і всевладдя» [91, с. 242]. Зрозуміло, у невеликому форматі післямови дослідниця лише констатує наявність «конспіративної гри» у творах В. Єшкілева, не зупиняючись на цих проблемах докладно. Дослідити жанрову структуру конспірологічного роману В. Єшкілева як кроскультурного явища у порівнянні з аналогічними зразками жанру в американській літературі – одне із завдань нашої роботи.

2.2. Авторефлексія Дж. Роллінса і конспірологічний роман: точки перетину

Мета підрозділу – простежити авторефлексію Дж. Роллінса на матеріалі масмедійних текстів письменника (інтерв'ю, рецензій і відповідей читачам) [229]. У відповідності до мети маємо вирішити низку завдань: розглянути деякі аспекти поняття «авторефлексія» для використання як робочої дефініції дослідження; виявити в авторецепції письменника точки дотику між його жанровими кодифікаціями й традицією національного літературознавства задля кореляції категорій «трилер» / «конспірологічний роман»; простежити самоідентифікацію Дж. Роллінса в парадигмі американської гостросюжетної літератури, зокрема у співставленні з романами Д. Брауна; довести продуктивність комунікативно-рецептивного підходу до інтерпретації явищ літератури, що належать іншій культурній традиції.

Джеймс Роллінс (за другим псевдонімом – Джеймс Клеменс, автонім – англ. James Paul Czajkowski, 1961 р.н.) – автор близько трьох десятків романів, збірки малої прози, його перу належить романізація культового фільму «Індіана Джонс і Королівство кришталевого черепа» / *Indiana Jones and the Kingdom of the Crystal Skull* (2008). Оскільки одним із показників функціонування масової літератури є комерційна успішність, то слід відзначити, що його твори внесено до бестселерів за списком №1 *New York Times international thrillers*. Практично всі романи Дж. Роллінса, включаючи останній – «Пекло» (2019), перекладено на сорок мов світу, а кількість проданих копій сягає 20 мільйонів [229]. Утім, незважаючи на його популярність серед читачів, в українському літературознавчому дискурсі відсутні роботи, присвячені Дж. Роллінсу.

Основними джерелами інформації про цього майстра конспірологічної прози є творча біографія письменника, репрезентована в «Енциклопедії американської популярної літератури» [224, р. 300–301], нечисленні англійські рецензії на його романи та інтерв'ю з їхнім автором, інтернет-ресурси.

Як зазначено в «Енциклопедії американської популярної літератури» [224, р. 300–301], Дж. Роллінс народився в Чикаго, штат Іллінойс, виріс на Середньому Заході й у сільській Канаді. Він закінчив університет Міссурі, де написав роботу з еволюційної біології та отримав ступінь доктора ветеринарної медицини. Пізніше відкрив ветеринарну клініку в Сакраменто, штат Каліфорнія, однак, коли став романістом, покинув приватну практику. За словами письменника, перші спроби пера були жахливими, але наполеглива праця та самодисципліна сприяли формуванню його творчої індивідуальності. У 1996 році митець-початківець бере участь у конкурсі, на якому привернув увагу популярного письменника-фантаста Терренса Брукса (нар. 1944 р.). Ця зустріч сприяла публікації його першого фентезійного роману «Вогонь відьми» (*Wit'ch Fire*, 1998). Через рік виходить у світ трилер

«Печера» (Subterranean, 1999). Саме ці жанри літератури – гостросюжетна «література таємниці» та фентезі стали провідними у творчості Дж. Роллінса.

Письменник дуже ретельно охороняє свою приватність. На закиди щодо автобіографічності героїв відповідає розпливчасто: «Частина мене є в кожному персонажі, бо він має як хороші, так і негативні мої риси. Це одна із кращих сторін письменства, адже створення образів допомагає досліджувати темні куточки власної психіки, проникати в глибини власного характеру й кидати собі виклик» [229]. Отже, навіть у цій відповіді відрефлексовано авторське розуміння художньої творчості як самопізнання. Тому вважаємо продуктивним зосередитися на аналізі авторефлексії письменника як самоаналізу й самоопису, обравши методологією дослідження комунікативно-рецептивний підхід (теорії М. Бахтіна, У. Еко, Ц. Тодорова, Г. Р. Яусса, роботи сучасних дослідників О. Анциферової, Д. Спірідонова, О. Штепенко).

На думку вчених (О. Анциферової, Д. Бака, О. Кеби, К. Крилова, В. Тюпи, М. Хатямової, О. Штепенко), у літературному процесі кінця ХХ – початку ХХІ ст. аспекти творчого саморозкриття письменника виходять на перший план. І хоча накопичена потужна теоретична база для їх вивчення, проблема досі перебуває у стадії становлення. Її дискусійність, можливо, є однією з причин термінологічної неузгодженості метакатегорій та їхнього змісту (простежимо синонімію терміноряду: літературна авторефлексія, автометаопис, самодискрипція, літературне самопізнання, автопрезентація, самоідентифікація тощо). Однак відповідно до специфіки їхнього наповнення віддаємо перевагу категорії «авторефлексія».

Глибока розробка цієї актуальної проблеми представлена в монографії О. Штепенко «Література в дзеркалі літератури: стратегії художньої авторефлексії» [184, с. 10–11]. Для нашого дослідження концептуальними є декілька заявлених у роботі позицій. По-перше, у монографії категорія авторефлексії розглядається в масштабному вимірі: у контексті проблем, що відображають зміни картини світу, концепцію особистості та динаміку

художнього мислення. По-друге, важливими для нашої роботи є міркування дослідниці, згідно з якими авторефлексія письменника слугує адекватним літературознавчим інструментарієм вивчення його творів. По-третє, релевантним вважаємо подане в монографії визначення авторефлексії як спрямованості аналітичної думки письменника на специфіку своєї творчості, що оприявнюється через самоопис і самоаналіз. Дослідниця виокремлює складові поняття «авторефлексія», а саме: «самовизначення» та «авторецепція» [184, с. 10–11].

Зазвичай проблеми саморефлексії вивчаються переважно на матеріалі творів «високої» літератури, що складають масив так званої металітератури (metafiction). Так, в авторефлексії творчості Генрі Джеймса (Henry James, 1843–1916) О. Анциферова виокремлює паратекстуальні форми саморефлексії, що оприявлено в автокоментарях, авторських перед- і післямовах, автопародіях, автографічній транстекстуальності (у таксонах Ж. Женнета), епістолярній і документально-літературній спадщині та ін. У це коло входять тексти, «де письменник осмислює власну художню практику й творчість інших авторів (пізнання Іншого-через себе і себе-через Іншого)» [9]. Проте дослідницькі стратегії, спрямовані на самоопис експериментальної творчості, можуть бути застосовані до самоаналізу літератури масової. Саме такий матеріал для вивчення авторефлексії Дж. Роллінса містять його інтерв'ю та вербальна комунікація з читачами. Слід відзначити, що усвідомлення специфічних взаємин між автором і реципієнтом є дуже важливим аспектом авторефлексії творців популярних жанрів.

У деяких західних джерелах авторефлексія тлумачиться досить широко – у ракурсі самовизначення письменника як творчої особистості у літературному процесі [234, р. 132]. Маємо намір дослідити й цей аспект самоідентифікації Дж. Роллінса в контексті авантюрно-пригодницької традиції. Факт використання спільного інструментарію для вивчення

актуальних проблем літературознавства є ще одним доказом зближення цих двох гілок літератури – елітарної та масової – в ситуації постмодернізму.

Комунікативно-рецептивний аспект самоідентифікації Дж. Роллінса має певну прагматику, бо засвідчує не тільки увагу автора до комунікації з читачами та критиками. Діалог оприявнює авторські текстові стратегії та свідчить про його самоідентифікацію в парадигмі авантюрно-пригодницької літератури, або «літератури таємниці», за Дж. Кавелті. У відповідності до формульного сюжету Дж. Кавелті виокремлює п'ять типів історій – детективну, шпигунську, вестерн, готичний роман та літературу пригод [204, р. 37 – 51]. На думку вченого, будь-яка з історій, що зосереджена на розгадуванні таємниці, незалежно від того, чи містить вона елементи героїзму або романтики, підпорядкована пошукам істини [204, р. 41]. Ця модель, екстрапольована на прозу Дж. Роллінса, свідчить про таку її особливість, як поєднання пригодницької історії з детективною сюжетною лінією, націленою на розв'язання таємниці.

Однак, як пише Дж. Кавелті, тільки у класичному детективі таємниця виступає домінуючим формульним принципом. Більшість формул (жанрів), що також включають в себе таємницю (гостросюжетний детектив, історія про секретного агента, готичний роман або кримінальний трилер), може затінюватися пригодами або романтикою. Показово, що Дж. Кавелті підкреслює рецептивний аспект жанру «літератури таємниці». На його думку, жорсткість формули класичного детективу стала причиною падіння його популярності у порівнянні з іншими більш емоційними та розважальними жанрами. Також наголошується потенційність таємниці для створення нових формул у поєднанні з іншими жанрами [204, р. 43]. Саме таку особливість ми спостерігаємо у романах Дж. Роллінса.

До визначеної парадигми «літератури таємниці» слід додати конспірологічний роман, типологічно близький до названих творів за змістовими та жанровими ознаками. Інтерактивний діалог американського письменника у системі автор – твір – читач стає підґрунтям для створення

інтерпретаційної моделі творів Дж. Роллінса. Комунікативний діалогізм між текстом американського письменника та його рецепцією дослідником дає можливість «осягнути "розуміння" й "інтерпретацію" за моделлю розмови, що відбувається між двома або більшою кількістю осіб» [16, с. 97].

Аналіз саморефлексії Дж. Роллінса в парадигмі авантюрно-пригодницької літератури є підставою, щоб вважати синтез науки з історією та міфологією однією з головних складових його авторської стратегії. За самовизначенням письменника, він любить «змішувати древнє й сучасне, а потім помішувати цей горщик і спостерігати, що з цього виходить. Ви побачите цю суміш у кожній із моїх книг» [229]. Джерелами ідей та натхнення Дж. Роллінс називає трьох «китів»: частково історія, частково наука та цікаві географічні місця, про які хотів дізнатися сам автор, поставивши запитання: «... а що, коли?», як і творці «альтернативної історії», що також має місце у його романах. За словами прозаїка, у його оповідях перетинаються три нарації: вбивство – зазвичай тип події, що маркує кримінальний сюжет; магія – у значенні загадкове, таємне; хаос – ситуація, що перериває буденну плинність життя екстраординарними обставинами.

Показово, що автор не ставить за мету популяризацію наукових або історичних знань, хоча написанню художніх текстів передують ретельне вивчення наукових статей із часописів Discover, National Geographic, Scientific American, New Scientist, Archaeology, монографій, документальних фільмів тощо. Про це свідчать паратекстуальні вставки на початку та в кінці кожного із його творів під рубрикаціями «Історична довідка», «Наукова довідка», «Примітки автора: правда чи вигадка». До слова, наявність таких паратекстуальних елементів, що маркують межі реальності та метареальності, на думку авторитетних дослідників, є однією із жанрових ознак конспірологічного роману [1].

Аналогічні прийоми характерні для романів Дж. Роллінса. Наприклад, до його роману «Лінія крові» подані такі елементи «заголовочно-фінального

комплексу» [123, с. 306]. Традиційне для масової літератури й кінематографа повідомлення, що це – роман, а тому імена, події, місце події є вигаданими, численні подяки, географічна карта для координації місця події та стимулювання читацької уяви, історичні нотатки, уривки з наукових заміток, пролог тощо. Серед них особливу увагу привертає епіграф – цитата з Дж. Кеннеді з підзаголовком: «Висловлювання президентів, які загинули від рук змовників про існування і загрози сучасних таємних товариств». А далі подано текст, що належить американському президентові: «... по всьому світу нам протистоїть монолітна і безжальна організація змовників, які здебільшого покладаються на завуальовані засоби в справі розширення сфер свого впливу, ... створює міцно збиту високоефективну машину придушення з комбінації військових, дипломатичних, розвідувальних, економічних, наукових та політичних операцій» [147].

Якщо виходити з функцій епіграфа як «чужого слова», що вступає в діалогічні відносини з основним текстом, то слід констатувати: він висловлює провідну конспірологічну ідею роману Дж. Роллінса й акцентує звернення автора до певної тематики. До того ж, цей епіграф виконує рецептивні функції – орієнтує читача на розуміння та інтерпретацію твору в контексті змови проти американського президента.

В останні десятиліття у літературознавстві помітна тенденція до вивчення аспектів наукового дискурсу в художньому творі, які впливають на його жанрову ідентифікацію. Для визначення жанрової природи таких творів дослідники (С. Берн, С. Ерколіно, Е. Мендельсон) використовують поняття «енциклопедичний наратив», концептуалізоване Едвардом Мендельсоном. Його структурними рисами вчений вважає: включення в художній текст короткого опису із однієї наукової галузі або технології; охоплення певного кола знань або вірувань національної культури; синтез літературних стилів і жанрів; прив'язка до сьогодення через актуалізацію конвенцій, ідеологій, які втілюють «дух епохи» [233].

Дійсно, названі риси притаманні творам серії “Sigma Force” Дж. Роллінса, але не вичерпуються ними, оскільки одним із жанромодельючих кодів цих «романів-загадок» є детективна / конспірологічна складова. У літературній ситуації кінця ХХ – початку ХХІ століття, маркованої розмиванням жанрових канонів та створенням метажанрів, основу яких «може скласти набір різномірних елементів, літературних і позалітературних, затребуваних епохою» [140], особливої валентності набуває як авторська жанрова ідентифікація творів, так і комунікативно-рецептивні стратегії у моделі автор – твір – читач.

Слід зазначити, що Дж. Роллінса цікавить не історія і не сучасні технології самі по собі, а моральні наслідки розвитку людства – перш за все загроза саморуйнування та загибелі цивілізації. Події творів відбуваються на «червоних лініях», перетинати які, попереджає автор, дуже небезпечно. Для втілення складних та гострих питань сучасності він знаходить відповідну художню форму, про що свідчать його автометаописи.

На запитання інтерв'юера, як Дж. Роллінс визначає жанр своїх творів, що містять елементи фантастики, конспірологічних і детективних трилерів, бойовиків, пригодницьких і шпигунських романів, автор відповів: «Зазвичай я класифікую свої книги як наукові трилери або пригодницькі трилери. Я завжди прагну змішати трохи історичної таємниці й трохи наукових спекуляцій і створити велику пригодницьку історію, щоб обернути все навколо неї» [229]. Отже, автор свідомо вдається до жанрової поліфонії, що маркує цю літературну форму.

Дослідники також акцентують увагу на складній жанровій структурі трилера, яка містить у собі декілька його різновидів: фантастичного, детективного, любовного, релігійного тощо [101, с. 1098]. Н. Тмарченко вважає трилер жанром авантюрної фантастики та кримінальної літератури [163, с. 9]. До цих різновидів Т. Амірян додає і конспірологічний трилер [1, с. 5].

Така специфічна риса трилера, як поліжанровість, що притаманна і конспірологічному романові, дає змогу ідентифікувати їх у парадигмі постмодерністського типу письма. Як відомо, постмодерністський текст надає читачеві потенційне поле можливостей, актуалізація яких зумовлена тією інтерпретацією, якій він віддасть перевагу. Саме в перспективі інтерпретацій, зазначає У. Еко, посилюється «акцент на елементі множинності, полісемії в мистецтві» й відбувається «зміщення інтересу до читача, інтерпретації й відповідної реакції як процесу взаємодії між читачем і текстом» [185, с. 278].

Учений-семіотик поглиблює цю думку, підкреслюючи, що «в процесі комунікації можуть одночасно брати участь різні коди й субкоди, повідомлення може породжуватися й сприйматися в різних соціокультурних обставинах (так що коди адресата можуть відрізнятися від кодів відправника), адресат може проявляти різного роду «зустрічні ініціативи», мати свої власні вихідні припущення, будувати власні пояснювальні гіпотези. І в силу цього повідомлення стає не більше ніж порожньою формою, в яку можуть бути вкладені різні смисли» [65, с. 15].

Наша «зустрічна ініціатива» й «пояснювальна гіпотеза», згідно з якою твори Дж. Роллінса можуть розглядатися в конспірологічному дискурсі, базується, крім виявленої поліжанровості, на розумінні структурної близькості цих наративних форм. Показово, що один із найавторитетніших дослідників конспірологічного детективу Т. Амірян використовує поняття «конспірологічний детектив» та «конспірологічний трилер» як синонімічні [3, с. 236]. Дослідник так розмірковує в цьому напрямку: «якщо трилер стягує в основний вектор оповіді гостросюжетний опір "герой / вбивця", то детектив концентрує увагу на проблемі пошуків невідомого елемента (вбивці). Тому в конспірологічному детективі можна виявити як елементи трилера, так і детективного пошуку <.... >, ... злочинець, який намагається вкрати Таємницю і маніпулює / стежить за інтелектуальним ходом (розгадуванням), є небезпечним убивцею, що створює гостросюжетні

ситуації, зіставні з тими, що є у трилері» [1, с. 189]. Отже, маємо справу з явно гібридною формою гостросюжетних текстів «літератури таємниці».

На нашу думку, конспірологічний роман за всіма параметрами можна віднести до цієї жанрової парадигми, бо він зберігає такі спільні жанрові константи, як «таємниця», «змова», «розслідування», а також два основних модули «нарративної напруги» – цікавість і саспенс. У конспірологічному романі детективний нарратив забезпечує, крім динамічності сюжету, комунікативно-рецептивний аспект жанру. Показово, що в типології Ц. Тодорова поряд із двома основними типами детективної літератури – «роман з таємницею» (roman a enigme) та «чорний» роман виокремлюється ще одна жанрова форма – гостросюжетний детектив, тобто детектив, у якому домінує напруга (roman a suspense) [244].

Думка про те, що ці два модули складають «ядро» гостросюжетної літератури, також артикульована Дж. Роллінсом, який називає саспенс «істинним серцем усіх хороших пригод». У розгорнутій метадискрипції автор пише таке: «У своїх пригодницьких історіях я активно використовую елементи саспенсу. Ви заводите героя на край скелі, змушуєте його балансувати на краю, а потім штовхаєте в прірву в той момент, коли читач найменш цього очікує. Завдання хорошого трилера – робити скелі все більш прямовисними у подальшому розкручуванні сюжету. Кожна нова небезпека повинна бути більш несподіваною, більш страхітливою, ніж попередня. Письменник Лестер Дент (Lester Dent) одного разу сказав: «Ніколи не використовуйте двічі один і той же спосіб вбивства героїв». Він має рацію. Але не забувайте давати читачам перепочинок між подіями, а в той момент, коли їхнє дихання вирівнюється, знову і знову атакуйте їх. І ось ще маленька порада – завжди закінчуйте главу натяком на майбутню небезпеку [229].

Прокоментуємо ці нотатки з позицій текстових та рецептивних авторських стратегій. По-перше, впадає в око поєднання в одному конструкті способів текстотворення та читацької рецепції. По-друге, автор посилається на попередників, зокрема на досвід створення «напруги» одним із авторів

серійних романів 1930-1940 років Лестера Дента, тим самим артикулює свою творчість у американській традиції гостросюжетної масової літератури. По-третє, у єдиному «механізмі» пов'язано «ефект цікавості» й «ефект саспенсу» як такі, що «визначають загальну динаміку рецепції, характер захопленості читача семантичною тканиною оповіді» [161, с. 119]. Усе це дає підстави ідентифікувати обидва жанри – трилер і конспірологічний роман – у парадигмі масової «формульної» літератури відповідно до авантюрно-пригодницької парадигми в метажанрових таксономіях. На нашу думку, спостерігається певна синонімія потрактування понять, а різниця в назві зумовлена термінологічною розмитістю категорій та різнокультурним контекстом. Наприклад, П. Коблі фактично підміняє термін «детектив» визначенням «трилер» і розглядає в його рамках «крутий» детектив, шпигунський роман, сагу помсти, поліцейську історію, літературу злочинів тощо [207, р. 5–6].

Втім, важливо визначити й відмінності між трилером і конспірологічним романом, що ґрунтуються на семантичній доміні. Якщо в трилері, незалежно від його підвиду, домінантою є страх перед жахливою ситуацією (катастрофа, невідомі віруси, териоморфні істоти і т.д.), що впливає перш за все на емоційну сферу, то детективна складова конспірологічного роману націлена на розслідування загадки у вигляді змови, що активізує інтелектуальний компонент. Найбільше шансів на успіх у читача мають трилери, написані в детективному або конспірологічному жанрі [13]. У формулі конспірологічного роману названі складові можуть бути присутніми в активній формі або як «пам'ять жанру», оскільки суворі жанрові кордони втрачають свою значущість.

Отже, комунікативно-рецептивний підхід, який передбачає співтворчість автора й реципієнта, дає змогу виявити в текстах, що містять авторефлексію Дж. Роллінса, «віртуальний смисл». За Г. Р. Яуссом, це смисл, актуалізований читачем, що побачив вихідний авторський текст під іншим кутом зору [230, р. 53]. Внаслідок проведеного дослідження можемо

стверджувати, що жанр конспірологічного роману в нашій інтерпретації корелює з розумінням жанру трилера в авторській рецепції Дж. Роллінса.

У численних інтерв'ю Дж. Роллінс наголошує на приналежності своїх творів до масової літератури, оскільки однією з інтенцій його «філософії письма» є розважальність. Як свідчить авторефлексія письменника, він не ставить за мету створення соціально-психологічних романів задля дослідження сучасних проблем суспільства, але в той же час його «розповідь» не є «попкорнівською розвагою». Адже щоб відбулася конвенційна зустріч між автором і читачем, велике значення мають письменницька майстерність і відповідальність. Пригодницька історія, вважає автор, повинна залишати позитивний слід у душі та розумі читача, стимулювати його думку, інтерес до різноманітного пізнання світу й буття. Прочитаний твір має заінтригувати настільки, щоб потім захотілося зануритися в проблеми, які розглядаються в книзі, більш глибоко сфокусуватися на подробицях, сформувані критичний погляд на історію та навколишній світ.

Хоча розважальність є важливим принципом масової літератури й навіть метою творчості, Дж. Роллінс серйозно розмірковує над проблемами художньої майстерності, без якої жоден найцікавіший сюжет або персонаж не «зачепить» реципієнта. Як відомо, незалежно від типу письма (література масова чи елітарна) художній світ творів центровано картиною світу та концепцією особистості. Самодискрипція письменника дає змогу окреслити деякі пріоритети в створенні ним власних персонажів. Так, ідеальним – «вічним», за словами Дж. Роллінса, героєм він вважає Індіану Джонса. Його образ складається з гармонійного поєднання інтелекту та емоційності, іронії та самоіронії в ставленні до світу й до себе, неабияка фізична витривалість, схильність до авантур і подолання труднощів. У порівнянні з суперменом Джеймсом Бондом автор надає перевагу людяності та відкритості Індіани Джонса, у якого немає ні надздібностей, ані крутих гаджетів .

Цікаво зіставити цю суб'єктивну оцінку образу супершпигуна Й. Флемінга з інтерпретацією У. Еко. У відомій роботі «Роль читача. Дослідження з семіотики тексту» вчений зауважує, що «Флемінг завжди підкреслював, що він уявляв собі Бонда абсолютно ординарною людиною; саме в зіставленні з М. (його босом і наставником – О.П.) виявляється справжня природа «агента 007», який вирізняється хорошими фізичними даними, сміливістю й швидкістю реакції, але наділений цими та іншими якостями без надмірності. Важливіше інше: сила духу й вперта вірність своїй справі. Саме ці якості дозволяють Бонду витримувати надлюдські випробування, не проявляючи при цьому будь-яких надлюдських здібностей» [65, с 243]. Тому своєрідним «двійником» супергероя є такий собі чемний та непомітний Кларк Кент як «утілення типового середнього читача, якого «тиснуть» комплекси і якого зневажають ближні» [65, с. 178]. А отже, у рецепції читача є значний «розбіг» для самоідентифікації від одного полюсу до іншого, що живить його таємну надію на розкриття у собі якостей супергероя.

На відмінність рецептивних стратегій масової літератури від «міметичної» звертає увагу Дж. Кавелті: «Формульна література створює іншу модель ідентифікації. В її цілі входить не змусити мене усвідомити власні мотивації й досвід, які мені хотілося б ігнорувати, а дозволити піти від себе, створивши власний ідеалізований образ» [80, с. 33]. Отже, слід констатувати, що схожість персонажів шпигунського детективу (detective story) та конспірологічного роману як «літератури таємниці» базується перш за все на можливостях формульної літератури щодо ідентифікації читача із такими персонажами, які підвищують самооцінку реципієнта, що надає таким творам додаткової привабливості.

На нашу думку, деякі риси названих персонажів екстрапольовані Дж. Роллінсом у концепції особистості власних творів. «Романи-загадки» (за аналогією з детективом-загадкою (mystery story)), до яких відносять і його твори, традиційно вважають жанром із високим ступенем ідентифікації

читача й головного героя (у дужках зазначимо, що у випадку автора серії “Sigma Force” доцільніше говорити про колективного героя). Ось чому Дж. Роллінс надає особливу перевагу створенню персонажів, «які будуть жити, дихати й кровоточити в серці й розумі читача. Вони повинні бути життєздатними, з усіма слабкостями й примхами, проблемами й незручностями, корелювати з тими життєвими досягненнями і негараздами, які близькі читачеві і які він привносить у книги. Щоб зацікавити читача, йому треба щось розповісти, аби надалі він розповів це іншому. Цим не можна нехтувати. Я впевнений, що характер і сюжет повинні бути тісно переплетені, особливо в пригодницькій фантастиці. Одне не буде працювати без іншого» [229].

Наприклад, таким є напівкомічний персонаж серії “Sigma Force” Джо Ковальські – незграбний велетень, схожий на мавпу. Його обмежений культурний досвід дає автору можливість вдаватися до прийому словесної гри, підкреслювати невідповідність між могутньою статурою і «сентиментально-дитячими» вчинками й уподобаннями, що створює комічний ефект. Такий персонаж сприяє рецептивній грі письменника з читачем, який уже розгадав чергову загадку, а Джо Ковальські пасе задніх тощо. Утім, коли йдеться про спасіння людства від хаосу й апокаліптичного фіналу (романи «Останній оракул», «Вінець демона» та ін.), комічний персонаж піднімається до рівня справжнього професіонала і виконує якнайкраще відведену йому функцію у командній роботі. Зауважимо, що це лише один із багатьох прикладів, що ілюструє гармонізацію Дж. Роллінсом поглядів на творчість із його художньою практикою.

Отже, домінанти художнього світу творів Дж. Роллінса, а саме: оповідь про гостросюжетну подію змови і пошуки істини екстраординарним героєм у глобальному просторі й обмеженому часі дають змогу ідентифікувати їх із жанровою моделлю конспірологічного роману.

Слід підкреслити типологічну схожість творчих інтенцій Дж. Роллінса й В. Єшкілева щодо повернення літератури до розповіді про цікаві історії та

події з привабливими або негативними героями. П. Брукс у своїй відомій книзі «Читання для сюжету. Задум й інтенція в розповіді» пише про письменницькі стратегії «повернення до сюжету» як найважливішого способу «організації та інтерпретації світу», що спостерігається в сучасній літературі [196, р. 313]. Саме цими факторами – сюжетністю та подієвістю – зумовлений підвищений читацький інтерес до таких жанрів літератури пригод, як конспірологічний роман, детектив, шпигунський роман тощо.

Важливим аспектом самоідентифікації Дж. Роллінса в контексті масової літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття є його бачення впливів інших письменників у своїй творчості та власних інновацій. Авторські відповіді на найбільш репрезентативні читацькі запитання можна структурувати за такими позиціями: наслідування традицій гостросюжетної літератури в діяхронії; визначення особистого внеску в розвиток сучасних авантюрно-пригодницьких жанрів у синхронії.

Так, одним із найсильніших, «майже на підсвідомому рівні» впливів, бо їхніми витокami є коло підліткового читання, Дж. Роллінс вважає міжавторську серію творів про Дока Севіджа (“Dok Savage”). Усі 182 романи цього видання зберігаються й досі в бібліотеці автора. Твори друкувалися з 1932 по 1949 рік, а потім науково-фантастичний часопис «одного героя» віродився в 60-тих роках ХХ ст. На думку засновників проєкту, його головний герой Кларк Севідж мав поєднувати «аналітичні здібності Шерлока Холмса, спритність і силу Тарзана та наукові пізнання Крейга Кеннеді» [29]. Як зазначають критики, саме завдяки популярності образу вченого-детектива Крейга Кеннеді, створеного американським письменником Артуром Б. Рівом, масовий читач відчув цікавість до надбань науки і техніки. Для пошуку злочинців професор хімії Колумбійського університету використовував психоаналіз, а також екзотичні для того часу пристосування: детектор брехні, сейсмограф, диктофон та інше [145].

Не менш вагомою у проєкті «Док Севідж» є поєднання пригодницької лінії з детективною. Географія творів охоплює майже усі континенти земної

кулі – від екзотичних, загублених у джунглях місць, океанських глибин, крижаної Арктики до «джунглів» та лабіринтів сучасних мегаполісів – такий просторовий масштаб діяльності Дока Севіджа. Герой наділений неабиякими фізичними й розумовими можливостями, до того ж, вдало користується вражаючими науковими пристроями. Утім, вишкіл та технічне оснащення його супротивників зазвичай не поступається інтелекту та арсеналам героя. Аналогічну картину розгортання подій у глобальному вимірі та застосування найсучасніших технологій і досягнень науки спостерігаємо у романах Дж. Роллінса. Отже, маємо констатувати спадкоємність у творчості Дж. Роллінса традицій жанру наукового детективу вікторіанської доби (творчість Артура Б. Рива) через його модифікацію у гостросюжетних творах американської літератури I пол. XX ст. (проект «Док Севідж»), що оприявлено як у жанровій структурі романів, так і в концепції героя. Більш детально ці питання будуть нами розглянуті у процесі текстуального аналізу конспірологічних романів Дж. Роллінса.

Серед письменників, які особливо вплинули на його творчість, Дж. Роллінс називає засновника науково-фантастичного жанру Жуля Верна (1928-1905) та погоджується з критиками, які порівнюють перший роман американського письменника «Печера» (*Subterranean*, 1999) з «Подорожжю до центру Землі» (*Voyage au centre de la Terre*, 1864). Ще одним письменником цього ж літературного ряду, тематику та образи якого Дж. Роллінс вважає певною мірою запозиченими у своїй творчості, є Генрі Р. Хаггард (1856-1925), у пригодницьких романах якого дія відбувається в екзотичних місцях – Стародавньому Єгипті, Константинополі, Мексиці тощо. Наприклад, роман Дж. Роллінса «Розкопки» (*Excavation*, 2000) містить інтертекстуальні паралелі з найбільш відомим твором Генрі Р. Хаггарда «Копальні царя Соломона» (*King Solomon's Mines*, 1886).

Не оминув автор "Sigma Force" актуальної для сьогодення творчої спадщини письменника-фантаста Герберта Дж. Веллса (1856-1946). Фактом спадкоємності Дж. Роллінс вважає схожу проблематику їхніх творів.

Цю схожість акцентує цитата із роману Герберта Дж. Веллса «Острів доктора Моро» (The Island of Dr. Moreau, 1896): «Вивчення природи робить людину насамкінець такою же жорстокою, як природа», що є паратекстуальним елементом – одним із епіграфів до роману Дж. Роллінса «Вівтар Едему» (The Altar of Edem, 2010).

Яскравим прикладом генетично-контактних зв'язків, на нашу думку, є сюжетні та концептуальні перегуки між згаданим твором англійського письменника-фантаста та конспірологічним романом Дж. Роллінса «Кістяний лабіринт» (The Bone Labyrinth, 2015). У романі американського письменника йдеться про засекречені експерименти над мавпами з метою створення істот із необмеженими можливостями. З їхньою допомогою таємна спільнота планує встановити панування над усім світом, що є усталеною темою конспірологічного роману. Спадкоємність зумовлена роздумами англійського та американського письменників над загальною проблемою – що відбувається, коли наукові відкриття й технічні досягнення обертаються проти людства й призводять до тотальної катастрофи.

Подібно до своїх попередників Дж. Роллінс виявляє суперечність між ідеями та існуючими у суспільстві цінностями, або, за визначенням Г. Дж. Веллса, «між ідеями та свавіллям». Але сучасний американський письменник вирішує ці проблеми у нових соціокультурних умовах, а також інших метафікціональних текстових реальностях.

Отже, розвиток традицій гостросюжетної світової літератури у художніх творах Дж. Роллінса сприяє утворенню конспірологічного кода як одного із жанромодельюючих факторів. У такий спосіб пригодницький та науковий дискурси його романів синтезуються з конспірологічним нарративом, що структурований такими константами: таємниця – змова – розслідування, спасіння людства від апокаліпсиса.

Для дослідження авторефлексії Дж. Роллінса значний інтерес становлять питання міжлітературних відносин у синхронії. Автор високо оцінює творчість сучасників, які формують парадигмальний ряд

американської авантюрно-пригодницької літератури. «Ідеальним тріо» письменників він називає Майкла Крайтона (1942-2008) – «майстра наукової пригоди», Калеба Карра (1955) – «справжнього генія у створенні історичних таємниць» і Дена Брауна (1964), що «зруйнував традиційні канони, перетворивши історію мистецтва і релігії в джерело гострих відчуттів» [229]. Саме ці три письменники найбільшою мірою вплинули на формулу конспірологічного роману Дж. Роллінса. Типологічна схожість творів названих авторів констатована у кількох рецензіях. Так, у *The New York Times* відзначено: «Роллінс – це те, що ви можете отримати, якщо ви кинете Майкла Крайтона і Дена Брауна разом у прискорювач частинок», а у *National Public Radio* названо твори Роллінса «авантюрними і надзвичайно захоплюючими. Роллінс розкриває невидимі світи, наукові прориви, історію розвитку людства – і робить все це із запаморочливою швидкістю і несподіванками очікувань» [209].

У контексті проблематики нашого дослідження особливий інтерес викликають оцінки Дж. Роллінсом доробку Дена Брауна, твори якого вважаються «еталонним» взірцем конспірологічного роману. Саме тому в обізнаних читачів гостросюжетної літератури, які порівнюють або протиставляють романи обох авторів, виникає питання про їх схожість та відмінність. На провокативне запитання: «Чи не є «Кістки волхвів» (*Map of Bones*, 2005) відповіддю релігійної людини Дену Брауну?» Дж. Роллінс відповів, що це запитання цілком очікуване і повідомив, що цей твір написаний майже одночасно з конспірологічним детективом Дена Брауна, але його задум склався набагато раніше. Впродовж 10-ти років автор «Кісток волхвів» (в інших перекладах «Карта кісток», «Потойбічні кістки») збирав матеріал про історію Ватикану, про інтригу під час Великого розколу, внаслідок якої папство було вигнано з Риму до Франції. Але головною в романі є не історична подія, а ідеологічна інтенція автора – протест проти зображення церкви і віри у зневажливому тоні. Дж. Роллінс відкидає будь-яке наслідування Д. Брауну, оскільки деяка подібність їхніх творів

ґрунтується на типологічних особливостях жанру та тематики конспірологічного роману.

Аргументом на користь цієї тези служить аналогічна історія, що трапилась між Деном Брауном та американським письменником і журналістом Льюїсом Пердью, автором маловідомого у порівнянні з «Кодом да Вінчі» роману «Спадщина да Вінчі» (The Da Vinci Legacy, 1983) та ще двох романів цієї серії: «Заповіт Лінца» (The Linz Testament, 1985) і «Донька Бога» (Daughter of God, 1999). У передмові до російськомовного видання першого з вищеназваних творів [129] автор звинувачує Д. Брауна у численних запозиченнях з його трилогії на рівні фактуальності, тематики та жанрової структури. Ситуація призвела до судового процесу між письменниками, до обговорення матеріалів якого також може долучитися й читач завдяки тому, що Л. Пердью вказав адресу відповідного сайту. Акцентуємо ще й таку модель комунікативно-рецептивного потенціалу конспірологічного роману.

У паратексті до роману Л. Пердью «Спадщина да Вінчі» цікавими видаються принаймні два моменти: по-перше, підкреслена інтерактивність комунікації автор – текст – читач, притаманна масовій літературі, де реципієнтові надаються функції третейського судді у віртуальній дискусії; по-друге, акцентування розмитості кордонів між реальністю та текстовою метареальністю. Тому автор наголошує, що у творі багато фактів і багато його вигадки, а відокремлювати одне від іншого – це справа читача [129]. Таким чином, незалежно від результату розслідування факту запозичень чи наслідувань у випадку Д. Браун – Л. Пердью, слід констатувати наявність загальних компонентів, характерних для формули конспірологічного роману, про що і говорить Дж. Роллінс в інтерв'ю.

Подібність жанрових структур твору Дж. Роллінса і конспірологічного роману Д. Брауна, що є прототипом цієї формули масової літератури, вважаємо вагомим аргументом ідентифікації «Кісток волхвів» як конспірологічного роману. Слід особливо підкреслити думку Дж. Роллінса

про його жанрові новації у створенні нових форм гостросюжетної літератури. Дійсно, він «ламає межі жанру, плавно змішуючи історичну таємницю, запаморочливий трилер і наукові пригоди» [229]. Проте масова література з її жорстким каноном залишається вірною формулі, бо зберігає її ядро, і конспірологічний роман не є винятком у цьому процесі трансформації жанрів.

Висновки до другого розділу. Аналіз літературно-критичних розвідок про творчість В. Єшкілева засвідчує відсутність системного дослідження, предметом якого була би жанрова специфіка романів «Богиня і Консультант» і «Усі кути Трикутника» або в якому здійснювався би їх порівняльно-типологічний аналіз із конспірологічними романами американських письменників, зокрема Д. Брауна та Дж. Роллінса. Можемо констатувати лише поодинокі побіжні згадування про схожість цих творів у деяких статтях, присвячених іншим проблемам прози В. Єшкілева.

Дослідження творчості Дж. Роллінса у світлі літературної саморефлексії доводить продуктивність застосування до неї комунікативно-рецептивного підходу. Виявлена кореляція між розумінням трилера в різнонаціональних літературознавчих терміносистемах дає змогу ідентифікувати жанрову структуру творів Дж. Роллінса серії “Sigma Force” як конспірологічних романів, що співвідносяться з дефініцією конспірологічного трилера (детективу).

Доведено, що Дж. Роллінс продовжує авантюрно-пригодницьку традицію світової літератури. Але американський письменник вирішує конспірологічні проблеми в нових соціокультурних умовах, а також в інших метафікціональних текстових реальностях. Автор створює новий тип персонажів, що існують у світі, в якому «предметом змови є конструювання реальності» (Л. Болтанські). Однак, незважаючи на проникність кордонів між видимою і невидимою реальністю, залишаються непорушними чіткі кордони між добром і злом. Саме на відновлення правової та моральної норми у

боротьбі з деструктивними силами, що намагаються змінити владний дискурс і встановити свій порядок, спрямовані зусилля загону “Sigma Force”. Він намагається запобігти діяльності міжнародних злочинних груп, мета яких – створення глобальної кризи. Надзавдання представників загону “Sigma Force” – викрити й нейтралізувати змову проти людства задля спасіння його від апокаліпсиса – ядерного, екологічного, тоталітарного тощо.

У гостросюжетних художніх творах Дж. Роллінса конспірологічний код є одним із тих, що моделюють жанр. Пригодницький та науковий дискурси його романів синтезуються з конспірологічним нарративом у спосіб, структурований такими константами: таємниця – змова – розслідування. Вони є наскрізними для романів «Кістки волхвів» (Map of Bones, 2005) [238], «Ключ Судного дня» (The Doomsday Key, 2009) [240], «Лінія крові» (Bloodline, 2012) [147], «Вінець Демона» (The Demon Crown, 2017) [239], серії “Sigma Force”.

Автор створює новий тип конспірологічного роману, що містить жанрове ядро цієї літературної форми, але відрізняється способом вирішення художніх задач. Наша розвідка і висновки із неї слугують підґрунтям застосування жанрового підходу до вивчення романів Дж. Роллінса серії “Sigma Force” як конспірологічних.

Основні положення другого розділу викладені в одноосібних публікаціях дисертантки [130; 136].

РОЗДІЛ 3

СТРАТЕГІЇ МОДИФІКАЦІЇ КОНСПІРОЛОГІЧНОГО РОМАНУ (ДЕН БРАУН, ДЖЕЙМС РОЛЛІНС, ВОЛОДИМИР ЄШКІЛЄВ)

3.1. «Денбраунівський» конспірологічний роман як прототип

У цьому підрозділі ми ставимо мету розглянути «денбраунівський» конспірологічний роман як прототип (за Д. Фішеловом) задля з'ясування специфіки жанрових модифікацій творів В. Єшкілєва і Дж. Роллінса. Релевантність зіставно-типологічного підходу ґрунтується на тезі Дж. Кавелті, який зазначає: “Clearly, we can only explain the success of individual works by means of analogy and comparison with other successful works, through the process of defining those elements or patterns that are common to a number of best-sellers” [204]. («Цілком очевидно, що пояснити успіх одного твору можна лише за допомогою порівняння його з іншими популярними творами, виокремлюючи елементи або набори елементів, загальні для ряду бестселерів» [Переклад наш. – О.П.]).

Наукові розвідки, присвячені жанровим параметрам конспірологічної прози Д. Брауна, нечисленні. Переважно це рецензії, читацькі відгуки, статті літературознавчої, лінгвістичної та культурологічної спрямованості (Т. Амірян, А. Балод, О. Бессараб, Н. Гура, Д. Дроздовський, О. Заболотська, О. Овсюк, Т. Піндосова, О. Старостенко, О. Філоненко та ін.). Найбільшим унеском у дослідження конспірологічного роману Д. Брауна є роботи Т. Аміряна [1]. У його дисертації американський бестселер «Код до Вінчі» Д. Брауна розглядається як домінуючий у парадигмі інших текстів, що «оприявнюють прийоми формульного твору (роман-репліка «Смерть у Візантії» Ю. Кристевой, інваріант «Самотність-12» А. Рєвазова)» [1, с. 21].

Незважаючи на різні підходи до жанрового вивчення конспірологічного роману, окреслимо деякі ідеї вченого, що суголосні нашому дослідженню. По-перше, це теза про відкритість жанрової парадигми

конспірологічного роману, до якої можуть увіходити різні за стилістичними та модальними основами твори [1, с. 15]. Саме цю позицію ми підтверджуємо аналітичним дискурсом упродовж усієї своєї роботи і створенням жанрової типології за принципом «відкритого каталогу». По-друге, актуальним є твердження, згідно якого «сучасна компаративна філологія зіставляє ті чи інші твори, моделі, жанри, щоразу створюючи новий методологічний простір у вирішенні проблем» [1, с. 21]. Тому в нашому дослідженні увага концентрується не стільки на лініях диференціації, скільки на аналогіях та подібностях, бо, за М. Бахтіним, «кожний культурний акт суттєво живе на кордонах» [15, с. 25]. Плідність такого підходу підтверджується застосуванням комунікативно-рецептивного підходу до вивчення текстів та принципів їх жанрової типологізації. По-третє, ми поділяємо розуміння «конспірології як частини великого постмодерністського процесу, так і результату певного етапу розвитку постмодерністських ідей» [1, с. 295]. Насамперед це стосується постмодерністської епістемі про неможливість існування єдиної на всі віки істини, адже Грааль має завжди залишатися в таємниці, а його пошуки не мають кінця і є важливішими за результат. Разом із тим слід наголосити на принципових відмінностях нашого підходу в порівнянні з міждисциплінарними методами жанрового вивчення конспірологічного роману, репрезентованими Т. Аміряном.

Виходячи із виявленого нами жанрового інваріанта («основного ядра») конспірологічного роману, розглянемо «Код да Вінчі» Д. Брауна [35] як прототип (генотип, зразок) родинної подібності цих творів за такими параметрами: поліжанровість, мотивна структура твору, просторово-часова організація (сюжет, персонажі, вставні конструкції) та рецептивний аспект жанру. У такому ракурсі цей роман досі не був предметом системного дослідження.

Слід відзначити прецедентність твору Д. Брауна «Код да Вінчі». Під прецедентним тестом, услід за Ю. Прохоровим, розуміємо текст, представлений феноменами, які «відомі будь-якому сучасному повноцінному

homo sapiens і входять в універсальний когнітивний простір людства» [144, с. 149]. До визначальних характеристик прецедентного тексту також відносять потенційну здатність до численних реінтерпретацій, які оприявнюється у відтворюваннях його в різного роду текстах і дискурсах, що в результаті призводить до визнання таких текстів «фактом культури» [81, с. 217]. У світлі сказаного можна углядіти певну кореляцію між прецедентним текстом і прототипом жанру. У випадку з романом «Код да Вінчі» важко заперечувати надзвичайну популярність цього міжнародного бестселера, перекладеного сорока чотирма мовами світу, до обговорення якого долучилась не тільки Римсько - Католицька церква, а навіть представники інших світових релігій. Крім відомого фільму «Код да Вінчі» (2006) режисера Рона Говарда, туристичного буму «місцями пригод Роберта Ленгдона», конспірологічний роман американського письменника спродукував низку наслідувань, суперництва, полемічних «відповідей» та пародій.

Як зазначає Т. Амірян, «Код да Вінчі» Дена Брауна став всесвітньо відомим бестселером і посів перші рядки всіляких хіт-листів, остаточно сформувавши жанр конспірологічного детективу або конспірологічного трилера в масовій літературі» [1, с. 236]. Відразу підкреслимо термінологічну синонімію, застосовану Т. Аміряном до визначення жанру – «конспірологічний детектив», «конспірологічний трилер», «параноїдальний трилер» тощо. У процесі аналізу роману «Код да Вінчі» як жанрового прототипу і прецедентного тексту ми звертаємось і до інших творів американського письменника.

«Постмодернізм – це легковажне дитя кінця ХХ ст. – впустив нарешті масову культуру і змішав її з елітарною», – так дотепно визначив сучасну ситуацію В. Руднєв [154, с. 245]. «Глобальною формулою» такого поєднання вважаємо конспірологічний роман. Серія романів Д. Брауна – «Янголи і демони» (Angels & Demons, 2000 [197]), «Код да Вінчі» (The Da Vinci Code,

2003 [200]), «Втрачений символ» (The Lost Symbol, 2009 [201]), «Інферно» (Inferno, 2013 [198]), «Джерело» (Origin, 2017 [199]) – утворює за низкою інваріантних рис жанровий канон конспірологічного роману як нового типу «літератури таємниці», що збагачується жанровими ознаками високої та популярної літератури. Внаслідок жанрових дифузій і семантичних зрушень виникає нелінійна, різноспрямована, антиєрархічна структура твору, де порушуються класичні норми та канони, що в цілому не характерно для формульної літератури. Жанрову структуру конспірологічного роману Д. Брауна збагачують елементи агіографії (історія Святої Лючії), апокрифів (Євангеліє від Марії (Магдалини), Євангеліє від Пилипа), жанрових рис травелогу (розділ 69 «Інферно» – путівник по Венеції), історичного (альтернативно-історичного, псевдо-історичного) роману, використання поетики готичного роману (опис підвалів, лабіринтів, галерей, наявність рис готичних злочинців у деяких персонажів тощо).

Саме тому жанрову форму серії про гарвардського професора Роберта Ленгдона літературознавці визначають як “thrillers, spy stories, crypto stories, mystery-detective fiction stories, conspiracy fiction crypto stories” і навіть “thrillers for intellectual readers” [47, с. 7], а також як «арт-детектив» та «культурологічний детектив». І цим не вичерпується термінологічне багатоголосся. До прикладу, О. Овсюк, акцентуючи жанрову поліфонію у романі «Коді да Вінчі», називає його інтелектуальним трилером або релігійним, детективним, конспіративним романом-містерією, оскільки в ньому поєднуються всі зазначені жанри [121]. До теоретизування дослідник не вдається, однак ми згодні з ним щодо гібридності конспірологічного роману. Утім, залишається відкритим питання: чи є для автора статті серед виділених ним жанрових структур домінантна?

Т. Дьякова у статті «Характеристика жанру «трилер» та його піджанри» вдається до тематичної класифікації підвидів, згідно якої романи Д. Брауна маркуються як «релігійні трилери» [63]. Наведемо сформульовану дослідницею дефініцію: «Релігійні трилери апелюють до духовного аспекту

нашої свідомості. У центрі сюжету зазвичай знаходяться священні артефакти або історична таємниця, а добре відомі або ж секретні групи борються за панування. Герой втягується в події завдяки, здавалося б, невинному розслідуванню» [63]. Важко збагнути, що мається на увазі під «невинним розслідуванням», адже у трилері йому передуює жахлива подія, найчастіше – вбивство. Все сказане ще раз підкреслює складність визначення літературних форм гібридних жанрів.

Подібна «строкатість» пояснюється не тільки тим, що Д. Браун об'єднує у творі одразу кілька жанрових форм, а й міжлітературними та кроскультурними чинниками, які у ньому тісно взаємопов'язані. Все це засвідчує таку інваріантну рису конспірологічного роману Дена Брауна, як поліжанровість. Отже, виникає завдання – простежити та порівняти явище жанрової полівалентності у модифікаціях конспірологічного роману – творах В. Єшкілева «Богиня і Консультант» та Дж. Роллінса «Ключ Судного дня», щоб виявити в них подібні та відмінні риси.

Структурно-семантичним інваріантом конспірологічного роману Д. Брауна, «планом змісту», за Лейдерманом, є наявність усталеного комплексу мотивів як суто конспірологічних, так і загальнолітературних.

До конспірологічних жанротвірних мотивів відносимо:

- мотив таємниці у її розгалуженій семантиці: володіння таємницею, приховування таємниці, впізнавання таємниці, розкриття таємниці тощо;
- мотив пошуку артефакту, що корелює з пошуками істини – Святого Граалю;
- мотив хаосу та деструкції, що спровоковані діями таємних спільнот задля панування над світом;
- апокаліптичні мотиви та пов'язані з ними мотиви спасіння людства від глобальної катастрофи;
- мотив доленосних для героя випробувань – ініціації;
- мотив історичної загадки, що знаходить розгадку в сучасності;
- мотив осяяння, прозріння тощо;

– поліфункціональні енігматичні мотиви.

Ключовим мотивом конспірологічного дискурсу Д. Брауна є міфи про таємні братства на кшталт Пріорату Сіону або про їхніх супротивників – про католицьку секту *Orus Dei*, про рицарів-тамплієрів, що побудували каплицю в Шотландії як точну архітектурну копію Соломонового храму в Єрусалимі, про масонів – спадкомців тамплієрів, про таємне братство ілюмінатів, що начебто існує і досі, тощо.

Так, у романі «Втрачений символ» (2009) Д. Браун фокусується на діяльності масонів, з якими пов'язано багато конспірологічних теорій, а також чуток та легенд. Сюжетні події відбуваються у Вашингтоні, переповненому, як це показано у творі, масонськими символами. Для створення атмосфери таємничості автор пише про масонську змову (“Many conspiracy theorists claimed the Masonic forefathers had concealed powerful secrets throughout Washington along with symbolic messages hidden in the city’s layout of streets.”, “It was popular among conspiracy theorists as “proof” that the Masons held secret influence over our early nation” [201]), масонські символи (“...powerful minds who adorned their new capital with Masonic symbolism” [201], згадує про масонську ложу (“...revealed it as the oldest Masonic lodge in D.C.”) [201], наводить славетні імена Б. Франкліна, Дж. Вашингтона – все це задля створення ілюзії достовірності про прадавню й могутню організацію. Розвитку детективного сюжету сприяє символ «піраміда масонів» (“The Masonic Pyramid is one of D.C.’s most enduring myths..”) [201], широко відомий читачам за зображенням на доларових купюрах. Саме цей символ допомагає головному герою розкодувати низку шифрів і загадок, що приведуть до втраченого скарбу-містерії тощо. Кожний етап квесту пов’язаний із артефактом: гравюрою А. Дюрера «Меланхолія» (“is pointing us to a very specific piece of Dürer’s work *Melancholia*” [201]), із зашифрованими картинами да Вінчі («three of Leonardo da Vinci’s most famous encoded masterpieces – *The Last Supper*, *Adoration of the Magi* and *Saint John the Baptist*» [201]), науковими працями І. Ньютона (“The discovery of Isaac

Newton's secret papers in 1936..." [201]). Однак у романі «Втрачений символ» загрозою світовому порядку є не масонська змова, а параноїдальна ідея супермена-одинака, мета якого – заволодіти сакральним талісманом задля особистої могутності і влади над світом.

Слід зауважити, що ці та подібні міфи масової свідомості є топосом конспірологічного роману як кроскультурного явища. Вони наявні, наприклад, у романах В. Єшкілева: «Усі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди» (2012) [70], «Ситуація "нуль", або Побачити Алькор» (2010, 2017) [69], О. Українця «Малхут» (2017) [172]. Є така проблематика у творах Дж. Роллінса «Кістки волхвів» (Map of Bones, 2005) [238], «Лінія крові» (Bloodline, 2012) [147]. Читацькій цікавості сприяє звернення Д. Брауна до таких «екзотичних» для європейського контексту таємних сект, як релігійно-терористичний орден асасинів. До речі, алюзії на цей орден, на нашу думку, можуть прочитуватися у романі В. Єшкілева «Богиня і Консультант».

Варто звернути увагу на фікціональність створеної у конспірологічному романі історичної реальності, що впливає на комунікативно-рецептивний аспект твору. Саме у зазначеній площині активізується конвенційність взаємин між автором твору і реципієнтом, якому належить право або вірити в історичність зображених подій, або вважати їх метафікційним авторським конструктом. Розмивання кордонів між фактуальним та фікціональним призводить до виходу реципієнта за межі твору в соціокультурний контекст. Змодельована «конспірологічна дійсність» впливає на формування так званого параноїдального суб'єкта як такого, що погоджується з існуванням прихованої реальності змови. Разом із тим не відкидаємо й іншого варіанту – наявність реципієнтів, які поставляться до «художнього таємнознавства» як до цікавого повісткування, що не підлягає оцінці в суворих параметрах документальності та історичної правди. Проілюструємо ці тези.

Припускаємо, що безпрецедентна полеміка, яка спричинилася навколо апокрифічної лінії твору Д. Брауна «Код да Вінчі» (Христос як історична особа, Його одруження з Марією Магдалиною, існування їхніх кровних нащадків) викликана саме таким зануренням у конспірологічний дискурс твору на його комунікативно-рецептивному рівні. Одні читачі повірили у змову очільників християнської церкви, які приховують невігідну для неї правду (ситуація на кшталт відомого літературного анекдоту про секретарку Томаса Манна, яка, закінчивши друкувати рукопис його роману-міфу «Йосип та його брати», сказала: «Ну, нарешті, ми знаємо, як це було насправді»). Інші критикували історичну складову твору і знаходили хиби та неточності, звинувачуючи американського письменника у спотворенні істини. Далеко не всі зрозуміли, що Ден Браун написав конспірологічний роман, усталеною ознакою якого є гра «між документальним і фікціональним» [3, с. 237].

У цьому плані показова реакція Тома Генкса, який зіграв у однойменному фільмі Рона Говарда головного героя. Він розкритикував представників християнської церкви за те, що вони поставилися до фільму занадто серйозно, а насправді він більше схожий на казку [див. про це: 44].

Саме такий висновок можна зробити щодо вірогідності релігійного та історичного наративів конспірологічних романів Д. Брауна і не тільки його. Балансування на межі реальності і фікціональності створює ефект правдоподібності, притаманний конспірологічному роману. Це визнають і самі письменники, і літературознавці. Наприклад, Л. Пердью у передмові до першого видання перекладу російською мовою роману «Спадщина до Вінчі» (2005) наголосив: «У книзі багато фактів і багато моєї вигадки. Я не буду розповідати, де що, бо і в тому, і в іншому ви можете виявити істину. І до того ж так цікавіше читати» [129]. Дж. Роллінс у авторській післямові до роману «Лінія крові» порівнює письменника з гравцем у покер, який не хоче показати іншим, блефує він чи ні. Тим самим зазвичай займається і письменник: розмиває лінію між правдою і вигадкою [147].

Завдання будь-якого автора «вивести глядача / читача з поля фікціонального в простір реального, переконати в тому, що він має справу з реальною розповіддю і залишити не просто задоволеним викриттям таємниці (як це робить класичний детектив), а показати справжність повіствування, щоб читач вийшов з простору вимислу з переконаністю в тому, що змова існує, що його світ, як і світ героїв – це завжди як мінімум дві реальності, одна з яких прихована спільнотою змовників» [3, с. 238]. Отже, автор конспірологічного роману намагається знайти особисті прийоми репрезентації історії і навіть самої реальності, що «вислизують» із позитивістської визначеності і прагнуть до постмодерністського релятивізму.

Важливе місце у літературі «таємнознавства» посідають мотиви, що зазвичай належать до інтелектуальної проблематики «серйозної» літератури. У конспірологічному романі Д. Брауна цей комплекс мотивів виконує особливу функцію – він стає центром, навколо якого формується змова. До таких вагомих проблем належать теорії перенаселення Землі, ідеї трансгуманізму, генної інженерії, біотероризму («Інферно» [198]), створення штучного інтелекту («Джерело» [199]), перегляд традиційних теологічних концепцій («Код да Вінчі» [200], «Янголи та демони» [197]). Зазвичай названі мотиви переплітаються між собою, створюючи мотивні комплекси. Наприклад, у романі Д. Брауна «Інферно» (2013) сюжетотвірною є мальтузіанська теорія перенаселення у трансгуманістичній інтерпретації, автором якої є швейцарський фахівець з генної інженерії Бертран Zobрист. На відміну від учених-злочинців, які у своїх наукових експериментах відчують себе по той бік добра і зла (наприклад, Едвард Блейк у романі Дж. Роллінса «Лінія крові»), Бертран Zobрист вважає себе новоявленим месією. Його покликання – врятувати землю від «вірусного» поширення людей, що загрожує планеті апокаліпсисом самознищення.

Теорія вченого, провокативна за суттю, містить такі аргументи, що підкорюють своєю простотою, логічністю, а головне – апеляцією до історичного досвіду людства. На думку Zobриста, створений ним «розумний»

вірус Інферно позбавить планету від, можливо, не найуспішнішої частини її населення, враженої всіма смертними гріхами. На користь його ідеї такого «полегшення» планети від «баласту» свідчить історичний факт: у середньовічній Європі чума «розчистила» шлях до Ренесансу: “The three gnashing mouths are symbolic of how efficiently the plague ate through the population” [198].

З одного боку, ця теорія дуже нагадує горезвісну евгеніку; з другого – людство дійсно стоїть на порозі глобальної катастрофа і, щоб її уникнути, пропонується, так би мовити, більш-менш «гуманне» вирішення проблеми. Читачеві запропоновано складний вибір між поганим і ще гіршим. Тим самим автор створює комунікативну ситуацію у вирішенні цього мегамасштабного конфлікту, сприяє залученню читача в процес співтворчості. У результаті конспірологічну складову твору можна сформулювати у парадоксальний спосіб: змова геніального безумця з керівниками таємної організації проти людства і людяності з метою порятунку того ж-таки людства. Адже Інферно, як переконаний Бертран Zobрист, на відміну від Чорної Смерті або стихійного лиха – “a long-term solution, a permanent solution . . . a Transhumanist solution” [198].

У створенні образу геніального науковця Д. Браун відходить від його одномірного потрактування як mad scientist. Письменник запитує у читача: “Instead of sending us horrific disasters and misery ... maybe nature, through the process of evolution, created a scientist who invented a different method of decreasing our numbers over time. No plagues. No death.” [198]. Про певну його симпатію до Бертрана Zobриста також свідчить алузія на образ Ікара. Саме у такий спосіб учений укоротив собі віку, стрибнувши з дзвіниці Джото. Отже, слід відзначити амбівалентне авторське ставлення до персонажа, що нехарактерно для класичного детективу з його «маніхейським» розділенням світу на чорно-білі кольори. Ці жанротвірні та стильові чинники дають підстави констатувати інноваційні структурно-семантичні особливості

конспірологічного роману Д. Брауна у порівнянні з іншими жанрами «літератури таємниці».

Апокаліптичні мотиви є також ваговою складовою конспірологічного сюжету. Вони сприяють руйнації сталих уявлень про відомі події, замість яких подаються принципово нова інтерпретація або ж добре забута стара на кшталт відродження апокрифічних джерел чи маргінальних версій. У романі Д. Брауна «Утрачений символ» «великий» апокаліпсис загрожує людству, якщо сакральним знанням про масонську святиню – Втрачене Слово та магічним талісманом заволодіє особистість з низьким рівнем свідомості. «Претендентом» на таку роль є загадковий персонаж, супермен і татуйований красень Малах. Є у детективній лінії сюжету і «малий» апокаліпсис, що переживає Пітер Соломон – його батько. Він впливова особа з великими статками, один із авторитетних керівників масонської ложі, який у терористові та вбивці впізнає власного сина.

Привертає увагу антропонім Соломон, що містить алюзію на біблійного царя, мудру людину і правителя («Притчі Соломона»), відомого своїм багатством, відданістю Богу, бо саме під час його правління побудовано Ієрусалимський храм. “Peter Solomon came from the ultrawealthy family, the surname Solomon had always carried the mystique of American royalty and success. Peter at fifty-eight, had held numerous positions of power in his life. He currently served as the head of the Smithsonian Institution” [201]. У фіналі твору образ Пітера набуває нехарактерної для біблійного образу Соломона семантики, алюзивно пов’язуючись із образом Авраама, який у знак відданості Богу мусив принести у жертву свого єдиного сина Ісаака (Всевишній в останній момент зупинив жертвоприношення, оскільки прагнув тільки випробувати вірність патріарха). Д. Браун інверсує біблійну ситуацію: у його творі жертвоприношення ініціює син заради досягнення сакральної могутності та божественного перетворення, а батько відмовляється це зробити.

Зауважимо, що цей хід, «гідний» популярного індійського кіно, має потужну комунікативно-рецептивну прагматику, бо значно розширює цільову аудиторію читачів конспірологічного роману. І не один Д. Браун розуміє його продуктивність. Так, тільки у восьмому романі Дж. Роллінса «Лінія крові» (загалом у серії “Sigma Force” шістнадцять творів) читач дізнається про шляхетне походження наскрізної героїні Сейхан, у минулому суперкілерки міжнародної таємної організації «Гільдія». Подія, коли її батько – рідний брат американського президента, затуляє грудьми доньку від кулі та в останніх словах перед смертю дарує надію на зустріч з утраченою у дитинстві матір’ю, розтопить найчерствіше серце. А, отже, крім мелодраматичного ефекту, є можливість закинути «гачок» на серійне продовження цієї сюжетної лінії, що сприяє читацькій зацікавленості.

У своїй творчості Д. Браун звертається і до інших біблійних алюзій задля характеристики персонажів, а також надання образам експресивного забарвлення, розширення їхньої семантики. Наприклад, заступника директора ЦРУ Іноуе Сато за здатністю наводити жах на підлеглих автор порівнює з морським чудовиськом Левіафаном зі Старого Завіту: “Seldom seen but universally feared, the OS director cruised the deep waters of the CIA like a leviathan who surfaced only to devour its prey” [201]. У романі Д. Брауна «Утрачений символ» зустрічаємо порівняння, котрі апелюють до біблійного тексту, зокрема до другої книги Мойсея «Вихід»: “The wide–open space before him felt like manna from heaven” [201]. Загальновідомий інтертекст є авторською стратегією спілкування з читачем, оскільки створює у останнього певну зону комфорту та підвищує самооцінку. А це, у свою чергу, сприяє створенню «символічного капіталу» (П. Бурдьє), що слугує комерційному успіху його творів.

Серед наскрізних літературних мотивів конспірологічного роману також слід назвати авантюрні мотиви. За М. Бахтіним, це викрадення, втечі, переслідування, підслуховування і підглядання, переодягання, що представлені як в автентичному, так і модифікованому вигляді. Певне місце

посідає літературний мотив знайденого давнього рукопису або артефакту, що являє собою таємницю або несе в собі її розгадку (щоденники, документи, скрижалі, малюнки, картини). Цікава трансформація відбувається з мотивом таємного знання, генетично пов'язаного з готичним мотивом забороненого знання, бо зберігається його інваріантна риса – знання як велика цінність. Також слід відзначити функціонування клішованих мотивів, характерних саме для масової літератури – це мотив амнезії, помсти, впізнавання та зустрічі через десятки років, віднайдення / втрата рідних тощо.

Отже, саме такий комплекс інваріантних мотивів, що виокремлено у серії романів про Роберта Ленгдона, є характерним для «плану змісту» конспірологічного роману. Надалі простежимо їх укоріненість та модифікації у конспірологічних романах В. Єшкілєва та Дж. Роллінса.

Наразі розглянемо «план структури» теоретичної моделі інваріанта конспірологічного роману Д. Брауна як прототипу. Його домінантою вважаємо просторово-часову організацію, до якої входять сюжет, система характерів, вставні елементи. Конспірологічний роман Д. Брауна, створений на перетині політичного та шпигунського дискурсів, «підпорядкований ідеї глобальної, всесвітньої змови» [2, с. 9]. Основу твору складає «конспірологічний» сюжет, у центрі якого лежить змова таємних сил проти сил явних (наприклад, уряду, католицької церкви) або всього людства [2, с. 9]. Спектр ідей та глобальність порушених у романах проблем дають підстави говорити про «конспірологічний» квест, який «передбачає не тільки пошук «злочинця» та розкриття таємниці, але й пізнання основ світобудови, культури та історії» [56, с. 25]. Але, на нашу думку, не менш важливою є рецептивна стратегія автора у виборі квест-хронотопа, що є сучасним прийомом реалізації гри у конспірологічному романі, підвищує читацьку цікавість, тобто виконує комунікативно-рецептивні функції. На квестову природу серії Д. Брауна про Роберта Ленгдона номінативно вказують інші дослідники (Т. Амірян [1, с. 181], Д. Дроздовський [60]), однак детально це питання не розглядалось.

Головний герой Роберт Ленгдон – професор Гарвардського університету, відомий фахівець із релігійної символіки, він же суб'єкт квесту, разом із спеціалістом із криптографії Софі Неве виходять зі звичного плину буття і поринають в екстраординарні події. Вони повинні розгадати низку таємниць та загадок, починаючи від начебто кримінальних – вбивство куратора Лувра Жака Соньєра до таких, що у змозі порушити світову рівновагу. Крок за кроком вони викривають злочини товариства *Opus Dei* – прелатури католицької церкви, розслідують таємниці Пріорату Сіону й наближаються до розкриття загадкового «кода» да Вінчі. Незважаючи на порушення «правил» детективу (читач знає вбивцю), Д. Браун із першого «ходу» квесту створює атмосферу енігматичності, що додає розслідуванню читацької зацікавленості. Цьому сприяють низка запитань, які Роберт Ленгдон адресує начебто до себе, візуалізація місця злочину, що відтворює відомий малюнок Леонардо да Вінчі: “To Langdon’s amazement, a rudimentary circle glowed around the curator’s body. Saunier had apparently lay down and swung the pen around himself in several long arcs, essentially inscribing himself inside a circle. In a flash, the meaning became clear. «The Vitruvian Man,» Langdon gasped. Saunier had created a life sized replica of Leonardo da Vinci’s most famous sketch <...> The circle had been the missing critical element. A feminine symbol of protection, the circle around the naked man’s body completed Da Vinci’s intended message - male and female harmony. The question now, though, was why Saunier would imitate a famous drawing?” [200]. Отже, питання, чому Соньєр наслідував відомий малюнок, чому намалював на собі таку ж піктограму, хвилюватиме впродовж усього розслідування, особливо якщо уважний читач не пропустив важливу деталь, акцентовану Ленгдоном: окреслене куратором коло як символ жіночої та чоловічої гармонії. Аби розкрити таємницю священного Граалю, герої мають розплутати низку загадок різного типу: вербальних, візуальних, логічних, таких, що складаються із мовних ігор чи потребують знання нумерології, символіки, кодів культури. Тобто, герої разом із читачем здійснюють квест, що сприяє

читацькій ідентифікації з героями як реалізації рецептивних авторських стратегій.

У сучасних літературних квестах часопростір зазвичай має два виміри: реальний і авантюрно-пошуковий. «Герої творів-квест діють у реальному для себе світі й у просторі квесту, який може перебувати в іншому часовому періоді. Цей часовий період можна позначити як час квесту. Час і простір пропонуємо вважати квест-хронотопом» (А. Борова) [30, с. 99]. Події у таких творах зазвичай відбуваються у різних часових полях. За концепцією Д. У. Данна, часові поля – це своєрідна система «дзеркал», що відбиваються одне в одному [30, с. 100] і ведуть героїв до розв'язання завдання. Подібний хронотоп, на нашу думку, має всі ознаки «лабіринту» і по-різному втілюється у творах Д. Брауна, В. Єшкілева, Дж. Роллінса та інших авторів масової літератури.

Попри те, що дія роману відбувається впродовж однієї доби, аналіз квест-хронотопа дає змогу виявити кілька часових потоків, що притаманно конспірологічному роману. Романний простір розгортається на перетині часів – справжнього (час дії твору), минулого (спогади героїв), давноминулого (історичний час існування тамплієрів, розенкрейцерів, Леонардо да Вінчі, Ісуса Христа), легендарного (історія Граалю)» [162, с. 144].

Просторово-часову організацію роману Д. Брауна «Код да Вінчі» розглядаємо як низку стадіальних квестів (Н. Фрай), побудованих за моделями екшенів масової культури, кожен із яких відкриває новий локус конспірологічного лабіринту.

Перший стадіальний квест роману: «Загадка Вітрувієвої людини». Помираючи, куратор Соньєр застиг у позі пентаграми. Така поза загиблого натякала на відомий ескіз Леонардо да Вінчі «Вітрувієва людина». Померлий залишив побіля себе загадкові символи, а на захисному склі перед картиною «Мона Ліза» написав загадкову фразу: “So dark the son of man” [200]. Розгадка символів веде до наступного «квесту» в романі.

Другий стадіальний квест роману: «Послання Леонардо да Вінчі». Послання, що нібито зашифровані у полотнах Леонардо да Вінчі, стають дороговказом у лабіринті розслідування для суб'єктів квесту – Роберта Ленгдона та Софі Неве. «Тесеї і Аріадна» браунівського твору з ризиком для життя шукають вихід у лабіринті таємних кодів та символів. Написи загиблого куратора привели квесторів до картини (“Madonna of the Rocks”), за якою було сховано ключ.

Третій стадіальний квест: «Схованка Наріжного Каменя». Аби потрапити до таємної схованки, героям довелося знайти ключ не тільки у предметному, але й у семіотичному значенні. Ключ, або квест-код, – це система правильно поставлених запитань та знайдених на них відповідей. Кульмінаційним моментом цього стадіального квесту стало підтвердження точності розшифровки кодів, а саме: героям пощастило знайти Наріжний Камінь.

Четвертий стадіальний квест: «Загадка родоводу Софі». У каплиці Розлін у Шотландії, збудованій тамплієрами як точна архітектурна копія Соломонового храму в Єрусалимі, квестори розкривають загадку родоводу Софі. Йдучи лабіринтом припущень, спростувань та доказів, герої знаходять нащадка роду, що бере свій початок від Христа та Святого Грааля.

П'ятий стадіальний квест: «Таємниця Святого Грааля». Цю містичну реліквію шукав герой лицарського роману Персіваль, а також багато його наступників – героїв художніх творів та реальних істориків, культурологів, містиків. У романі Д. Брауна шукачі Святого Грааля докорінно переосмислюють його традиційний сакральний зміст. У фіналі (епілозі) твору Роберт Ленгдон спускається у підземний комплекс Лувру. “At the end of the tunnel, he emerged into a large chamber. Directly before him, hanging down from above...” [200]. Від її кінчика до підлоги залишалось лише шість футів, а прямо під нею була розташована піраміда висотою три фути. Роберт Лендон здогадався, що ці споруди символізували Чашу і Меч і пригадав рядок із вірша Соньєра: “The blade and chalice guarding o'er Her gates.” [200]. Маленька

піраміда виявилася тільки верхівкою велетенської підземної камери у формі піраміди, в якій була розташована гробниця Марії Магдалини. “With a sudden upwelling of reverence, Robert Langdon fell to his knees. For a moment, he thought he heard a woman’s voice ... the wisdom of the ages ...” [200].

Квест-хронотоп конспірологічного роману Д. Брауна пов’язаний із таким постмодерністським концептом, як лабіринт. Література постмодернізму, успадковуючи нелінійні художні моделі міфу, включає «лабіринт» до своєї локально-темпоральної структури. Лабіринт є одним із найдавніших способів освоєння часопростору. Учені пов’язують лабіринт із міфом і вважають його «символом архаїчного мислення» [48, с. 246]. У XX столітті розширюються символічне значення лабіринту і сфера його застосування. Однак він продовжує бути «моделлю людської психіки, людської культури та, зрештою, людського всесвіту» [93, с. 17]. У літературному просторі лабіринт мислиться як зв’язок між життям і смертю, Богом і людиною; як єдність жіночого і чоловічого начал, неподільність протилежностей. У творах сучасної літератури сюжетика, проблематика, мотивний склад, символіка, а також структура часопростору нерідко набувають концептуальних ознак «лабіринту».

Лабіринт є полісемантичним культурним кодом. Р. Барт у праці «S/Z» визначав: «Культурні коди суть не що інше, як цитації – вилучення з будь-якої області знання або людської мудрості; виділяючи ці коди, ми обмежимося вказівкою на тип цитованого знання» [14, с. 45]. Він виділив п’ять основних типів: 1) культурний код, що пов’язаний із інтертекстуальністю – корпусом суспільних норм та сукупністю знань, на які є посилання в тексті; 2) комунікативний код, який маркує способи звернення до адресата; 3) символічний код; 4) акціональний код, який охоплює фабулу та сюжет; 5) герменевтичний код, що пов’язаний із «загадкою» тексту та «відгадкою» читача або проблемою розуміння та інтерпретації тексту. Ці ідеї Р. Барта є підґрунтям для нашого подальшого аналізу «лабіринту» в конспірологічних романах Д. Брауна, В. Єшкілева та Дж. Роллінса.

На думку дослідників (І. Ільїн, Ю. Лотман, І. Хассан та ін.), лабіринт постає образом еквівалентом постмодерністської свідомості, своєрідною емблемою постмодернізму. Спираючись на ідеї Р. Барта про типи семіотичних кодів, ми виокремили домінантні типи лабіринту, а саме: культурологічний лабіринт і символічний лабіринт. Розглянемо їх ознаки.

Культурологічний лабіринт. Ден Браун зробив ареною дії своєї книги місця, які є природними, культурними або історичними пам'ятками. Місцем дії роману стали визнані центри світової культури (Париж, Рим, Лондон). Автор залучив до образної системи свого роману картини Леонардо да Вінчі «Мона Ліза» (Mona Lisa) і «Мадонна в гроті» (Madonna of the Rocks). Так мистецький твір-загадка стає основою детективного сюжету роману «Код да Вінчі».

Символічний лабіринт. У побудові цього типу лабіринту особлива роль належить символам, які розгадує гарвардський професор відповідно до своїх професійних занять. Численні шедеври великих майстрів, із їх загадками та прихованими посланнями, утворюють «простір у просторі», а символи постають дороговказом до істини. До таких символів належать Святий Грааль, пентаграма, Лінія Троянди, шестикутна зірка Давида, емблеми таємних організацій та ін. Ключовим із них є Святий Грааль. Д. Браун, звертаючись до цього символу, наповнює образ новим, несподіваним змістом. Як зазначає І. Набитович, американський письменник реалізує «художній постмодерністський проєкт перепрочитання й деконструктивістської трансформації образу Святого Граалю» [117, с. 510]. За логікою Дена Брауна, ця назва походить від французького слів “San grâal” (у романі – “Sangreal”), що є переінакшенням слів “Sang râal”. Середньовічною французькою мовою вони означають «королівська кров». Традиційно Сангріль вважається Чашею, з якої пив Ісус під час Тайної вечері та в яку потім Йосип з Ариматеї зібрав Його кров, що падала з Хреста, на якому Його розп'яли [121]. Граалем у романі Д. Брауна постає жінка Марія Магдалина, яка зберегла в нащадках кров Ісуса.

Образ-символ «Таємної Вечері». Д. Браун веде квесторів семіотичним лабіринтом знаків та образів картини Леонардо да Вінчі «Таємна вечеря», подаючи її як містико-символічне послання про альтернативну історію християнства. За версією Д. Брауна, в одязі одного з апостолів праворуч від Христа зображена Марія Магдалина. Чашу на картині символізує літера V, яку створює розташування постатей Ісуса і Марії. У романі Д. Брауна сакральні образи та сенс центрального об'єкта квесту інтерпретовано за апокрифічним «культурним міфом» і десакралізовано відповідно до художніх завдань масової літератури.

Образ Наріжного Каменя. Одним із ключових символів християнського тексту культури є «Наріжний Камінь». За біблійною семантикою проступає образ Ісуса (Істини), який став Наріжним Каменем Христової Церкви. У романі Д. Брауна сакральне значення образу замінюється профаним. У процесі розплутування квесту «Наріжним Каменем» виявився таємничий атрибут, шифрувальний прилад, винайдений Леонардо да Вінчі, але повторений куратором Лувра Жаком Соньєром. Розгадка таємного шифру на цьому «Наріжному Камені» веде до несподіваної істини про існування нащадків Христа, якими виявилася героїня твору Софі та її брат.

Конспірологічний роман Д. Брауна постає акціональним лабіринтом. Так, сюжетна подія «Коду да Вінчі» – це, з одного боку, історія передачі секрету вмираючим куратором Жаком Соньєром новим зберігачам, а з іншого боку – гонитва за ними таємних противників для того, щоб завадити досягненню мети – віднайденню Святого Грааля. Шляхом постійної просторової трансформації, переходу одного топосу в інший, задається динаміка твору, ритм погоні, ілюзія блукання лабіринтом [162, с. 147]. Відразу ж зазначимо комунікативно-рецептивний потенціал цього прийому, адже, на думку Дж. Кавелті, саме акцент на дії та сюжеті забезпечує ескейпістський аспект твору [80, с. 21].

Інваріантною рисою конспірологічного роману Д. Брауна є паратекстуальність (за класифікацією Ж. Женетта) та наявність вставних

конструкцій чи епізодів. Для зазначених творів характерна репрезентація тем та образів світового мистецтва, езотерики, сучасної наукової проблематики, алюзій із кіно, політичних дискусій, історії, цитат на рівні жанрів, стилів, сюжетів. Наприклад, назва твору «Інферно» є алюзією на першу частину «Божественної комедії» Данте, що засвідчує паратекстуальність взаємодії з претекстом. Позатекстовими псевдодокументальними елементами є наведені автором численні карти, малюнки, коментарі тощо. Вони створюють ефект реальності, а також виконують культуртрегерські функції, бо розповідають про твори мистецтва, пам'ятки архітектури та артефакти музейної культури. Для цього письменник використовує екфразиси різних типів – релігійні, живописні, архітектурні, топоекфразиси, що виконують функції ретардацій. Здається парадоксальним, але застосування цього композиційного прийому сприяє підвищенню читабельності твору, бо зупиняє розповідь на «найцікавішому», що «працює» на комунікативно-рецептивний аспект твору.

Дещо «екзотичними» виявляються прояви метатекстуальності в конспірологічному романі, утім, їхня наявність маркує його як постмодерністський твір. Так, Д. Браун демонструє амбівалентне ставлення до літератури маскульту. Його репрезентує пропозиція редактора, який іронічно радить Ленгдону написати свій бестселер під назвою «50 відтінків іконографії» – алюзія на твір Е. Л. Джеймс та відомий блок-бастер як приклади комерційного успіху, на який, звісно, не може розраховувати елітарна література. Здається, автор свідомо використовує алюзію на висловлювання Дж. Кавелті, який проникливо зауважує, що «успіх одного твору знаменує появу нової версії традиційної формули» [80, с. 20]. Тим самим підкреслюється не тільки успішність, але й серійність та стандартизація, притаманні так званій «вдалій книзі» (Дж. Кавелті).

Романи Д. Брауна є яскравим зразком постмодерністської нонселекції, бо поряд із названими алюзіями автор включає цитати з «Божественної комедії» (найбільш популярна – «любов, що водить сонце і світила»),

створює стилізації цього твору (лист-загадка Бертрана Zobриста), включає зразки наукового дискурсу. Наявність інтертекстуальності та паратекстуальності вважаємо інваріантною рисою поезики, що притаманна конспірологічному роману Д. Брауна як зразкові постмодерністської прози.

Конспірологічний роман Д. Брауна як інваріантна структура позначений рисами постмодерністської естетики та поезики, характеризується широтою світобачення героїв та усталеністю їхніх моральних імперативів, ігровою модальністю, інтертекстуальністю, інтерактивністю та інтермедіальністю [56, с. 21–27].

І насамкінець про структурний аспект теоретичної моделі, визначений Н. Лейдерманом як «план сприйняття». Як влучно зазначає М. Зубрицька, у сучасному літературному процесі «читач отримав почесне запрошення на свято великої творчої гри, де він мав пройти всі випробування, опанувати текстуальний безлад та разокремленість його елементів і тим реконструювати мозаїчну текстуальну цілісність на підставі окремих сигналів та «слідів» органічної єдності [76, с. 31–32]. Комунікативно-рецептивні стратегії є невід’ємними від жанрової структури масової літератури, що ми неодноразово акцентували при розгляді інваріантних складових, оскільки їй притаманна майже тотальна залежність від смаків читацької аудиторії.

Конспірологічний роман Д. Брауна – це перш за все майстерно розказана історія із захоплюючим сюжетом. Вона розважає і відволікає читача, навчає розрізняти добро і зло, не вимагаючи при цьому глибоких знань (автор про все розповідь) або проникнення в імпліцитні шари чи деталі творів (через їхню відсутність). Якщо автор залучає науковий дискурс, то редукує його до рівня міфологізованих гіпотез масової свідомості. Тобто формульна література задовольняє «споживацькі» інтереси читацької аудиторії, оскільки відповідає їхній аксіології, не створюючи когнітивного дисонансу між естетичними потребами та якістю формульної продукції,

відчуття тривоги і переживання не заступають стану захищеності, бо читач наперед знає усталені правила повіствування.

Процес декодування авторського повідомлення у формульній літературі вирізняється застосуванням специфічних прийомів активізації читацької цікавості. В узагальненому вигляді їх виокремлює Дж. Кавелті: це три літературних прийоми: напруга (саспенс), ідентифікація, створення видозміненого уявного світу [80, с. 28]. До названих слід додати ігрові авторські стратегії: а) гра-змагання («агон», за типологією Р. Кайуа) між автором та реципієнтом у розгадуванні таємниць, загадок чи ребусів; б) створення письменником різного роду «пасток», що відводять читача від магістральної лінії розслідування; в) «переодягання» персонажів як у прямому значенні, так і як інверсія їхніх функцій, наприклад, з «помічника» на «шкідника», за класифікацією В. Проппа; г) застосування прийомів ретардації, зміни планів оповіді, передбачення дії реципієнтом, спрямування його на помилковий слід. Названі стратегії актуалізують комунікативно-рецептивний потенціал творів і сприяють їх читабельності.

3.2. Жанрова модифікація конспірологічного роману Дж. Роллінса

Мета цього підрозділу – виявити жанрові модифікації конспірологічного роману в «американській версії» на матеріалі творів Дж. Роллінса. Для досягнення мети потрібно вирішити такі завдання: а) простежити, як «старі» та «нові» жанри створюють постмодерністську поліжанровість конспірологічного роману Дж. Роллінса «Ключ Судного дня»; б) визначити, в який спосіб відбувається жанрова модифікація на всіх структурних рівнях інваріанта твору; в) окреслити жанрову домінанту «як визначальну жанрову характеристику поліжанрового твору» [102, с. 365] г) виявити жанрову специфіку роману Дж. Роллінса у зіставленні з «денбраунівським» конспірологічним романом як прототипом; д) довести, що жанр для читача є моделлю рецепції, кодом сприйняття.

На запитання «Звідки походять жанри?» Цветан Тодоров відповідає: «...з інших жанрів. Нові жанри завжди є трансформацією одного або кількох старих жанрів через інверсію, через переміщення, через комбінування» [171, с. 25].

Нові жанри формуються шляхом модифікації старих, а згодом, у свою чергу, також можуть модифікуватися. Терміном «модифікації» називають не тільки процеси модернізації жанрів, а й результати цих процесів – нові жанрові утворення, які Н. Копистянська так описала: «Поняття "різновид" і "модифікація" близькі за значенням, але не синонімічні. Різновид – виділення нового утворення з рисами у чомусь відмінними від загального поняття жанру. Модифікація – наслідок того, що С. Скварчинська називає еластичністю жанру. Може бути і модифікація жанру, і жанрового різновиду. Модифікація може бути наступним рівнем поділу, а може бути лише додатковою характеристикою, яка вводиться і на рівні жанру, і на рівні жанрового різновиду» [90, с. 18].

Жанрові модифікації конспірологічного роману в їхній національній специфіці оприявнюють себе на всіх рівнях художнього цілого, а саме: плану змісту (мотивний комплекс), плану структури (просторово-часова організація) й плану сприйняття (індивідуально-авторські прийоми актуалізації комунікативних стратегій). Саме їхні модифікації щодо інваріантної жанрової структури дають змогу простежити й описати жанрову типологію конспірологічного роману в американській та українській літературах.

Здійснюючи комунікативно-рецептивний підхід до вивчення роману Дж. Роллінса «Ключ Судного дня», розглянемо низку рис, спільних для творів «літератури таємниці», що сприяють утворенню жанрових модифікацій. Одним із таких вагомих чинників є жанрова поліфонія, що засвідчує постмодерністську природу досліджуваних творів. У текстуальному аналізі цього підрозділу конкретизуємо стратегії створення нової гібридної формули – конспірологічного роману – завдяки

«переміщенню», контамінації, комбінуванню з такими усталеними жанрами, як готичний роман, детектив, трилер, авантюрно-пригодницький роман, шпигунський тощо. Слідом за Ц. Тодоровим розуміємо формулу як правило комбінування мотивів всередині жанру [цит. за: 155, с. 211]. Отже, розглянемо поліжанровість у мотивному комплексі конспірологічного роману Дж. Роллінса як одну з домінантних стратегій жанрової модифікації.

Показовими, на нашу думку, є зближення мотивів конспірологічного та готичного романів. «Пам'ять жанру» готичного роману в «Ключі Судного дня» є наскрізною й оприявнюється на всіх його рівнях. Перш за все обидва жанри (формули) включають топоси масової словесності (історія про таємницю, образи злочинців, мотиви підступності та зради, таємничого знання, апокаліптичні мотиви тощо) на рівні змісту, які щільно переплітаються з сюжетом, хронотопом, рецептивним аспектом жанру.

Так, у «Пролозі» автор вказує на темпорально-просторову локалізацію події – Англія, весна 1086 року, тобто епоха Середньовіччя, що певним чином зорієнтовано на готику. Фраза, якою відкривається повість: «Першим знаком біди стали ворони» – не залишає у читача жодного сумніву у неординарності того, що відбулося в близькому минулому та відбувається зараз. Готичний пейзаж експозиції активізує читацьку цікавість, намагання дізнатися причину такого становища. Завдяки прийому градації та детальній візуалізації образного ряду перед реципієнтом постає моторошна картина: з неба без жодного звука падають чорні мертві птахи, рясно вкриваючи землю, а коли подорожні, яким випало виконувати таємну місію, заїхали до селища, то побачили ще страшніше видовище – масову загибель усього живого.

Мотив загадкової смерті є інваріантним для «літератури таємниці» в цілому, можна стверджувати його інтертекстуальність. У нашому випадку лексико-семантичне поле мотиву утворюється словами: *horror, secrets, rumors, anxiety*, словосполученнями з оціночним значенням: *a cursed place, 'great withering death' the deeper truth, to discern the truth from the dead, hid the*

horror within, a contented silence, the bloated bodies of hundreds of sheep, the gaunt stretch of skin over bone [240].

Прийоми створення загадкової ситуації напруження, охоплюють також тропеїчний рівень. Так, оповита таємницею дивна загибель людей та тварин від голоду серед повних засіків їжі у наратора асоціюється з людиною, яка пливе на плоту серед океану, вмираючи від спраги, оточена зусібіч водою, пити яку не можна. Атмосфера страху, невідомості, тривожності створюється стилістичними, візуальними та звуковими образами та деталями. Цей прийом саспенсу, що є інваріантною рисою «літератури таємниці» (готичної прози, авантюрно-пригодницького роману, детективу, трилера), маркує поліжанровість конспірологічного роману, що споріднює його з названими літературними формами і виконує аналогічні рецептивні функції.

Зазвичай саспенс (suspense) пов'язаний із енігматичними мотивами, мотивами небезпеки, страху. Такий взаємозв'язок спостерігаємо і в романі Дж. Роллінса. Читач, нарешті, дізнається, однак лише про частину таємниці цього «проклятого місця». У запечатаній воском грамоті, написаній на «загадковому різновиді латини», воно названо *Vastare*, тобто «спустошене» [240]. Знаком готичного роману в поліжанровій структурі конспірологічного вважаємо мотив рукопису, актуалізований через згадування двох книг. Одна з них – “the Domesday Book” – “many mysteries still surround this survey”, завдяки мовній грі (domesday від староанглійської dom підрахунок, спостереження) отримала у народу влучну назву «Книга Судного дня» (Doomsday). Принагідно зазначимо, що сильна позиція твору, а саме його назва «Ключ Судного дня» – також перегукується зі старовинним рукописом і містить алюзію на кінець світу. Однак декілька деталей перекодовують готичну семантику мотиву таємниці у конспірологічну.

Так, один із персонажів роману – професор Единбурзького університету, фахівець з історії Британських островів періоду від неоліту до римського панування Воллес Бойл завдяки унікальній знахідці – щоденника королівського коронера, учасника перепису й очевидця цих зловісних

смертей – привідкриває завісу таємниці. Професор наводить гіпотезу деяких істориків про головну – приховану – мету цього великого перепису, про яку свідчать «темні місця» Книги Судного дня, написані червоними чорнилами алегоричною латиною. У знайденому щоденнику є натяк на щось жахливе, що сталося з невеличким поселенням. Знаменно, що свій рукопис коронер-християнин відзначив язичницьким символом. Символіка та її інтерпретації, які є наскрізними для твору Дж. Роллінса, типологічно споріднюють його з конспірологічними романами Д. Брауна і В. Єшкілева.

Друга – не менш утаємничена книга – включає «моторошно точно» пророцтво католицького священика дванадцятого століття, канонізованого під ім'ям святого Малахії, про долю ста одинадцяти пап. Апокаліптичний фінал для людства настане, коли прийде сто дванадцятий Папа. Отже, з перших сторінок роману актуалізовано інваріантний для плану змісту мотив катастрофи, пов'язаний із кінцем світу в розгалуженій його семантиці. Книга з видінням Малахії, що була втрачена, а потім з'явилась у шістнадцятому сторіччі, начебто зберігається в архівах Ватикану, хоча і може бути містифікацією. Однак у читача відразу виникає підозра (ефект параноїдальності, невід'ємний від конспірології): якщо це не так, чому церковні ієрархи її ховають? Отже, внаслідок поліжанровості актуалізована характерна риса конспірологічного роману – балансування на межі реальності та вимислу, реальності та квазіреальності. Читачеві дуже важко, а іноді навіть неможливо провести грань між містифікацією і документом.

Відтак, із перших сторінок роману Дж. Роллінса «Ключ Судного дня» інваріантний для художньої конспірології мотив таємниці постає у різних його варіаціях. Як відомо, у готичному романі таємниця може пояснюватися як містично, так і раціонально (наприклад, у романах Енн Редкліфф). Щодо конспірологічного роману, то в розкритті таємної змови зазвичай акцентується аналітична подача матеріалу, його позасуб'єктивність. Однак для конспірологічного роману не характерне тотальне підпорядкування емоційної сфери раціональній, бо значну роль у його структурі відіграє

комунікативно-рецептивна складова, зорієнтована на особисто забарвлене сприйняття реципієнта. Читач, який занурюється в атмосферу таємниці конспірологічного роману, певною мірою «переступає» межі фактуальності та фікціональності художньої реальності твору. Це може пояснюватися як близькістю сучасних аспектів твору до повсякденності, так і загадковістю сюжетних подій.

Певною мірою цьому сприяє перетин часів давніх і сьогодення, що притаманно роману Дж. Роллінса «Ключ Судного дня» та іншим його творам. (У дужках зазначимо інваріантність цього композиційного прийому для конспірологічного роману авторів, що вивчаємо у нашій дисертації). Мотив таємниці скріплює ці темпорально-просторові структури, бо загадка із далекого минулого – дивовижна смерть жителів спустошеної долини та процвітання острова біля берегів Ірландії, що нагадує міфологічний Авалон, знаходить свою розгадку через десяток сторіч. Пошуки чудесного зілля, здатного позбавити світ від глобального знищення, крізь простір та час сягають архаїки, потім Середньовіччя і нарешті сьогодення. Композиційно цей квест з'єднує дві сюжетні лінії – історичну і сучасну, а образ середньовічного святого Малахії виконує рамкову функцію, бо поєднує паратекстуальні «Нотатки історичного характеру», де згадується про його пророцтво, з фіналом роману.

Розглядаючи спорідненість мотивів конспірологічного та готичного романів на рівні структури змісту, відзначимо найбільш характерні з них. На нашу думку, це мотиви зради та підступності, реалізовані саме у парадигмі жанрової поліфонії згаданих творів. У романі Дж. Роллінса вони втілені у персонажах, свідомість яких належить як до Середньовіччя, так і до сучасності. Так, наскрізний для твору мотив зради у його готичному забарвленні, що виходить із родинних уявлень, втілений в образі Івара Карлсена, чиє поняття про зраду сформовано кодексом честі предків-вікінгів, відповідно якому будь-яка зрада має каратися дуже суворо. Художньою деталлю, що уособлювала для керівника міжнародної компанії «Віатус»

моральне падіння зрадника, була старовинна монета. Її викарбували з грошей фальшивомонетника, котрого затаврували перед стратою цією монетою як ганебним клеймом.

«Чорною міткою» сучасних зрадників, які є такими на розсуд Івара Карлсена та adeptів могутньої законспірованої організації «Гільдія», став кельтський хрест, яким вони таврують страчених відступників та їх помічників. Для Карлсена “a certain satisfaction in the punishment, a return to an older form of justice, where those who betrayed the world were marked for all to see” [240]. Середньовічні уявлення про моральність у свідомості персонажа корелюють із сучасними реаліями, бо продиктовані його упевненістю у своєму праві на таке покарання, оскільки у нього є сила і влада, а також перспектива досягти глобального панування.

Мотиви зради та підступності у романі Дж. Роллінса семантично між собою пов'язані й вирішуються у традиційній для «літератури таємниці» дихотомії добра і зла (до слова, це притаманно також детективу). Майже абсолютним втіленням зради та підступності у творі є образ Кристи Мангуссен – талановитого біогенетика, привабливої жінки, фанатичної adeptки міжнародної терористичної організації «Гільдія». Цей образ, у деякій мірі демонізований, інтертекстуально перегукується з клішованим у готичній прозі образом *femme fatale*, чия привабливість є спокусою і загрозою життю головного героя [78, с. 82]. Її лиходійство не має меж, бо їй не відомі почуття любові, вдячності або навіть прихильності, моральні принципи у неї взагалі або відсутні, або перебувають по той бік добра і зла.

Задля досягнення власних цілей – грошей, а особливо влади, що збігаються зі злочинними намірами терористів, Криста підступно зраджує тих, хто довірився їй, кого звабила чи підкупила за гроші й обіцянки. Так, вона звела наклеп на закоханого в неї сина сенатора Гормена, нібито він збирався продати секретну інформацію про експерименти з генетично модифікованими злаками, а потім його вбила, щоб приховати правду. Лише в одному випадку автор відходить від чорно-білою палітри у змалюванні

образу, коли згадує про її нещасне дитинство і про обставини, внаслідок яких вона втратила людяність і стала «знаряддям» для здійснення вбивств, підлості і маніпулювання людьми. Тому можемо засвідчити «мерехтіння» готичного мотиву «дівчина у руках злодіїв», інверсованого автором, бо жертва стає лиходійкою та завдає великої шкоди у глобальних масштабах.

Паралельно розповідається про долю іншої героїні твору – Сейхан, минуле якої теж пов'язано з «вихованням» у «Гільдії», але вона знайшла сили вийти зі злочинної системи. Таким чином, спостерігаємо ще одну модифікацію усталеного мотиву і його розвиток у парадигмі роману виховання (наявна традиція роману Ч. Діккенса «Пригоди Олівера Твіста»: з твору «Лінія крові» читач дізнається про шляхетне походження героїні Дж. Роллінса). Отже, маємо ще одну підставу констатувати характерну для постмодернізму тенденцію зближення високої та масової літератури. Зазначимо, мотив виховання супер-жінок, наділених надздібностями для виконання конспірологічних завдань, споріднює романи Дж. Роллінса «Ключ Судного дня» і В. Єшкілева «Богиня і Консультант» (у якому зображено долі дівчинки Індіго та її колежанок по тантричній школі – згодом найманих убивць) із жанровим генотипом, репрезентованим романами Д. Брауна (втім, зображені ним супер-жінки позитивно марковані й соціально захищені на відміну від згаданих).

Формула конспірологічного роману має певний генетичний зв'язок із готичним на рівні образної системи. У готичній літературі конфлікт розгортається навколо таємниці, герої поляризуються, навіть існує особливий персонаж – готичний лиходій. У конспірологічному романі Дж. Роллінса система персонажів також побудована за принципом антитези, суть якої – боротьба світлих та темних сил, однак детективна складова жанру допускає підміни, коли автор свідомо відводить читача від розгадки. Зазначені особливості сполучаються із загальними парадигмальними установками «теорії змови». У досліджуваних конспірологічних романах наявні паралелі, що засвідчують цю близькість.

Так, цікавою видається трансформація образів «готичних лиходіїв». До прикладу, такими є наскрізні персонажі серії “Sigma” Дж. Роллінса – Валентина й Антон Михайлови, релігійний фанатик Сайлас у романі Д. Брауна «Код да Вінчі» – альбіноси і маргінали за статусом, що підкреслює їхню «інакшість». Вони різні за своєю моральністю і життєвими устремліннями. Так, Сайлас, на відміну від персонажів Дж. Роллінса – запеклих мерзотників та збоченців, є амбівалентною постаттю, жертвою людської жорстокості та упередженості. Однак негативні персонажі конспірологічної прози, хоча й нагадують класичних «попередників», більшою мірою психологічно вмотивовані та переслідують набагато масштабніші цілі.

До стереотипних прийомів готичного роману, як і конспірологічного, належить створення психологічних і філософських лабіринтів, пов’язаних із дослідженням зла, що таїться в глибинах людської особистості. За словами О. Панченка, «конспірологія обумовлена потребою в поясненні й визначенні меж зла як соціальної та етичної категорії. При цьому зло обов’язково екстериоризується, приписується уявлуваним «іншим», тобто групам або окремим людям, чий цілі й наміри за визначенням протилежні й шкідливі співтовариству "своїх"» [127]. Однак у порівнянні з готичним конспірологічним романом має більше виходів до соціальної дійсності, відбиваючи значимі її процеси.

Як відомо, поетику готичної прози маркує характерна топіка: похмурі замки, занедбані будинки, підземелля, потайні місця, монастирі з таємничим минулим. Будучи схованими від звичайного погляду, вони є вмістищем інфернального вивороту світу, де тріумфують ворожі людині сили. Потрапляючи туди, герой прирікає себе на загибель. Ці особливості готичних топосів у модифікованому вигляді репрезентовані у конспірологічному романі Дж. Роллінса. Так, приміщення центрального управління “Sigma Force” сховані глибоко під землею під «Смітсонівським замком», збудованим у псевдоготичному стилі. Засідання Римського клубу – міжнародної

«фабрики мізків», що складається з відомих учених, промисловців, політиків і навіть членів королівських сімей, відбуваються в середньовічному замку Акерсхус: “guides would lead tours into the ancient dungeons and dark passages, sharing the stories of ghosts and witches that had always haunted the gloomy fortress” [240].

«Готичний» антураж конспірологічного роману сигналізує про амбівалентність уявлень про історію «зовнішню» й історію «внутрішню». Начебто доступна для всіх зацікавлених картина засідань насправді приховує у собі сутність таємних зборів, на яких вирішуються долі світу. Не менш втаємниченою є робота тих, хто ці змови розкриває, бо вона також надійно схована від стороннього втручання. Так готична топіка, перетинаючись із конспірологічним мотивом змови та детективним її розслідуванням, створює нові семантичні комплекси на рівні плану змісту.

Виразним прийомом є застосування топіки готичного пейзажу в конспірологічному романі. Один із численних прикладів – пейзаж локації на острові Шпіцберген, де розташоване сховище насіння на випадок глобальних катастроф, яке дотепно називають «Сховище Судного дня», «Ковчег Ноя для насіння»: “Ahead rose the mountain of Plataberget, home to the Doomsday Vault. Its jagged peak scratched into a lowering sky. Behind it, the world was nothing but dark clouds” [240].

Модифікація готичної поетики відбувається за рахунок комбінування зазначених мотивів та інверсії езотеричного та екзотеричного, «вкраплення» публіцистики, оповідань про привидів і відьом, переплетення історії та сучасності. Названі прийоми створюють ефект полістилістики, що також є ознакою трансформаційних жанрових процесів. У порівнянні з романами Д. Брауна готична складова поліжанровості у романах Дж. Роллінса як маркер жанрової модифікації є більш виразною. Проте слід зазначити схожі риси у поетиці обох авторів на рівні алюзій та ремінісценцій – це «знаки» готичної культури, поєднання історії та міфології, згадування езотеричних співтовариств, культурних артефактів, художньо реалізованих у екфразисах,

побутових та історичних реаліях, деталях портрету та інтер'єру, пейзажу тощо.

Загальновідомий генетичний зв'язок літературної готики та детективу впливає на процеси художнього оновлення та жанрової модифікації конспірологічного роману. Нагадаємо, що в англomовній традиції жанр детективу в цілому позначається цілою низкою термінів (*detective fiction, crime fiction, detective story, mystery story, detective novel, criminal novel, thriller*), тому схожі жанрові підтипи можуть мати декілька різних найменувань. Так, детективна складова роману Дж. Роллінса «Ключ Судного дня» оприявнюється як у визначених конспірологічних жанротвірних мотивах, так і в сюжеті, створюючи ефект поліжанровості. Однак на відміну, скажімо, від класичного детективу (*classical detective novel, whodunit, mystery story, puzzle story*), події та хронотоп у конспірологічному романі, по-перше, глобалізовані, по-друге, твори відрізняються образами сищиків та семантикою таємниці, по-третє – сучасний детектив (*Crime fiction*) сам по собі є також гібридним жанром [92, с. 36–40]. Однак усталеним залишається ключовий мотив убивства та розслідування. Розглянемо ці стратегії, що засвідчують модифікацію структур класичного детективу в конспірологічному романі, більш детально.

Так, у класичному (аналітичному) детективі дія найчастіше відбувалося в одному місці та в обмеженому просторі. Цим місцем може бути кабінет сищика-аналітика, а замкнутим простором – поїзд, яхта, будинок, занесений снігом, тощо [154, с. 79–81]. У конспірологічному романі детективний локус зазнає суттєвих змін. Ключовий детективний елемент конспірологічного сюжету в творі Дж. Роллінса – загадкове вбивство, усі жертви якого марковані кельтським хрестом. Те, що подія відбувається майже одночасно на трьох континентах: у Західній Африці (Малі), Італії (Рим-Ватикан), у Сполучених Штатах Америки (Вашингтон, Нью-Йорк тощо), значною мірою свідчить про модифікацію традиційної формули детективу у поліжанровій структурі конспірологічного роману. Крім глобальної локації,

автор «підігріває» читацьку цікавість до розгадки певним ускладненням мотиву злочину. Жертвами стають особи, які належать до різних національностей і культур, соціальних шарів, а тому читачеві важко знайти спільні мотиви їх убивства у настільки різних обставинах. З точки зору комунікативно-рецептивного підходу, такий авторський «хід» є елементом гри між автором та реципієнтом, що в цілому характерно для ігрової поетики «літератури таємниці».

І дійсно, на перший погляд, що може бути спільного між католицьким священником отцем Марко Джованні – археологом, знавцем давньої історії, Джейсоном Горменом – сином американського сенатора і професором-генетиком Принстонського університету Генрі Маллоу? Яку таємницю приховує це дивне потрійне вбивство? Чому однаковий і саме такий знак залишили на обличчях цих людей? Ця ускладнена символікою таємниця / загадка потребує розкриття. Вона є наскрізною і володіє свідомістю читача до самої розв'язки у фіналі твору. У зв'язку з цим слід відзначити ще один аспект жанрової модифікації детективу у структурі конспірологічного роману.

Як відомо, за правилами класичного (аналітичного) детективу реципієнт не може бути розумнішим, ніж нишпорка [42, с. 319]. Автори конспірологічного роману сміливо порушують цей «закон жанру», вибудовуючи нову комунікативно-рецептивну стратегію – ігрову стратегію «агону», що має на увазі змагання між автором та читачем у пізнанні істини, ставлячи його у ситуацію вибору правильного рішення без підказок з боку письменника. Отже, можна стверджувати, що конспірологічний роман створює свій тип реципієнта.

До прикладу, мотив параноїдальності як інваріантна риса персонажів конспірологічного роману певною мірою «провокує» відповідну реакцію читача. Отже, автор неодноразово змушує останнього вагатися між сумнівами в щирості Сейхан і справедливості підозр Грейсона Пірса, що вона є подвійним агентом і «працює» на терористичну організацію «Гільдія» [146,

с. 102–105]. Завдяки повторам, що також є однією із комунікативних стратегій у творах масової літератури, автор створює конфліктну ситуацію вибору, що активізує інтерактивність читача, стимулює його взаємодію з персонажами, бо змушує хвилюватися чи співчувати одному з них. До речі, цей подієвий конфлікт невизначеності і підозри не вирішується впродовж усього твору, автор створює напругу до самого фіналу. Саме у такий спосіб відбувається самоідентифікація реципієнта з персонажами, що відповідає комунікативно-рецептивним стратегіям автора і сприяє читабельності його тексту. І відповідно подія розгадування загадки, притаманна детективному тексту, виконує у структурі конспірологічного роману саме таку функцію. Але, на відміну від детективу і його піджанрів, загадка у конспірологічному романі не збігається з таємницею, вона може бути лише її складовою. Отже, виявлені чинники впливають на модифікацію жанрової структури конспірологічного роману і його комунікативно-рецептивну природу.

У створенні поліжанрової формули конспірологічного роману Дж. Роллінса виявляємо елементи трансформації крутого детективу як одного з піджанрів детективної прози. Це цілком природно, бо саме в Америці в 20-30 роки ХХ столітті створюється національний варіант детективу – *hard-boiled detective story*, що серйозно вплинув і на світову літературу (“*serie noire*”), і на кінематограф. Схожість оприявнюється у концепції активного героя – прагматика-професіонала, який також відновлює порядок та справедливість у боротьбі проти деструкції і хаосу. Він, як і герой крутого детективу, втрачає імунітет, притаманний джентльмену-сищику, наприклад, у жанрі *whodunit*, де «правило жанру постулює імунітет детектива» [245, р. 139]. Оперативників “*Sigma Force*” б’ють, травмують, намагаються позбавити пам’яті, вони постійно ризикують життям, бо, подібно героям крутого детективу, «інтегровані у всесвіт інших персонажів» [245, р. 141]. Однак на відміну від них, співробітники американської спецслужби діють не тільки за допомогою м’язів або зухвалості, а завдяки гармонійному поєднанню інтелекту, спритності й сили.

Другою спільною рисою вважаємо переплетіння схожих мотивів у сюжетних лініях, що фіксують процес розслідування не одного, а декількох злочинів, однак масштаб цих подій є різним. Характерний для крутого детективу мотив зрадників чи «продажних копів» у романах Дж. Роллінса глобалізується та набуває конспірологічності. За утаємниченою боротьбою, інтригами та змовами, що викривають співробітники загону “Sigma Force”, стоять впливові чиновники державних відомств, військові, керівники міжнародних бізнескорпорацій і навіть уряди, а головне ті, хто таємно керує цими урядами і структурами. До прикладу, автор пише про могутню «Гільдію»: “No one knew anything about the true puppetmasters of that organization-only that it was well entrenched and had tendrils and roots globally” [240]. Отже, завдяки актуалізації конспірологічного дискурсу відбувається інверсія усталених жанрових ознак крутого детективу в структурі роману Дж. Роллінса.

У конспірологічному романі Дж. Роллінса периферійно «мерехтить» мотив зваблення представників загону “Sigma Force” дуже небезпечною фатальною красунею, але автор переводить серйозний модус, зазвичай притаманний крутому детективу, у пародійний. І насамкінець зазначимо, що модифікується характер злочину, який потребує розкриття: від соціального у крутому детективі до онтологічного злочину проти людства у конспірологічному романі. У генотипі – конспірологічному романі Д. Брауна – формула крутого детективу не актуалізована.

У жанровій структурі конспірологічного роману Дж. Роллінса формула крутого детективу не є дуже значущою у порівнянні з іншою традицією американської детективної літератури. Йдеться про застосування у «літературі таємниці» новітніх досягнень природничих та технічних наук (міжавторська серія про Дока Севіджа (“Dok Savage”), твори Майкла Крайттона тощо). У романах Дж. Роллінса знаходимо численні згадування про дива сучасної науки, що застосовує “Sigma Force” під час своїх спецоперацій. Наприклад, кількаразово повторюється розповідь про чудовий витвір

біоінженерії – штучну руку, що створили конструктори загону замість втраченої своєму стійкому бійцю Монку Коккалісу. Автор детально зупиняється на описах тих приладів та знарядь, сучасних засобів «підглядання» і «підслуховування», що використовуються як інтелектуально озброєними вояками “Sigma Force”, так і їх супротивниками – конспірологами, терористами, найманими вбивцями. Твір рясніє фрагментами науково-популярних текстів, що містять інформацію з різних галузей знань: генетики модифікованих сільськогосподарських рослин, медицини, генної інженерії, біотехнологій, економічних і соціальних теорій тощо. Таким чином створюється текстова полістилістика, що також є однією з ознак поліжанровості.

Для презентації цих знань письменник активно використовує паратекстуальні елементи: розміщує графічні зображення ДНК рослин, малюнки поганських та християнських символів, різноманітних артефактів, навіть надає план сховища Судного дня, план абатства Клерво. Саме у ньому відбувається «останній раунд» боротьби між оперативниками “Sigma Force” з могутнім супротивником – терористичною «Гільдією». Оволодіння «ключем» від вікової таємниці відкривало би злочинній організації шлях до панування над сучасним світом. Слід наголосити, що візуальними підказками також рясніють романи Д. Брауна. Іntenція паратекстуальних елементів – переконати читача в достовірності того, що відбувається, підтвердити науковий або історичний характер наведених фактів.

Такий, «строкатий», на перший погляд, текст виконує культуртрегерську функцію, бо підвищує інтелектуальний рівень реципієнта, впливає на зростання його самооцінки, розширює читацьку аудиторію. Ця особливість є інваріантною для конспірологічного роману, який містить велику кількість інформації з різних галузей знань – культурології, мистецтвознавства, релігії, сучасних наукових теорій. Слід відзначити різноманітні інтертекстуальні перегуки між творами Д. Брауна і Дж. Роллінса, що маркують сучасний культурний контекст. Скажімо,

згадування про архітектурні шедеври Френка Гери: «Мушля» у Принстонському університеті («Ключ Судного дня» Дж. Роллінса), музей Соломона Гугенхейма в Більбао («Джерело» Д. Брауна), елементи агіографії (Санта Лючія, свята Коломбо, святий Малахія), популярний виклад наукових знань: проблем штучного інтелекту (Д. Браун «Джерело», Дж. Роллінс «Вінець демона / The Demon Crown» (2017)), квантової теорії (Дж. Роллінс «Чёрный орден / Black Order» (2006), а також апокрифічні версії життя героїв Нового Завіту (дитячі роки Ісуса в романі «Невинна кров» / Innocent Blood (2013) Дж. Роллінса, земне життя Христа та Його гіпотетичних нащадків у романі «Код да Вінчі» Д. Брауна). Все це засвідчує спільний культурний контекст для конспірологічного роману в американській літературі.

Доступ до інформації здійснюється в режимі Інтернет-покликання: при появі незнайомого або ледь знайомого слова чи поняття автор немовби передбачає «клік» комп'ютерної мишки читача і відразу спрямовує його до експертного тексту, що містить посилання на численні документи або псевдодокументи [155, с. 215]. Справжня якість «експертності» так само мало піддається перевірці, як і в Інтернет-посиланнях, оскільки головне завдання – створити враження «науковості» або «історичності» наведених фактів. Тобто автор знов-таки зосереджується на комунікативно-рецептивному аспекті роману, використовуючи той арсенал прийомів, що максимально наближає читача до місця дії і створює «комфортні» умови для перцепції. Сформований топос визначає горизонт очікувань. Наявність інтертекстуальності та паратекстуальності вважаємо інваріантною рисою постмодерністської поетики конспірологічного роману. Однак поєднання так би мовити «спеціального інструментарію» і наукових природничих знань із процесом розслідування становить специфіку «художньої конспірології» Дж. Роллінса, що відрізняє його твори від типологічно близьких романів Д. Брауна і В. Єшкілева.

Найбільш складною є проблема визначення спільних ознак конспірологічного роману і трилера (про це частково йшлося у підрозділі 2.2. нашої роботи). Ми враховуємо точку зору Ц. Тодорова, згідно з якою формула трилера у цілому збігається з ознаками крутого детективу (йдеться про такі його константи, як насильство, жорстокі злочини, аморальність персонажів). Однак у конспірологічному романі вони не є жанротвірними чинниками. Літературознавець також називає риси, які відрізняють трилер від аналітичного детективу [245, р. 139], якому притаманні інші наративні стратегії, вторинна функція таємниці, акцент на середовищі та вчинках персонажів. Трилер, за кодифікацією Ц. Тодорова, близький до авантюрно-пригодницької прози [245, р. 140], що є цілком вмотивованим. Саме пригодницькі історії, що містять у собі жанрові елементи роману про «загублені світи», мотиви мандрів, схильність до дивовижного та екзотичного, численні описи, характерні для конспірологічного роману Дж. Роллінса, створюють нову його формулу. Зупинимось більш детально на цій тезі.

Знаменно, що пальма першості у створенні жанрової моделі роману про «загублені світи» належить А. Конан-Дойлу. Подібно до того, як його Шерлок Холмс установив стандарт і в якомусь сенсі створив формулу детективної історії, жанровий канон роману англійського письменника «Загублений світ» (“The Lost World”, 1912) став паттерном популярної розважальної літератури [210]. Основний набір структурних констант цього жанрового різновиду збігається з іншими формулами літератури «таємниці», що свідчить про їхню спорідненість. Так, сюжет роману про «загублені світи» побудовано на циклічній основі: ситуація порушення рівноваги двох світів – свого і чужого, подорож героїв-мандрівників у авантюрно-пошуковий часопростір з науково-дослідницькими цілями, стандартний набір персонажів: вчені та герой-воїн, який їх супроводжує. Серія подій задля встановлення статус-кво і досягнення мети подорожі оприявнює собою кумулятивний ланцюг епізодів.

Проте Дж. Роллінс не тільки наслідує канон роману про «загублені світи», але й модифікує його у парадигмі роману конспірологічного: науково-дослідницькі подорожі головних героїв пов'язані з розкриттям транснаціональної змови. Чужий світ у конспірологічному романі утаємничений, але зовні таким виглядає не завжди. Дж. Роллінс пропонує читачеві подорожі у різні сфери наукових експериментів і знань. Наприклад, двоє співробітників “Sigma Force” – Монк Коккаліс і Джон Крід проникають у таємні підземні лабіринти міжнародної компанії «Віатус», щоб дізнатися про генетичні експерименти у секретних лабораторіях. Повісткування про цю дуже небезпечну експедицію у захований від багатьох очей світ виконує декілька функцій. По-перше, вона стає ще одним етапом на шляху розкриття злочину проти людства – намагання купки можновладців жорстокими методами встановити тотальний контроль над чисельністю населення з правом вирішувати його долю. По-друге, автор стимулює читацький інтерес як до розкриття змови, так і до морального її аспекту. Макабричні описи чудернацьких грибів-убивць (“It’s the perfect killing machine.” [240]), що виростили на тілах загублених темношкірих людей, які вживали модифіковані рослини, змусять засумніватися в чистоті задумів тих, хто нібито дбає про “the sake of humanity” [240].

Цікавим є використання прийомів саспенсу на рівні створення звукових, візуальних, тактильних образів та деталей, що сигналізують про емоційне напруження героїв. Це, наприклад, моторошний опис грибів, побачених очима науковців : “the little fleshy umbrellas growing out of the beds in riotous exuberance”, “But the mushrooms grew larger along the row, gaining a richer hue of crimson”; “Monk noted a couple of brown stalks poking out of the blood. ... They were not stalks. With a cold chill, he realized they were human fingers.” [240]. Як приклад застосування тропів у створенні саспенсу наведемо зразок синестезійної метафори: “The stench struck like a slap to the face” [240]. Ефекту саспенсу сприяють дискретна оповідь, переривання події на гострій її фазі. До прикладу: “the doors were clearly not intended to keep

anyone out, so much as to keep the room's occupants in" [240], а далі автор звертається до інших, не пов'язаних із попередніми, подій і персонажів. Автор часто-густо застосовує риторичні питання на зразок: "What was so important about this site?" [240] навіть виокремлює їх графічно, що також підвищує цікавість реципієнта.

Модифікації канону роману про «загублені світи» відбуваються і у персонажній системі. Так, константний набір персонажів для цієї формули масової літератури складається із 2-3 дослідників, серед них – серйозні вчені, аматори й обов'язково «воїн-герой». У конспірологічному романі Дж. Роллінса вони об'єднують у собі ці функції, бо, наприклад, вже згадувані Монк Коккаліс і Джон Крід є висококваліфікованими фахівцями в галузі медицини та генетики, розуміються на проблемах біотероризму. У недалекому минулому, як і зараз, вони – бійці спеціальних загонів, тому немає потреби їх захищати. Вони готові до пригод різного штибу, і кожне нове випробування стає ще однією ланкою їх ініціації як самоідентифікації у професійному і моральному аспектах.

Слід підкреслити, що у конспірологічних романах Д. Брауна авантюрні події також мають місце, але, на відміну від творів Дж. Роллінса, вони не є домінуючими. І навіть коли обидва автори звертаються до схожої проблематики – теорії перенаселення, відповідальності вчених за результати генетичних досліджень, нагадування про наслідки евгеніки, то знаходять при цьому різні художні рішення. Перш за все зміни відбуваються у концепті змови. У романі Д. Брауна творцем смертоносного «Інферно», який став знаряддям «змови», є трагічна особистість «кабінетного» вченого, не схильного до авантур одинака-генія Бертрана Зобреста (Д. Браун «Інферно»). Натомість для учасників світової змови із великого бізнесу та злочинних структур (Дж. Роллінс «Ключ Судного дня») контроль над світовими запасами продовольства означає владу над усім людством. Тому особистість та діяльність Івара Карлсена, одного із організаторів генетичних експериментів на глобальному рівні, оцінюються Дж. Роллінсом

прямим оксюморонним висловом – «геніальне чудовисько». Задля підсилення значущості і доленості проблеми автор використовує ремінісценцію – цитату з Генрі Кіссінджера: “Control oil and you control nations, but control food and you control all the people of the world” [240].

Схожість і відмінність конспірологічного роману Дж. Роллінса від роману Д. Брауна найбільш яскраво оприявлено у «плані структури» теоретичної моделі. Саме домінанта – квестова часо-просторова організація твору – засвідчує жанрову модифікацію. Як зазначено раніше, характерними ознаками «квесту» як інваріантного компонента конспірологічного роману є сюжетна об’єднаність усталеними конспірологічними мотивами, складний малюнок «суб’єктно-об’єктних відносин», «лабіринт» як предикат. Названі особливості, внаслідок яких відбувається актуалізація квест-хронотопу, є усталеними для жанрової ідентифікації конспірологічного роману. Однак традиційний суб’єкт квесту роману «денбраунівського» типу – герой-одинак (Роберт Ленгдон) – у творі Дж. Роллінса «Ключ Судного дня» змінюється на групу героїв. Отже «тисячоликий» герой (Дж. Кемпбелл) одночасно реалізується і як проекція «мономіфу», і як його сучасна трансформація в масовій літературі (колективний герой).

У структурі твору Дж. Роллінса чітко виокремлюються два типи хронотопа, які, розгортаючись майже автономно, з’єднуються в результатах виконаної героями загальної місії, тобто в «кодах» рамкового квесту. Основні сюжетні колізії квесту дзеркально відбиваються у різних часо-просторових координатах, утворюючи складний малюнок хронотопічних зв’язків у романі. Так, початок квесту («виїзд») пов’язаний із надзвичайною подією: у Римі в соборі Святого Петра від вибуху загинув археолог із Ватикану отець Марко Джованні та був поранений священник Вігор Верона.

Задля розслідування злочину з Вашингтону до Риму вирушає командоре Грейсон Пірс, оперативник спецзагону “Sigma Force”. Він та його колеги є квесторами у творі. Ними було встановлено, що перед смертю отець Марко встиг заховати серед реліквій собору, на надгробку папи Урбана,

шкіряний мішечок з дивними символами: кельтським хрестом та друїдською спіраллю, в якому, як він сподівався, міститься порятунок людства від страшної хвороби.

Перший часо-просторовий шар квесту реалізується через акціональний (Р. Барт), або «конспірологічний» лабіринт. Сюжет розгортається «в режимі on-line»: “Present Day. October 8, 11:55 P.M.” [240]. Розслідування триває впродовж одного тижня і хронометрується як оперативний протокол спецоперації, що охоплює три континенти (Африка, Північна Америка та Європа). Виконуючи завдання, герої-спецпризначенці долають лабіринт політичних змов та науково-промислових секретів новітньої біогенної інженерії, що ставлять під загрозу долю людства; зухвало проникають до керівництва організації та, щомиті ризикуючи життям, повертаються з результатами розслідування до штаб-квартири загону “Sigma Force” (Вашингтон) в очікуванні нових пригод.

«Конспірологічний лабіринт» у романі Дж. Роллінса асоціативно пробуджує архетипний мотив «Тесей у лабіринті Мінотавра». Завдання для сучасних «тесеїв» із загону “Sigma Force” – проникнути в законспіроване лігво концерну «Віатус» (Осло, Норвегія). Концерн секретно використовує у своїх технологіях гени агресивних бактерій-«екстремофілів» для створення надстійких генномодифікованих сортів кукурудзи та інших харчових культур. Проте, «нестабільний» ген-агресор має потенціал знищити все людство. Амбітні геополітичні стратегії таємного ордену «Гільдія» спрямовані на жорсткий контроль чисельності людства. Новий техногенний Мінотавр знову потребує людських жертв.

Топографія «конспірологічного» квест-хронотопа утворює лабіринт із вигаданих та легендарно-міфологічних місць перебування героїв, водночас автор включає і справжні топоніми, супроводжує текст географічними картами. Паратекстуальні елементи сприяють активізації комунікативно-рецептивного потенціалу твору завдяки візуальному компоненту, а також створюють атмосферу самоідентифікації з персонажами завдяки співучасті у

квесті. Динаміка квесту задається чіткими завданнями спецоперації, хронометричним позначенням кожного її етапу, питально / звітною риторикою. У середині рамкового хронотопа квесту є окремі «хронотопи» стадіальних квестів (М. Бахтін, Н. Фрай). У романі Дж. Роллінса такі локальні квести побудовані як різнорідні «випробування в лабіринті». Такими у творі є «Лабіринт Колізею», «Лабіринт концерну «Віатус», «Лабіринт "Сховища Судного дня"» та ін. Структура кожного стадіального квесту відповідає основним трьома етапам: «завдання» – «випробування» – «повернення» (Н. Фрай, Дж. Кемпбелл). Однак, зауважимо, що етап «повернення» тут трансформується у перехід до нового квест-хронотопа.

Другий часо-просторовий шар твору реалізується через «культурологічний» лабіринт, що має характер «ризому» (Ж. Делез, Ф. Гваттарі). Він розгортається в «горизонті» розмаїття асоціацій, множинності версій, у тому числі й хибних. Топонімічна карта подорожі суб'єктів квесту має легендарно-міфологічні координати, а квест-коди ґрунтуються на апокрифах, археологічних гіпотезах, легендарних текстах. Об'єктами «культурологічного» лабіринту в квесті Дж. Роллінса постають різноманітні артефакти. Серед них – легендарна «Книга Судного дня» (1086 р.) Вільгельма Завойовника, що містить описи володінь та позначки місць загадкових епідемій. На шляху до розв'язання інтелектуальної загадки героям-квесторам трапляються такі об'єкти, як домовина друїда Мерліна, могила лорда Ньюборо, обитель святого Малахії, усипальниця Чорної Богородиці та ін.

Зауважимо, що серед об'єктів міфологічного квесту особливу функцію виконують артефакти доби легендарного Короля Артура та лицарів Круглого столу (острів Авалон, місто Камелот, замок феї Моргани). У творі Дж. Роллінса мотив розшуку «Ключа Судного дня» спецагентом Грейсоном накладається на архетипний мотив пошуку легендарним лицарем Персівалем Святого Грааля, містичної Чаші Крові Христової – символу вічного життя.

У структурі класичного квесту дослідники традиційно виділяють елементи, що пов'язані з функцією героя (Дж. Кемпбелл, В. Пропп, Н. Фрай). У романі Дж. Роллінса було виявлено всі основні типи персонажів. «Герої» у творі – це Пойнтер Кроу, директор “Sigma Force”, а також асоціативний двійник короля Артура; Грейсон Пірс – проекція образу Персіваля; Монк Коккаліс – сучасний парафраз образу Тесея. «Помічники» героя в романі – це культуролог Рейчел Верона, отець Рай, хлопчик-провідник Лайл та ін. «Ворогами» постають лідери концерну «Віатус» та таємничого терористичного ордену «Гільдія». «Шкідниками» на шляху героїв постають суперагенти Кріста Магнуссен, професор Бойль та ін. Серед «дарувальників» провідну роль відіграє святий Малахія з його дарунком ліків проти загадкової хвороби.

Отже, в романі Дж. Роллінса «Ключ Судного дня» рамковий квест-хронотоп містить багато стадіальних хронотопів, побудованих як лабіринт випробувань. Суб'єктом квесту в романі постає колективний образ героя – загону “Sigma Force”, який актуалізує / трансформує мономіф про «героя з тисячею облич» (Дж. Кемпбелл). Предикатом квесту виступає «лабіринт», утворений із загадок на шляху до винайдення способу спасіння людства. У квест-хронопі домінують «конспірологічний» та «культурологічний» типи лабіринту, за якими проглядають прецедентні тексти – міф про Тесея і Мінотавра, романи про лицарів Круглого столу та легенди про Святий Грааль.

Квест-кодом роману Дж. Роллінса «Ключ Судного дня» постає розв'язання складної загадки, заданої у передмові та назві роману. Концепт «ключ» до свого семантичного поля включає квестові конотації – «код», «розгадка», «вихід з лабіринту». Що є ключем і чому «Судного дня»? Ці запитання постають перед читачами і персонажами твору впродовж дії роману. Семіотичними складовими «ключа» стають символи кельтського хреста та друїдської спіралі, що мають універсальне значення: “the quartered circle represents the earth, the spiral is meant to symbolize life, specifically the

journey of the soul, rising from life to death to rebirth” [240]. У місцях співіснування поганської та ранньохристиянської релігій, у напівзнищених святилищах та похованнях за цими семіотичними координатами було знайдено дещо, що несе загрозу всьому людству. Саме про такий апокаліптичний «сценарій» прагнув повідомити перед загибеллю отець Марко, який став жертвою політичного сплута під назвою «Гільдія». Нищівну загрозу людству він бачив у першій «біологічній зброї», якою були надстійкі, агресивні «екстремофіли», що їх застосовували жреці-друїди проти іновірців, а в наш час – біоінженерні корпорації. Проте, за легендами, порятунок існував поряд із небезпекою, і про це знали монахи острова Бардсі – легендарного Авалону. За свідченням св. Малахії, зцілення йшло від Чорної цариці, персонажа апокрифів. Отже, ключ від пастки для людства був відомий ще з XII ст. і старанно оберігався утаємниченими. До розгадки вів складний лабіринт із символів та кодів, що їх розшифрували герої квесту – спецагенти загону “Sigma Force”.

Ризоматичний характер «лабіринту» включає бінарні опозиції, що виникають як нашарування різних культурних кодів. Такий шлях відображає релятивізм істини, а також принципи ігровізації та містифікації історії. Так, поганська цариця-цілителька («Чорна цариця») переосмислюється як Діва Марія; християнський святий Малахія постає проекцією друїда Мерліна, сакральний символ Хрест бере свій початок від поганських символів земного кола, розсіченого чотирма стихіями тощо.

Стає відомо, що св. Малахія, який знайшов «ключ» до порятунку від морової пошесті, зафіксованої в «Книзі Судного дня» Вільгельма Завойовника, лікував людей від недуги і самвилікувався під час чуми. Автор роману залучає легенду про «чудо годування груддю»: “the Black Madonna wept milk and cured him” [240]. Образ «молока спасіння» трансформує сакральний концепт «Кров Спасителя», пов’язаний із образом Святого Грааля.

В усипальниці св. Малахії, що, за легендами, захована в абатстві Клерво, у Франції, квестори знаходять саркофаг Чорної цариці (яка виявляється єгипетською царівною Мерітатон, дочкою фараона Ехнатона та цариці Ніфертіті). В її зсохлих руках – канопа (поховальна урна давніх єгиптян, в яку зазвичай поміщали забальзовані органи членів царської родини) [146, с. 594]. Проте сакральна посудина Чорної цариці зберігала особливий антибактеріальний порошок, що застосовували для муміфікації фараонів. У річищі цієї культурної традиції канопа – це той містичний «Грааль», що відкривав шлях до вічного життя.

Поряд із спільними слід назвати риси відмінні. Це квест-коди, що мають різну семантику Святого Грааля: у Д. Брауна вона пов'язана з християнською святою Марією Магдалиною, а у Дж. Роллінса – з єгипетською царівною Мерітатон; сенс істини (ключа) в романі Брауна міститься у віднайденні нащадка роду Христа, а у Роллінса – ліків від смертоносною хвороби. У романі «Код да Вінчі» образ «Святого Грааля» асоціюється з християнським архетипом (Чашею Крові Христової), переосмисленим як вічне життя в нащадках роду. У романі «Ключ Судного дня» образ Святого Грааля асоціативно пов'язується з давньогрецьким образом-архетипом Панацеєю – універсальним засобом від усіх хвороб.

3.3. Жанрова специфіка роману В. Єшкілева: національна версія «художньої конспірології»

Мета підрозділу – виявити індивідуально-авторські та національні риси жанрової модифікації конспірологічного роману в текстах В. Єшкілева «Богиня і Консультант» та «Усі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди» у зіставленні з американськими творами Д. Брауна (жанровим «зразком») та Дж. Роллінса (варіантом модифікації в американській літературній традиції).

Поява феномена «міжнародного бестселера», що характеризується яскравою генологічною еkleктичністю, вплинула на модифікацію сучасних жанрів масової літератури настільки потужно, що стало можливим, за влучним висловом Ц. Тодорова, розглядати жанр як кодифікацію дискурсивних властивостей [171, с. 21]. Саме цей феномен жанрової поліфонії поєднує конспірологічний роман українського письменника з творами американських авторів. На нашу думку, поліжанровість роману В. Єшкілева «Богиня і Консультант» має такі основні складові: лінія конспірологічного детективу; криптоісторичний роман з міфологічною домінантою; елементи «роману виховання», авантюрно-пригодницького та соціально-політичного роману. Розглянемо їх більш детально.

Детективна сюжетна лінія роману В. Єшкілева «Богиня і Консультант» вміщує у собі неофіційне розслідування вбивства та пов'язаної з ним «темної» історії. З такої, кримінальної, на перший погляд, події розвивається сюжет усіх досліджуваних нами творів, що засвідчує їхню спорідненість із прототипом – конспірологічним романом Д. Брауна «Код да Вінчі». Розслідування вбивства поєднується з пошуком сакрального предмета, заволодіти яким прагнуть сили зла, об'єднані у могутні таємні організації, які борються за світове панування. Такими артефактами постають Святий Грааль у романі Д. Брауна «Код да Вінчі», сакральний Камінь Великої Богині у романі В. Єшкілева «Богиня і Консультант», «молоко Чорної Мадонни» як засіб спасіння людства від смертельної хвороби у романі Дж. Роллінса «Ключ Судного дня». В орієнтованій на християнство міфотворчості американських письменників вони інтерпретуються як символи Священної Жіночності, про які не воліла говорити офіційна церква.

Богиня у романі В. Єшкілева «Богиня і Консультант» – це амбівалентний образ-символ, що синтезує у своїй основі язичницькі вірування та східні релігійно-філософські практики. Вона пережила кілька перевтілень від покровительки духовності і культури до кривавої жорстокої воїтельки. Іпостасі Богині, які корелюють з етапами розвитку людства,

засвідчують його деградацію, що сталася внаслідок «відпадання» від духовного Принципу. Щоб заволодіти сакральними артефактами, які допоможуть отримати владу над Всесвітом і гроші, політичні «жерці» і «паладіни» Нового часу вдаються до різних способів. Вони переманюють на свій бік або вбивають людей з надздібностями, інспірують війни, використовуючи при цьому езотеричні знання і практики, бойові мистецтва, сучасні методики маніпулювання та психологічного впливу на свідомість. Слід наголосити, що у творчості В. Єшкілева конспірологічна лінія сюжету тісно переплетена з авторськими історико-міфологічними та містичними дискурсами, що засвідчують її модифікацію.

Центральна ідея й американського, й українського конспірологічних романів – вічність боротьби добра і зла, що також є жанротвірною для класичного детективу та його піджанрів. Але, на відміну від романів Д. Брауна, у детективній лінії твору «Богиня і Консультант» домінують ознаки кримінального жанру (гонитви, засідки, «розбірки» з підпалами, корумповані спецпризначенці, суперкілерші, які володіють садистськими прийомами дізнання тощо). Названі характеристики зближують роман В. Єшкілева з творами Дж. Роллінса, також багатими на авантюрно-пригодницькі компоненти. Такі «запозичення» з інших жанрів «літератури таємниці» мають комунікативно-рецептивну прагматику, бо суттєво розширюють читацьку аудиторію.

Конспірологізм детективної лінії роману В. Єшкілева оприявнюється у традиційній для жанру двоплановій структурі: план зовнішній, профанний та «справжній», прихований. Часопросторова семантика твору фіксує одночасний перетин, так би мовити, двох «реальностей», що є інваріантною рисою конспірологічного роману. Однак, на відміну від конспірології американських романів, український письменник підключає ще один шар повісткування – містико-конспірологічний.

На зовнішньому плані ініціатором і безпосереднім керівником розслідування вбивства стає шкільний товариш Адамчука-молодшого і

Валерія Мітелика (Консультанта) – Ярослав Стеблинський (Одноокий). Саме він є конспірологом, що неодноразово підкреслено портретними деталями з перерахуванням близьких масовому читачеві «знаків престижності», прямими авторськими оцінками, іронічною алюзією на суперменство Джеймса Бонда («конспірологічне око», «параноїдальний комплекс», манія до «перевдягань» [66, с. 57]). Одноокий вірить в існування Центрів Сили та їхніх adeptів, лялькарів, що правлять світом та грабують нашу країну, змагаючись за владу і гроші [66, с. 60].

На прихованому плані місією розслідування дистанційно керує законспірований Вчитель (Вигнанець, Дім Правди, Шангар). Він є представником «третьої сили», яка прагне відродити енергетичну потугу духовності України, що дасть їй змогу досягти рівності з могутніми державами світу. У такий спосіб детективна лінія конспірологічного нарративу поєднує мотив глобальної змови з національними проблемами сучасного українського соціуму, що також є своєрідною рисою твору В. Єшкілева.

Загальновідомо, що в жанрових кодифікаціях детективів та їх субжанрів важлива роль відводиться типу героя-слідчого. Як у романах Д. Брауна, у творі В. Єшкілева головним героєм розслідування насправді є аматор – Валерій Мітелик, він же Консультант. Про це свідчить сильна позиція тексту – назва твору. Спочатку в образі Мітелика немає нічого «конспірологічного», він не вірить в існування «світових урядів», «конспіративну політологію» та іншу «містику». Його пересічність підкреслюється фактами біографії, що дає змогу стверджувати наявність у поліжанровій структурі ознак «роману виховання». Дитинство Валерія Мітелика та життя його родини автор зображує з гумором, що подекуди переходить у сатиру. Наприклад, у сцені банкету, на якому відбувається вибір майбутньої професії героя, виразно помітні традиції української бурлескної літератури та «хімерної» прози, а також використання постмодерністського «стьобу».

У такий спосіб В. Єшкілев, по-перше, реалізує комунікативно-рецептивний аспект жанру, бо створює впізнаваний для читача образ, з яким досить просто ідентифікувати власний життєвий досвід. По-друге, надає реципієнтові певну «точку відліку», від якої можна відзначати духовне зростання Консультанта внаслідок його ініціації, бо об'єктом пошуку стає езотерична таємниця, до якої читач має наблизитися разом із персонажем.

Екскурс у дитинство героя характерний і для інших конспірологічних романів, в яких він виконує, крім рецептивних, ще й інші функції, наприклад, сюжетотвірні. Так, у «Коді да Вінчі» риси «роману виховання» виявляються у зображенні дитинства Софі Неве, яка рано залишилася сиротою, але мала мудрого і високоосвіченого дідуся. Жак Соньєр (згодом виявиться, що він є Великим магістром Пріорату Сіону) в ігровій формі навчав дівчинку криптографії та семіотики, історії та основам мистецтвознавства. Саме завдяки знанням Софі про особливості кріптесу, вмінням розгадувати головоломки, тлумачити символи культури герої розкривають одну з найбільш інтригуючих таємниць людства.

Жанровірною рисою конспірологічного роману В. Єшкілева вважаємо авторське звернення до історичного / політичного дискурсу, внаслідок чого «художнє секретознавство» може розглядатися одним із утілень криптоісторії. Дослідники (Т. Амірян, О. Поліщук, З. Шевчук) доходять висновку, що «сучасна література загалом співвідноситься не з колишніми історичними подіями, а з історичною наукою та її текстами, підкреслює їх первинну текстуальність, тобто таку ж умовну співвіднесеність із дійсністю, як і у художніх текстів, що зумовлюється свідомістю людини» [141; 181]. Додамо, «зумовлюється свідомістю» не тільки автора твору, який моделює історичні події в альтернативний спосіб, але й реципієнта, що іноді приводить до конфлікту знань, спровокованого компетенцією суб'єкта.

Однак інтерес до історії в її альтернативному ізводі у конспірологічному романі – це не тільки вияв недовіри до «великих наративів», про що багато пишуть, посилаючись на Ж.-Ф. Ліотара. Не менш

важлива і друга частина його міркувань, згідно з якою зацікавленість історичними подіями також є проявом глибинного жалю щодо «втрати ностальгії за втраченим «великим нарративом» [100, с. 9–11, 26]. «Ностальгійне озирання назад» перетворюється в постмодерністську гру з історією чи з історичним знанням унаслідок численних пере-писувань, пере-читувань або ре-інтерпретацій. Саме такий тип історичного дискурсу, який попри все зберігає концепт глобальної змови, є усталеним для конспірологічного роману. А загалом це можна інтерпретувати як намагання знайти в історичному минулому стійку «точку опори» на протипагу релятивній інтерпретації дійсності.

Історичний дискурс твору В. Єшкілева «Богиня і Консультант», найбільш сконцентрований у другій частині під назвою «Печатка за все», перегукується з ситуацією кризи влади в Україні кінця ХХ – початку ХХІ ст. Автор зберігає таку рису традиційного історичного роману, як вказівка на час, на протипагу постмодерністській зосередженості на просторі. Зауважимо, що у Д. Брауна і Дж. Роллінса час також є головною конструкцією у часо-просторовому континуумі конспірологічного роману. В. Єшкілев прискіпливо, навіть до години, датує події 1673 року, доби Великої Руїни, «строкатої» та трагічної для української державності. У творі згадуються історичні особистості (гетьмани Юрій Хмельницький, Іван Самойлович, Іван Брюховецький, кошові отамани Іван Сірко, Остап Васютенко, князь Григорій Ромоданівський); історичні реалії (Андрусівський договір, Гадяцький трактат, війни з сусідніми державами – Османською імперією, Польщею, Московією, численні союзи запорізького козацтва з ними або проти них), факт заслання отамана Івана Сірка до Сибіру тощо.

Однак у постмодерній ситуації нарративізації історії такі традиційні риси історичного роману, як «історичний факт, документальна основа відступають під натиском гри, фантазії, художнього вимислу» [151, с. 164]. В. Єшкілев моделює альтернативну історію України, в якій письменника

цікавить її прихована містична складова на протипагу історичній достовірності.

До прикладу, в особистості кошового отамана і полковника Низового Запорізького війська Івана Сірка акцентуються перш за все його містичні надздібності, віра у таємничу енергію українських планетниць та характерників: «Отаман на цих ділах добре знається. Він каже, що як знищать усіх яснобаченників, то залишимося ми перед демонами та зайдами беззахисні, і злі сили погублять Україну» [66, с. 158]. Войовничі ченці Ордену Храму, які вистежують уцілілих планетників, говорять про те, що Сірко має магичний камінь, а мала планетниця походить із давнього чаклунського роду, що належить до ковену Курана, якому три тисячі років: «Він численний і споконвічно пов'язаний із військовими ієрархами Великих Степів. Його старші ведуть свій рід з Арії і законно володіють священними реліквіями, стародавнішими за саму Чашу Граалю!» [66, с. 168]. Отже, спостерігаємо інтертекстуальні перегуки між «денбраунівським» прототипом та його модифікаціями (Дж. Роллінс та В. Єшкілев) у створенні конспірологічного міфу, константою якого є міфологема Святого Граалю.

Загальновідомо, що ця міфологема належить до транснаціональної культурної спадщини і має розгалужену семантику. Однією з причин її полісемантичності вчені називають неможливість точного окреслення першовзірця Граалю до того, як він став Святим. Як коментує з посиланням на авторитетних дослідників І. Набитович, первень міг бути «магічним котлом кельтського бога Дагві, який повертав життя померлим, поганським рогом достатку, смарагдом з корони Люцифера, філософським каменем, келихом з останньої вечері, посудом із кров'ю Ісуса, *suborium*, генеалогічною лінією, яка виводилася від короля Давида, гнозою, чи, можливо, чимось цілком іншим?» [116, с. 492].

Порівняння інтерпретації міфологеми Святого Граалю в американському й українському конспірологічному романі дає змогу виявити такі відмінності: а) Д. Браун орієнтується на генеалогічну лінію нащадків

царя Давида, а, отже, кров Ісуса Христа; б) Дж. Роллінс трансформує кельтський міф про чудодійну силу зілля із магічного котла жерців-друїдів, що захищали свою землю та віру від християнства; джерелом запозичення й інтерпретації семантики Святого Грааля у В. Єшкілева є гнозис. Це магічне знання, що дісталось українцям від могутніх міфологічних першопредків, сакральню зберігалось жерцями і майже втрачене сучасними нащадками.

На відміну від останніх, юна планетниця Двійя знала, що з реліквіями треба контактувати, проводити певні обряди, щоб підзарядити їх новою енергією. Жриця повинна на «місці сили» (наприклад, на степовій могилі) закопати сакральну річ у землю, лягти на тому місці і закликати Велику Богиню. «Жриця запечатує зло за все. Без неї рід жити не може, без неї рід роздиратиме незапечатане всезло» [66, с. 222]. Дівчинка мусила стати жрицею, хоча знала, що на неї полюватиме Чорний. Вона мужньо готувалася до ймовірної смерті: «Не може бути легкою доля тої, яка несе печатку на все» [66, с. 229]. Інакше кажучи, маленька жриця мала езотеричні знання про сакральні ритуали, що корелювали з її аксіологією, ієрархічною верхівкою якої були почуття обов'язку та відповідальності перед sacrum'ом і родом.

Завдяки інтерпретації історії в міфопоетичній парадигмі авторська розповідь про події 70-х років XVII ст. набуває міфолого-містичного забарвлення. Особливе значення містичного у становленні національної ідентичності акцентує І. Качуровський: «Містичне почуття – це почуття єдності індивіда з Абсолютом, як і всі явища в житті людства, – підвладне законам хвиль, чи коливань; у добу спокою й добробуту занепадає, маліє й міліє, у часи катастроф – поширюється і поглиблюється. Слово як таке, а мистецьке, естетично оформлене й організоване зокрема, завжди було для людини засобом звернення до Божественного начала...» [83, с. 676].

Відтак, у історичному дискурсі конспірологічного роману В. Єшкілева слід виокремити містико-міфологічну жанрову домінанту. Вона оприявлена як авторська візія України, що опинилася в кризовому стані, бо не зберегла прадавню духовність, втратила енергетичну підтримку священних реліквій і

«носіїв сили», коли у XVII ст. був знищений ковен народних цілителів, провидців, планетників та інших носіїв езотеричних знань, а «Камінь сили» цього ковена залишився десь захованим. На думку автора, ці події трагічно відлунюються в житті України вже понад три століття.

У романі В. Єшкілева «Богиня і Консультант» стверджується, нібито сакральний Камінь Богині насправді має величезну енергетичну силу, що впливає на ментальність народу, який його зберігає. Проте ця енергія може бути спрямована як на добро, так і на зло. Все залежить від того, у чийі руки потрапить Камінь. Тому повернення його вкрай необхідне. Це ще один спосіб реалізації інваріантного для конспірологічного роману «денбраунівського» типу мотиву протистояння добра і зла, але, на відміну від творів американських письменників, у романі В. Єшкілева в його художньому втіленні домінує міфопоетика, орієнтована як на національну топіку, так і на авторську міфотворчість.

Міфологічні дискурси, пов'язані з «таємницею Каменя», подаються переважно в оніричній формі, що стимулює свободу авторської творчої фантазії. У сновидіннях Консультанта, який навіть не здогадується про свої надздібності, візуалізуються не тільки загадкові події сучасності, а й прадавні етіологічні та етногенетичні міфи. Його оніричні візії оприявнюють зв'язок з готичною прозою, наявність елементів якої – типологічно спільна риса конспірологічних романів «денбраунівського» типу. Деякі сни Мітелика близькі до психологічних трилерів, яких чимало з'являється у сучасній українській літературі (наприклад, їх знаходимо у збірці готично-притчевої прози «Сон сподіваної віри» Валерія Шевчука: «Дзеркало», «Хованець», «Жінка-змія» та ін.).

Так, в одному зі своїх снів Консультант побачив процесію жінок, одягнених у балахони із грубо обробленої шкіри, і почув їхнє зловісне виття: «“Бааа, бааа!” – грізні низькі завивання розбігаються присмерками. Бааа, Бау, Баба, Бхагва. За довгі тисячоліття ім'я Богині змінилося мало» [66, с. 252–253]. На цьому тлі постає макабрична сцена людського жертвоприношення,

здійснюваного Верховною Жрицею Йімою. Цей сон Валерій побачив у лісі, де трійця квесторів мусила ночувати, переховуючись з уже знайденим Каменем від переслідувачів. Його видіння стає ніби попередженням, що володіння сакральною реліквією вимагає жертв.

Можна назвати й інші мотивні та образні прояви літературної готики у творі: це портретна характеристика мольфара; карпатські нічні пейзажі; повний місяць; гори, болото як усталений готичний топос; темпоральна подієвість (ніч), топографічні назви зі зловісним підтекстом (Вовче Тирло, Відьмина Могила, Дике поле), атмосфера саспенсу, алюзії на готичну світову традицію (Пожирач, або Війж, схожий на потвору Ктулху американського майстра готики Г. Ф. Лавкрафта), тамплієрів («таємний орденський заклик, котрий, як подекують, почув перед смертю король Філіп Проклятий»). Ось лише один із багатьох прикладів, що ілюструє сказане: «Невдовзі мандрівники потрапили на заросле старе болото. Чорні верби навколо наїжачилися нечистим гілляччям. Звичайний ліс закінчився. Замовкли птахи. Під потемнілим небом розкинувся зловісний чуй-ліс, правічна межа світів. Стежка не зникла, але обабіч неї виникли знаки смертельного зла: почорнілі кістяки, конячі й коров'ячі черепи. Лиховісна тиша панувала у предковічному лісі, перетвореному на пастку» [66, с. 203]. Як ми зазначали, активне використання прийомів саспенсу, що генетично зближує готичну прозу з конспірологічною, є типологічною рисою досліджуваних нами творів американських і українських письменників.

У романі «Богиня і Консультант» В. Єшкілев створює конспірологічний міф про Україну, якому підпорядкована мотивна структура і композиція твору. У коротенькому розділі «Замість прологу» зі «знаковим» для українця підзаголовком: «Карпати. Ранок» відразу репрезентований основний стрижень конспірологічного роману – глобальна змова та її розслідування. Топос Карпат у реципієнта зазвичай асоціюється з красою і специфічною міфологією цього краю. Пейзаж, яким розпочинається твір, дійсно-таки сповнений краси, хоча і похмурої, що нагадує готичний пейзаж у

дусі Енн Редкліфф. Однак на цьому тлі з'являється не Чугайстер чи мольфар, а зовсім неочікуваний персонаж – Паладин Храму («чужий», пов'язаний, судячи з найменування, зі законспірованим Орденом). Між ним та начебто «своїм» точиться поки що незрозуміла реципієнтові дискусія про «речі, які можуть зрушити світову рівновагу Сил», про те, що «Сили хаосу рушили у контрнаступ, і світ знову змінюється» [66, с. 5], тому вкрай необхідний спільний спротив. Так із перших сторінок роману заявлено конспірологічні мотиви хаосу та деструкції, спровоковані діями таємних спільнот задля панування над світом; репрезентована інваріантна для конспірологічної / міфопоетичної свідомості опозиція «свій / чужий», коли не завжди чітко оприявлені ці ролі; започатковані мотиви зради та «полювання» на людину. Тут же виникає найменування наскрізного персонажа – загадкового Майстра Зброї, який з'єднує історичний і сучасний шари твору. Інакше кажучи, розпочинається постмодерністська інтелектуальна «гра у розслідування», що тримає читача в напрузі до кінця твору. Ці національно марковані В. Єшкілевим мотиви є типологічно спорідненими з мотивами конспірологічних романів «денбраунівського» типу.

Частина I роману «Богиня і Консультант» репрезентує конспірологічну складову в історико-культурологічному дискурсі, що подається переважно як паралітературний. Частина II є жанром-вставкою історико-міфологічного характеру про події 70-х років XVII ст. – часів Великої Руїни. У ній ідеться про змову проти України, здійснювану зловісними Орденом. Безпосередні виконавці злочину – Майстер Зброї («чи то демон, чи то лотр») та його помічник Архіваріус-ясновидець – знищили віщунів, знахарів та планетників, які уособлювали ментальну і духовну Силу українського народу. У частині III продовжуються інтелектуально-духовні квести Консультанта й Індиго-Аратари, які прагнуть найповнішого просвітлення, розкривається діяльність різних таємних організацій, що домагаються влади над людством взагалі й над Україною зокрема.

Оригінальним прийомом, що засвідчує орієнтацію В. Єшкілева на українську літературну традицію, є створення інтерлюдій, які також репрезентують авторський конспірологічний міф. «Інтерлюдією» – складовою, що генетично пов'язана із бароковою «шкільною» драматургією, завершується дві частини роману. Однак цей компонент виконує не розважальну роль, а інтерпретаційну щодо зображених подій чи антиципаційну щодо подій майбутніх. До прикладу, у першій із них – «Інтерлюдія. Рим. Опівдні» – зображено конспіративну зустріч Паладіна, Стража і невідомого. З їх розмови читач довідується, що колись в Україні було аж три магічні ковени, на її території жили амазонки, а тепер у Римі з'явилася одна з жінок-воїнів разом із підозрілим чоловіком. Це означає, що вони готують якусь акцію, бо виповнюється 350 років відтоді, як в Україні знищили майже всіх людей із надздібностями. Коли обговорювалося питання, як не допустити, щоб у Причорномор'ї відновився хоча б один магічний ковен, який може порушити рівновагу сил між Західною і Східною марками (під «марками» розуміють таємні об'єднання орденів Західної Європи та ворожі їм об'єднання кочівників Сходу), Паладин здогадався, що незнайомиць – «титолований кат із пошту Майстра Зброї» [66, с. 149]. Тут називаються не імена, а титули, які мали керівники середньовічних лицарських орденів, хоча описана нарада відбувається в Римі початку ХХІ ст. Таким чином, підтверджуються думки конспірологів щодо сучасного існування таємних орденів, що беруть свій початок від знищеного Ордену лицарів-храмовників, або ж тамплієрів.

На думку В. Єшкілева, Україна майже втратила енергетичну потугу своєї прадавньої духовності, оскільки впродовж віків на її землях знищувалися місця та носії Сили. Вишколені воїни Західної і Східної марок особливо полювали на сакральні реліквії, з ними пов'язані. Внаслідок такого злочину справжніми носіями гнозису залишилися тільки поодинокі мольфари і цілительки у важкодоступних місцях Карпат, зате процвітають розрекламовані засобами масової інформації псевдоворожбити типу баби

Горпини, сатирично зображеної у щоденнику професора Адамчука. Саме тому занепокоїлися керівники Західної та Східної марок, коли дізналися, що він привіз із археологічної експедиції реліквію, яка містить у собі потужну енергію, що нібито була задіяна під час «помаранчевої революції». Не бажаючи, щоб Україна, яка розташована у самісінькому серці Європи, стала третім «центром Сили», Західна і Східна марки спрямували свою діяльність на те, щоб заволодіти сакральним предметом – «Жезлом Сили».

Інваріантний для конспірологічного роману мотив історичної загадки, що знаходить розгадку в сучасності, в романі В. Єшкілева розширюється роздумами про новочасне «жрецтво», яке має скласти духовну еліту України. Священним гнозисом можна оволодіти лише внаслідок повернення до Примордіальної (Споконвічної) Традиції, що оприявнює, за Геноном, «позачасовий синтез всієї істини людського світу» [50, с. 233]. Релігійно-утопічне потрактування цього мотиву є суто специфічним для українського письменника на відміну від інтерпретацій аналогічних мотивів у конспірологічній формулі «денбраунівського» типу.

Відтак, слід констатувати, що план змісту конспірологічного роману В. Єшкілева типологічно схожий з жанровим інваріантом формули, але ж вирізняється надзвичайною насиченістю як традиційною міфологією, так і авторськими міфами, які увиразнюють його національну ідентичність. У ретроспективних фрагментах твору задіяні етіологічні міфи про походження Всесвіту, Землі та людської цивілізації, співвіднесені з деякими сучасними науковими теоріями, зокрема з теорією Великого Вибуху. Такий інтерес до наукового дискурсу, пов'язанного із таємницями або ж новітніми досягненнями, наприклад, із технологіями нейролінгварного програмування масової свідомості, є прикметною рисою конспірологічного роману українського письменника.

Як ми зазначали, домінантою структури жанрового інваріанта конспірологічного роману є часопросторова організація, до якої входять авантюрно-детективний сюжет, система характерів, вставні епізоди [131,

с. 38]. Зміни у локально-просторових координатах твору В. Єшкілева «Богиня і Консультант» найбільш рельєфно засвідчують його модифікації у зіставленні з «денбраунівським» прототипом, оскільки жанр і його різновиди визначаються саме хронотопом [131, с. 39]. Сюжетотвірні константи конспірологічного роману – таємниця – змова – розслідування як цілеспрямований пошук, тобто квест, створюють фікційну реальність твору.

Як і в конспірологічних романах Д. Брауна та Дж. Роллінса, рамковий квест-хронотоп роману «Богиня і Консультант» складається з кількох стадіальних хронотопів, побудованих як лабіринт випробувань, відмінних між собою як за змістом, так і за структурою. Стадіальний квест-хронотоп, зосереджений у частині I твору, нетривалий. Його мета – розслідування смерті друга і пошук реліквії, на яку полюють декілька поки що невідомих сил під загальною назвою «погані хлопці». Він завершується тим, що квестори знаходять Камінь Богині, сакральна цінність якого їм відкриється набагато пізніше.

У структурі класичного квесту традиційно виділяють елементи, що пов'язані з функцією героя (Дж. Кемпбелл, В. Пропп, Н. Фрай), тому цілком справедливо його вважають «героєцентричним». Функційність героїв, притаманну конспірологічній формулі, спостерігаємо у романі В. Єшкілева. Так, у творі діють: «законспірований герой» – це Вигнанець, який таємно керує розслідуванням; «помічники» героя – «боєць-найманець» Одноокий (Ярослав Стеблинський). «Чарівним помічником» є дівчинка Індиго – менталка, яка у незрозумілий для неї самої спосіб проникає у мозок людей і не «читає», а «бачить» їхні думки. І, насамкінець, «нетрадиційний помічник» – Консультант (Валерій Мітелик), якого інші учасники квесту поки що іронічно називають «пасажиром». Варто згадати й епізодичного, але важливого персонажа – мольфара, сучасного носія українського сакрального гнозиса. На шляху героїв постають вороги та «шкідники»: суперагенти – Майстер Зброї, Паладин Храму, Страж, Полковник спецпризначенців «Агат», вишколені дівчата-кілери (і водночас шпигунки), зрадники (рудоволоса

красуня Ірина Маргель) та інші. Авантюрно-пригодницька складова цього стадіального квесту переважно пов'язана з образом Одноокого. Істина, яку здобуває Валерій Мітелик під кінець першого стадіального квест-хронотопа, онтологічна. Вона полягає у тому, що пізнання сутності віднайденної реліквії є безкінечним. Це осяяння, що є початком його ініціації на шляху гнозису, приходить до нього у нічному лісі, який, за Н. Фраєм, може виступати концептом лабіринту [1, с.159].

На відміну від «денбраунівського» прототипу, в романі В. Єшкілева яскраво оприявлено міфологічна семантика стадіального «квесту». Окрім зовнішнього сюжетного ланцюга випробувань, вона містить, перш за все, внутрішню вертикаль сходження героя через процес ініціації від смерті до безсмертя / духовного піднесення. Героєм другого стадіального квест-хронотопа стає «запрошений спеціаліст» Валерій Мітелик, який проходить шлях від профана до посвяченого – ягіна. Відповідно формулі конспірологічного роману предикатом «квесту» є багаторівневий лабіринт. У нашому випадку це конспірологічний, культурологічний, езотеричний лабіринт, художня реалізація яких позначено яскраво вираженою міфотворчістю, що є індивідуально-авторською ознакою роману В. Єшкілева. Разом вони складають гностичний лабіринт, бо квестор проходить заплутаний шлях до осягнення містичної таємниці Камня як втілення надприродної сили і влади, що сприяє самоідентифікації та духовному просвітленню персонажа.

Конспірологічний лабіринт Консультанта засвідчує зміни, які відбуваються у його свідомості на шляху переродження. Це оприявлено у розширенні уявлень про світ видимий і невидимий, притаманний конспірології. Скептичне ставлення до теорій змови починає змінюватися внаслідок обставин, коли він опинився у «чужому» для себе часі і просторі. Читання щоденника професора Адамчука примушує квестора подивитись на конспірологію прагматично – у координатах сакрального і профанного пізнання, осмислити її вплив на самовизначення і свідомість нації. Так, на

думку професора, криза сучасної цивілізації викликана відсутністю авторитетів, місія яких – міцно тримати Жезл Сили, під яким можна розуміти духовну та світську аксіологію соціуму. Тому він повинен бути у руках тих, хто володіє «древнім Знанням», передає його іншим посвяченим, визначає духовно-моральні пріоритети суспільства і вказує йому вірні орієнтири. Таким жезлом постає сакральний артефакт – Камінь Богині.

Могутність Каменя як уособлення культурної прапам'яті нації автор щоденника підкреслює порівнянням його зі списом, який «пройшов крізь тисячоліття і всіх нанизав на вервечку Сили – предків, які пасли корів у древніх степах, і теперішніх наших людей, які нарешті перестали вважати себе бидлом» [66, с. 276]. Професор іронічно оцінює сакральність «сучасних жерців» світового масштабу («Хто тепер очолює посвячених на Сході й на Заході? Масони? Тамплієри?»), але лєвова доля його сарказму адресована українським політикам – «жерцям місцевого розливу». Їх обслуговуює прихована від народних очей «підземна людність» – гіпнотехніки, психотроніки, слоганмейкери, спеціалісти з НЛП (нейролінгварного програмування). У таємних лабораторіях ці «засекречені гноми» виготовляють для володарів світу найтоншу зброю контролю над свідомістю – займаються профанацією слова, аби воно служило обдуренню «людини маси». Симулякром таємного знання посвячених виглядає комерційна «діяльність» самоуків – екстрасенсів і чаклунів, що також мають впливати на немотивовану любов юрби до пана А і нєлюбів до пана Б. На думку професора Адамчука, «протидіяти лялькам (протидіяти гномській роботі) може лише жрецька ієрархія, пов'язана з рідною землею тисячолітніми узами надчуттєвих практик. Майбутнє нації творитимуть нє продажні митці й політикани, нє лякливі спиті «інтелектуали», а безжальні волхви з Жезлами Сили у твердих руках» [66, с. 278]. Тобто ті правителі, що наділені духовним баченням та пасіонарною енергією.

Пафосні релігійно-утопічні нотатки професора викликають здоровий скепсис та резонні запитання у професійного аналітика: як відомо, три

учасники проекту «нового українського жрецтва» загинули. Чому Ірина Маргель, потенційна жриця, маючи сфокусовану у Камені Силу, не передбачила і не відвернула такого сумного кінця? Чому не перемогли у президентських перегонах ті, хто «орендував» Камінь разом з «рудою мегабестією» Маргель? Мабуть, тому його і повернули, що не досягли перемоги? Та й самі кандидати у новоявлене «жрецтво» схибили, зрадили Жезлу Сили (сакральному), спокусившись на обіцяне фінансування археологічної експедиції (профанне).

Намагання вирішити ці питання підказують поки що «непросвітлений» свідомості Мітелика наступний хід: якщо Камінь настільки важливий, що через нього воюють Східні маги та законспірована міжнародна організація під назвою «Орден», то зрозуміло: на відміну від невігласів-політиків вони усвідомлюють його справжню цінність. Можливо, випадково, а, ймовірно, через зрадників їм відкрилось, що «археологи знайшли в кургані не просто один з артефактів, здатних фокусувати Силу, а сам легендарний Камінь Бау» [66, с. 290]. Є ще один бік у цьому «трикутнику», наміри якого Консультантові поки неясні. Його репрезентує маг «Дім Правди», з яким пов'язані Одноокий і дівчинка-менталка, майбутня Аратара – Шляхетна Тара. Вона єдина, хто викликає у Мітелика симпатію і довіру, бо інші учасники «полювання» не довго думають, перш ніж застосувати зброю.

Внаслідок невтішних підсумків (залишився без роботи, родини, квартири), Мітелик вирішує відкрити «нову справу» – стати «медіатором» між ворогуючими таборами. Мотиви Консультанта прості: по-перше, йому подобаються конспірологічні таємниці. По-друге, завдяки своїм аналітичним здібностям у нього будуть влада і великі гроші, бо вони завжди стимулюють дії конспірологів. Могутні сили, яким він служитиме, ані у виборі інструментів, ані у грошових витратах його не обмежуватимуть. Треба лише знайти «свою тему». Ці його розмисли не мають нічого спільного з поглядами «ідейного», як він кепкував зі Стеблинського, конспіролога, а радше нагадують наміри маркітанта. Однак конспірологічна місія

посередника залишилась не здійсненою, бо Мітелик сам опиняється у пастці. Модифікована автором міфологема «Мінотавра» функційно пов'язана з образами двох чарівних дівчат – Діани і Софії, вихованок тантричної школи ковена Тага, які відразу продемонстрували свій вишкіл безталанному «Тесею» – Мітелику. Вибратися із полону допоміг йому Вигнанець, адептом якого він стає разом із Софією, також у свій час урятованою представником Світлих сил.

У стадіальному квесті як ініціації Мітелика виокремлюємо культурологічний лабіринт, проходження якого розкриває історичні та культурні контексти Каменя – Жезла Сили. Для його висвітлення В. Єшкілев використовує характерний для конспірологічних романів Д. Брауна і Дж. Роллінса мотив «фікційного документа», роль якого виконують щоденник професора Адамчука і текст його інтерв'ю. У цьому інтерв'ю, записаному на телебаченні, висловлено думки, близькі до ідей філософа-езотерика Рене Генона – адепта і дослідника Примордіальної (Споконвічної) Традиції.

Ці графічно виділені вставні елементи сюжету, до яких додаються коментарі Мітелика й авторські примітки, складають історично-філософський та культурологічний дискурс «лабіринту». Основні питання, на які шукає відповіді квестор, такі: яка історія Каменя, звідки він прийшов на Землю? Що означає «мати печатку за все»? За яких обставин оприявнюється магічна дія Каменя? Чому ця Сила не далась Ірині під час «помаранчевої революції», хоча саме завдяки її енергетиці Камінь відкрився археологам?

Текст щоденника засвідчує, що професор не тільки фіксував події, але й намагався концептуально їх осмислити. Для цього вчений аналізував історичні документи та розвідки з різних галузей науки, записував народні легенди і перекази, пов'язані з історією тих місць, де працювали очолювані ним археологічні експедиції. Мітелик проходить цей квест ментально, занурюючись у давнину та порівняно недавню історію.

Відтак, Валерій довідався, що Відьмина Могила біля річки Молочної під Мелітополем, де археологи 1992 року знайшли артефакти доскіфської доби та чотири підпоховання XVII-XIX ст., не випадково має таку назву. Саме в ній поховані місцеві чаклунки, що мали силу від «планетного каменя». За одним із переказів, якась Ориська чи Одарка з родини «планетників» знайшла цей камінь ще «за цариці» (певно, Катерини II, у другій половині XVIII ст.), але уві сні їй явилася Чорна Жінка і заборонила переносити камінь на інше місце. В уяві селян він був великим і важким, тому в легендах і переказах одержав назви «Неруш-камінь» та «Брилкаманка».

Магічний топос володіє неабиякою енергетичною силою. У фольклорі він і сакралізується, і демонізується, що знову ж таки зберегла народна пам'ять. Подейкували, що в часи перших п'ятирічок Відьмину Могили хотіли розорати, але виник смерч і вбив тракториста. Він лежав із таким страшним виразом обличчя, що потім люди боялися навіть наблизитися до того місця. 90-річна селянка, яка розповіла професорові цю історію, вимовила фразу, що його вразила: «Могила і вас би до себе не пустила, але їй відомо, що прийде колись до вас (до нас із В.?) така жінка, яка матиме печатку за все» [66, с. 268].

Камінь був знайдений через 10 років, коли в експедиції взяла участь Ірина Маргель. Професор дійшов висновку, що Камінь наполегливо і цілеспрямовано шукав гідного, якого він удостоїть «печаткою» – «ознакою Обраного. Вірніше, Обраної, яка має стати майбутнім Живим Серцем Нації» [66, с. 268]. На думку Адамчука-старшого, ця місія випадає Ірині Маргель, згаданій у щоденнику як «студентка М.». Але цього не сталося, бо Камінь Богині Бау обирає сам і не прощає зради. Цього не знають ті, хто має профанну (світську) свідомість, бо «печатка» – це не просто знак приналежності та символ влади. Це розуміння колосальної відповідальності за світове добро і зло.

Потенційна жриця зрадила магічному дару, коли порушила закони *sacrum'a*, намагаючись нав'язати Богині свою волю, а також, коли переступила моральні принципи у загальнолюдських вимірах. Образ сучасної «відьми», яка «так і залишилася безіменною», бо Камінь її не коронував, протиставляється дівчинці-планетниці з XVII сторіччя, яка не відпала від духовної традиції предків і заплатила життям за те, щоб сакральний оберіг лишився в рідній землі.

Історія Каменя – авторський міф В. Єшкілева, ґрунтується на національно маркованих міфології та фольклорі й виконує культуртрегерські функції. Звернення до моральних констант нації реалізує авторські комунікативно-рецептивні стратегії, нагадуючи читачеві про спадкоємність наших духовних координат.

Езотеричний лабіринт є завершальним у стадіальному квест-хронотопі В. Мітелика. Автор знаходить цілком оригінальне художнє рішення, використовуючи оніричний дискурс та фантастичні образи. Таким є образ Дракона – один із полісемантичних символів світової міфології, перекодований в романі В. Єшкілева у конспірологічному ключі. Його включення у конспірологічну гру, затіяну силами Світла і Пітьми, реалізує комунікативно-рецептивні стратегії автора. Оскільки образ амбівалентний і його семантика постійно балансує на межі добра і зла, реципієнтові важко здогадатися, на чиєму боці у тій чи тій ситуації «грає» Дракон. Саме у такий спосіб активізується цікавість читача до розгадки таємниці Дракона. Ким він є насправді: мудрим представником інопланетної цивілізації, яким його побачив у сні Мітелик, чи абсолютним злом, втіленим в образі Майстра Зброї (Чорного), який знищив українських волхвів і планетниць?

Це питання езотеричного лабіринту залишилось невирішеним для квестора Мітелика, але не для читача. У розв'язці твору автор розкриває таку рису Дракона, як підступність. Коли його блукаючий у потойбіччі дух вживили у людське тіло, щоби він свідчив про Камінь, відкриваються істинні наміри Дракона. Разом з рудою красунею Іриною Маргель, яка колись не

стала Верховною жрицею, у личині жорстокого Майстра Зброї він знову полюватиме за Каменем задля влади над Всесвітом. «Такою є його сутність. Він – Шего, він не може діяти проти своєї сутності й ніколи не діятиме» [66, с. 361]. Конспірологічна ідея споконвічного існування двох світів – видимого і невидимого, таємної боротьби за світове панування оприявнюється у міфологемі вічного повернення.

Ігрова модальність – це тільки верхній шар інтерпретації, тому що образ-символ Дракона слід розглядати в парадигмі «подвійного кодування». Прихований пласт образу-символу Дракона оприявнює гностичний підтекст, такі його ідеї, як незнищенність світового зла, рівність і поворотність добра і зла, бо разом вони зберігають рівновагу сил. Мотив рівноваги Сил є рамковим – він набуває конспірологічної семантики у пролозі й у фіналі твору, де на таємну зустріч збираються ті, хто вирішує долю світу. У романі Д. Брауна «Код да Вінчі» оприявлено дещо інша інтерпретація зазначеного мотиву: досягнення рівноваги сил означає гармонізацію двох половин людства – жіночої і чоловічої, що зберігалася у язичництві (подібно до Інъ та Янь) [117, с. 512].

Для персонажів, які стали на шлях ініціації, лабіринт несе смертельну небезпеку, бо він є сакральним локусом, що захищає святиню. Із трьох квесторів успішно долає лабіринт тільки Індиго, яка досягла просвітлення завдяки своїм надздібностям, що привели її до оволодіння таїною сакральної Традиції. Саме тому її обрала Богиня, надавши майбутній Верховній Жриці Курана ім'я Аратара – Шляхетна Тара.

У романі В. Єшкілева «Усі кути трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди» репрезентована ще одна модифікація конспірологічного роману. Твір викликав бурхливу дискусію, оскільки образ головного героя – духовного авторитета нації – в авторській інтерпретації не узгоджується із традиційним уявленням про мандрівного «народного мудреця». Відразу зазначимо – у центрі нашої уваги лише конспірологічна складова твору, що охоплює сучасні та історичні його локації.

Назва роману «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди» символічна. Рівносторонній трикутник, уписаний у коло з Усевидящим Божим Оком у центрі – гностичний символ повного знання. Слово «апокриф» у підзаголовку постає не як визначення жанру, а в прямому лексичному значенні: у перекладі з грецької – це «схований», «таємний». Таємниця закордонних мандрів Сковороди, коли він міг зблизитися з італійськими масонами, є одним із конспірологічних наративів твору. Епіграфом до роману обрано цитату з «Книги Іова»: «Я бажав би лише захистити вибір шляхів моїх перед обличчям Його» [70, с. 5].

У творі В. Єшкілева «Усі кути Трикутника» поєднано історичний дискурс та дискурс змови, що є «формульною» рисою конспірологічного роману. Йдеться про події напередодні Семирічної війни (1756-1763), які змінила не тільки політичну карту Європи, але і світову геополітику, про таємні домовленості між Австро-Угорською та Російською імперіями, безпосереднім учасником яких, за романом, стає молодий Григорій Сковорода. Створений автором образ «подвійного шпигуна», «пройдисвіта» втілює «пам'ять жанру» шпигунського роману, з яким конспірологічний роман генетично споріднений.

Ідеологія та діяльність масонів – конспірологічна таємниця, яку намагалися розгадати герої романів Д. Брауна та інших сучасних белетристів, які розвивають його традицію. У творі В. Єшкілева до з'ясування її у XVIII ст. наближається Григорій Сковорода, а у XXI – український учений Павло Вигилярний. Відтак, хронотоп роману має специфічну структуру, охоплюючи різночасові сюжетні лінії, в яких розвиваються два квест-хронотопи, спрямовані на пошук істини.

Стадіальний квест-хронотоп Григорія Сковороди покладений в основу сюжету тих фрагментів роману, які можна назвати «умовно-історичними». Оксана Пахльовська у своїй монографії «Українсько-італійські літературні зв'язки XV – XX ст.» стверджує, що Сковорода здобув «класичну італійську освіту» і гіпотетично визначає топоси його мандрів: «Він пішки обійшов усю

північ Італії, побував у Венеції, Флоренції, Римі. Точних відомостей про це, на жаль, не збереглося, але своєрідні алюзії у його трактатах свідчать про безпосереднє знайомство їхнього автора з реаліями італійського життя» [128, с. 51]. Дослідниця має рацію, відзначаючи рецепцію в його текстах окремих ідей італійського Відродження і проводячи паралелі між метафізичними манерами викладу цих ідей та специфікою символіки у працях Джордано Бруно і в трактатах українського філософа [128, с. 51–52]. Сковороді близьке було масонське уявлення про Бога як про Архітектора Всесвіту, але водночас йому притаманне і патеїстичне світовідчуття. Про період формування світогляду Сковороди досі мало що відомо, тому цей етап його духовної біографії приваблює не тільки вчених, а й письменників.

У романі В. Єшкілева дослідниками вищезгаданої проблеми зображені київський професор-літературознавець Геннадій Гречик та молодий історик Павло Вигилярний, який виявив «італійський слід» у зв'язках Сковороди з масонами й опублікував про це статтю. Коли ж молодий учений запитав, чи належав наш письменник-філософ до масонів, то почув несподівану і загадкову відповідь: «Він був їхнім татом. <...> Істинним духовним батьком українських дітей удови» [70, с. 20]. Культурологічний квест Вигилярного із заманливої перспективи співпраці з маститим ученим – знавцем «прихованого» життя Сковороди – несподівано перетворюється у карколомний акційний лабіринт. До наукової таємниці додається таємниця злочину – вбивство професора Гречика. Молодий учений став шукати виходу з пастки і потрапив у лабіринт під садибою професора, де знайшов цінні артефакти і скарб, що складався зі старовинних золотих монет. Мотиви таємниці та лабіринт як предикат квесту є характерними рисами конспірологічного роману.

«Кримінальна» зав'язка сучасного сюжету була містифікацією, спрямованою на перевірку кмітливості та витривалості Вигилярного, а також прийомом стимуляції читацької цікавості. Подолання квестором лабіринту під будинком професора є першим етапом ініціації героя. Хтось знав, куди

саме він утікати, якщо вибереться з пастки, але читач про це не здогадуватиметься, заінтриговано слідкуючи за його подальшими пригодами, що засвідчують наявність у творі рис авантюрного роману. Детективна й авантюрно-пригодницька лінії сюжету твору переплітаються з історичною та культурологічною, що є типологічними ознаками конспірологічного роману «денбраунівського» типу.

В «умовно-історичній» лінії сюжету автор у цілому намагається дотриматися рівноваги між фікційними та достеменними компонентами. Подорожі Європою у неспокійному XVIII ст. вимагали надійних документів і неабияких коштів. Тому автор вводить «шпигунську» лінію твору. Бідний студент отримує шпигунське доручення: знайти в Італії сина Пилипа Орлика Грицька і довідатися про його плани. В. Єшкілев домислив деякі деталі італійської подорожі Григорія та спосіб його пересування. Авторська вигадка про подорож Сковороди в кибитці циркачів актуалізує рецептивний аспект твору, надаючи цікавості та динаміки акційній частині квест-хронотопа головного героя.

Під час своїх мандрів Європою у Трієсті, а потім у Венеції він духовно зближується з молодою красунею-масонкою Констанцею. Від неї мандрівний студент одержує книги, доступу до яких не мав ні в Київській академії, ні в європейських університетах. З їхніх діалогів постає філософсько-культурологічний дискурс, що засвідчує здатність героя сприймати нові ідеї й водночас критичне ставлення до них. Молода жінка переймається долею України, маючи про неї, як і більшість масонів, ідеалістичне уявлення: «Цю незіпсовану цивілізацією країну Констанца – вихована на книжках Геродота і Страбона – звикла називати Скіфією. На думку французьких і польських кореспондентів масонки, Скіфія, завдяки фатальному збігу обставин, потрапила під деспотичну владу московських царів. Згадані кореспонденти також висловлювали одностайну впевненість, що імперія нащадків Петра Великого одною з перших зазнає ударів тої всесвітньої революції, яку братство невдовзі розпочне в ім'я свободи і справедливості» [70, с. 115–116].

У бурхливій уяві героїні поставали яскраві картини повстання «волелюбних скіфів», в якому Сковорода відіграватиме не останню роль. Вона навіть придумала, як здійснити цю утопічну мрію і виклала свій план у листі до Григорія. Коли Констанцу заарештували, звинувативши у тероризмі, Сковороді довелося переховуватися, а потім покинути Італію.

Перший етап стадіального квест-хронотопа головного героя завершується поверненням його в Україну. Він здобув нові знання і життєвий досвід в Італії, проте переживає духовну кризу, яку намагається подолати, ставши послушником у чернечому скиті в Карпатах. За романом, доля знову звела Сковороду з масонами, але подальше його життя залишається поза межами хронотопа цього тексту, крім одного епізоду 1780 року, з якого розпочався роман, та коротенького заключного розділу «Поза межами стадій», де 1794 року виконується заповіт головного героя. Українська масонська ложа одержує у спадок скриню Сковороди. Цей артефакт з'єднує історичну й сучасну сюжетні лінії, оскільки саме його знайшов Вигилярний у лабіринті під будинком Гречика. Ця скриня у творі відіграє роль, аналогічну до Святого Граалю у конспірологічних романах «денбраунівського» типу.

Поміж пригод Сковороди у романі вміщено фрагменти, в основі сюжету яких – стадіальний квест Вигилярного, який мусив утікати і переховуватися, шукаючи правду, бо на нього впала підозра у вбивстві Гречика. Коли разом із братом він намагався захвати скарб у горах, їх узяли у полон дві гарні жінки спортивної статури. Історик зрозумів, що зіткнувся зі сучасним відьмацьким ковеном і подумав, що його збираються принести у жертву. Натомість його змусили пройти ініціацію, яка корелює з українськими народними демонологічними легендами. Виявилося, що ковеном керує таємничий чоловік у таких одязі та масці, які у середні віки надівали борці з чумою. Отже, у читача виникає підозра щодо особи, яка ховається за маскою.

Наприкінці твору ця таємниця розгадана. У церкві Святого Миколая (Вознесіння) Вигилярний побачив живого-здорового Гречика, одягненого у

щось на штиб ряс, кинувся до нього, проте той утік. Читач має здогадатися, що професор був Хранителем не тільки спадку Сковороди, але і сакральних атрибутів магічного ковену. Гречик вирішив передоручити цю роль Вигилярному, тому влаштував «виставу» з імітацією своєї смерті, а також ініціальні випробування для молодого колеги. Роман має відкритий фінал. Павло Вигилярний повинен стати адептом специфічного «богомислення» (Л. Ушкалов) українського філософа, його духовним спадкоємцем. Таким був підсумок культурологічного квесту цього героя.

Отже, слід констатувати наявність у розглянутому творі інваріантних рис конспірологічного роману «денбраунівського типу». Насамперед це переплетення детективного, історико-міфологічного, культурологічного і авантюрно-пригодницького дискурсів, що створюють його поліжанрову структуру.

Мотивний комплекс твору містить розгалужений мотивний комплекс таємниці: історичної таємниці, пов'язаної зі змовою (ідеологія та діяльність масонів), конспірологічної (змова проти України), біографічної (причетність Сковороди до масонського руху), таємниці злочину (імітація вбивства професора), мотивів розслідування.

Часопросторова організація твору охоплює Європу у неспокійному XVIII ст. та Україну початку XXI ст., актуалізує їхні знакові топоси – Лемберг (Львів), Італія, Київ, Карпати, а також квест-хронотопи, спрямовані на розкриття істини, суб'єктами яких є інтелектуали (Сковорода і сучасний історик). У поетиці роману використано міфолого-містичну символіку, що позначає етапи конспірологічних і духовно-інтелектуальних квест-хронотопів українського філософа та Вигилярного, який у творі постає його спадкоємцем у XXI столітті.

Рецептивний аспект жанру оприявнює принцип «подвійного кодування» у семантиці та поетиці твору. Він розрахований на сприйняття різними категоріями реципієнтів. Підготовлений читач зацікавиться особистістю, «богомисленням» філософа-мандрівника і буде декодувати складну

семіотичну систему художнього твору. Для іншої групи реципієнтів на першому плані – авантюрні пригоди з елементами літературного екшену. Ще одна група буде обурена авторською міфотворчістю і руйнуванням канону, що утворився навколо Г. Сковороди як знакової фігури української ідентичності. В останньому випадку маємо нагоду стверджувати «провокаційність» авторської комунікативно-рецептивної стратегії, намагання у такий «апофатичний» спосіб зняти «хрестоматійний глянець» із постаті Г. Сковороди – мандрівного «народного мудреця», благочестивого «ченця в миру». Можливо, це примусить читача ще раз звернутися до його творчості задля захисту свого бачення філософа від постмодерних деконструкцій. У будь-якому випадку реалізується інтенція масової літератури, націленої на розширення читацької аудиторії та збільшення накладів, що є показником успішності письменника і його твору.

Таким чином, роман В. Єшкілева «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди» містить основні формульні компоненти конспірологічного роману «денбраунівського» типу, репрезентуючи таку його нову модифікацію, як історико-міфічний з містичними компонентами. Здійснене нами у цьому підрозділі дослідження дозволяє стверджувати, що Володимир Єшкілев створив цікаві й оригінальні модифікації конспірологічного роману з виразним українським колоритом.

Висновки до третього розділу. «Денбраунівський» конспірологічний роман у парадигмі «родинної подібності» виступає прототипом (генотипом, зразком) щодо творів Дж. Роллінса та В. Єшкілева за такими параметрами: поліжанровість, мотивна структура твору, часопросторова організація та рецептивний аспект жанру. Структурно-семантичним інваріантом конспірологічного роману «денбраунівського типу» (планом змісту) є наявність усталеного комплексу мотивів як суто конспірологічних, так і загальнолітературних. Мотивом, що має інтегративний характер, є мотив пошуку Святого Граалю. Він виступає константою для усіх аналізованих нами

творів, що складають жанрову парадигму конспірологічного роману.

Прототипу конспірологічного роману притаманна усталена часопросторова організація, що поєднує дві локації: сучасну та діяхронічну, які перетинаються у мотиві пошуку розгадки таємниці змови. Однак квест-хронотоп у кожному із творів відрізняється своєю специфікою. У романі Д. Брауна «Код да Вінчі» він реалізується у формі багаторівневого лабіринту. Автор веде героїв до розгадки таїни шляхом її відбиття у різних часових площинах-дзеркалах (часу теперішнього, минулого, давноминулого, історичного, легендарного), а також шляхом їх перетину, суміщення, розгалуження за типом ризоми. Топонімічний лабіринт, що з'єднує у складному малюнку майже всю Європу, утворює рамковий квест із початком та фіналом розслідування в Луврі. Конспірологічний сюжет побудований як низка стадіальних квестів; кожна зміна топосу наближує квесторів до розгадки істини Святого Граалю.

Зіставлення квест-хронотопа роману Д. Брауна з романом Дж. Роллінса «Ключ Судного дня» доводить, що у квест-хронотопі обох авторів домінують «конспірологічний» та «культурологічний» типи лабіринту, за якими проглядають прецедентні тексти – міф про Тесея і Мінотавра, романи про лицарів Круглого столу та легенди про Святий Грааль. Однак слід відзначити відмінності: у Дж. Роллінса рамковий квест-хронотоп містить більше стадіальних хронотопів, побудованих як лабіринт випробувань. Суб'єктом квесту в романі постає колективний образ героя загону «Сігма», який актуалізує / трансформує мономіф про «героя з тисячю облич» (Дж. Кемпбелл). Предикатом квесту виступає лабіринт, утворений із випробувань квесторів на інтелектуальну і фізичну міцність на їх шляху до спасіння людства.

Конспірологічний роман в українській літературі сформувався у ХХІ столітті з орієнтацією на «денбраунівський» зразок. Цей тип роману в нашому письменстві найповніше репрезентований у творчості Володимира Єшкілева. Його жанрова структура відповідає «денбраунівському» прототипу

і водночас відзначається художньою оригінальністю. Конспірологічні мотиви вирізняються орієнтацією на історію і сучасність українського суспільства, чітко розділяються на бінарну опозицію сакральне – профанне.

За романом В. Єшкілева «Богиня і Консультант», на зміну носіям езотеричних знань приходять ті, хто володіє утаємниченим «спеціальним» знанням, за допомогою яких «нові жерці», тобто політтехнологи. Цим «засекреченим гномам», що сидять у підземних лабораторіях і розробляють методи маніпулювання свідомістю, автор протиставляє Силу Традиції. Сакральне знання у змозі передати духовну енергію предків сучасним українцям, щоб вони нарешті перестали вважати себе «бидлом». У мотивній структурі конспірологічного роману В. Єшкілева слід констатувати жанрові риси релігійної утопії, відсутні в американському романі. Відмінністю також вважаємо політизованість роману українського письменника, що є відображенням сучасних соціокультурних реалій. Отже, «Богиня і Консультант» В. Єшкілева є жанровою модифікацією, яку можна означити як містико-міфологічний конспірологічний роман.

Твір В. Єшкілева «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди» теж має риси релігійної утопії, оскільки в ньому сконструйовано сучасний релігійний культ, у якому поєднано пантеїстичну традицію зі «сковородинством», проте за доміантними рисами це історико-міфологічна модифікація конспірологічного роману.

Своєрідність романів «Богиня і Консультант» і «Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди» виявляється в акцентованому містицизмі, неоміфологізмі, але насамперед у зверненні до суто українських реалій історичного та сучасного контексту, до традиції у синтезі з інваріантними структурами кроскультурної конспірологічної формули. Другий із цих творів вирізняє серед інших конспірологічних романів наявність біографічного контексту і наукового дискурсу (у розмовах професора-літературознавця Гречика і молодого історика Вигилярного про масонів, Григорія Сковороду та дослідників його життя і творчості, а саме:

Оксану Пахльовську, Леоніда Ушкалова, Дмитра Чижевського, а також про історію і сучасний стан України). Цілком оригінальною рисою є той факт, що вперше головним героєм роману цього типу зображено історичну особу, «знакову» для української і світової культури.

Комунікативно-рецептивний аспект творів оприявлено на всіх рівнях жанрової структури досліджуваних конспірологічних романів. Це доводить орієнтацію їх авторів перш за все на реципієнта. Репертуар прийомів, що стимулюють читацьку зацікавленість, досить усталений, однак можна виявити авторські пріоритети у їх застосуванні. Для Д. Брауна більш характерні загадки та ребуси зі сфери мистецтва, високої літератури, історичних пам'яток архітектури, що сприяють «інтелектуалізації» реципієнта. Вони також є частиною художнього світу романів В. Єшкілєва та Дж. Роллінса. Однак останній приваблює свого читача «літературним екшеном», широким використанням саспенса на рівні візуальної та звукової образності, екзотикою, що сприяє динамічності сюжету, створює ситуації самоідентифікації з персонажами, особливу емотивну атмосферу сприйняття твору. В. Єшкілєв використовує постмодерністський прийом «переписування» / творення «альтернативної» історії у конспірологічному ключі, залучаючи до цього процесу читача.

Основні положення третього розділу викладені в одноосібних публікаціях дисертантки [132; 135; 136; 138].

ВИСНОВКИ

Студіювання структурно-семантичних параметрів конспірологічного дискурсу засвідчує актуальність проблеми та підтверджує її розширення в полі масової культури. Визначено, що інтерес до конспірології підвищується у нестабільні перехідні епохи, що пов'язано з «епістемологічною невпевненістю» соціуму, кризою владних структур та інституцій. Конспірологічна свідомість базується на традиційних установах міфологічної свідомості, має спільні з нею риси та виконує світомоделюючі, компенсаторні, ескейпістські функції.

Конспірологія як специфічний модус легко входить у структуру масової літератури. Конспірологічний роман запозичує реміфологізовані структури традиційних оповідей із сюжетними характеристиками, яким притаманні фікціональність, апокаліптичність світосприйняття, звернення до наукових знань, адаптованих до рівня масової свідомості. Конспірологічний дискурс перетинається з політичним та історичним, які у постмодерній ситуації (afterpostmodernism) також існують як наратив. Принципова неверифікованість теорій змови додає їй особливої привабливості в очах носіїв конспірологічної свідомості як у позалітературній дійсності, так і в рецепції жанру. Отже, «типологія дискурсів» (Ц. Тодоров) у синхронії демонструє продуктивність діалогу між масовою літературою та нелітературними жанрами, що дає змогу вважати конспірологічний дискурс позалітературним чинником жанрового формування конспірологічного роману.

У дослідженні обґрунтовано стратегії жанрової типологізації конспірологічного роману. Релевантними предметів нашого дослідження виявилися комунікативно-рецептивні стратегії у поєднанні з традиційними. Рецептивні функції жанру демонструють його двоплановість як інтерпретаційної моделі та маркера комунікативних відносин у системі *автор – текст – читач*. Теоретичний підхід до вивчення жанру спрямований

на виявлення базового конструкту, що дає змогу простежити видозміни жанрової форми конспірологічного роману в українській та американській літературах. Цей підхід як стратегія генологічного дослідження творів у синхронії корелює з порівняльно-типологічним (зіставним) методом.

Розгорнута нами жанрова типологія конспірологічного роману є поліцентричною (П. Гернаді), оскільки ґрунтується на декількох вимірах: комунікативно-рецептивному підході (дискурсивна орієнтація жанру як посередника між автором та реципієнтом), теоріях жанрових структур (інваріант як «жанрове ядро» конспірологічного роману), теоріях родинної подібності та теорії прототипів («взірець» – твір-прототип, що визначає ланцюг подібних творів у синхронії чи діахронії). Консолідує ці стратегії орієнтація на компаративну методологію.

Жанрова типологія конспірологічного роману, що базується на синтезі теорії родинної подібності і теорії прототипів, передбачає об'єднання творів на основі загального критерію, який фіксує їхню родинну подібність. Таким прототипом є конспірологічний роман Дена Брауна – легітимізована «глобально популярна» (С. Дюрінг) формула, що породила безліч наслідувань та пародій як свідчення «цементування» жанру. Жанровою одиницею, «основним ядром» (hard core), що засвідчує родинну подібність творів, вважаємо жанровий інваріант. Від теорії родинної подібності ми запозичили ідею генетичного успадкування культурних кодів завдяки літературній традиції. У нашому випадку це «література таємниці» (Дж. Кавелті), що поєднує у собі такі формульні жанри, як готичний роман, класичний детектив та його піджанри (шпигунський, «крутий», кримінальний та ін.), трилер, авантюрно-пригодницькі жанри тощо. Теорія прототипів іманентна предметові нашого дослідження, оскільки запобігає як жорстким таксономіям, так і аморфності «мережі подібностей», але головна її перевага – відповідність «змішаним» жанрам, до яких відносимо конспірологічний роман.

У роботі концептуалізовано базовий конструкт типології тексту – інваріант. Модель жанрового інваріанта конспірологічного роману охоплює три складові: 1) план змісту, 2) план структури, 3) план сприйняття (за Н. Лейдерманом). Виокремлення теоретичного конструкту уможливорює дослідження конспірологічного роману за таким алгоритмом: успадкування конспірологічним романом традиції («література таємниці») – теоретична модель жанру (інваріант) – «денбраунівський» конспірологічний роман як прототип (генотип) – жанрові модифікації (варіанти). Інші твори «родинної подібності», що приєднуються за принципом «відкритого каталогу», не змінюють жанрового ядра, тобто інваріанта.

Концептуалізація дослідницької стратегії – комунікативно-рецептивного підходу до вивчення кроскультурного жанру – уможливорює дескрипцію формули конспірологічного роману. Це гібридний жанр масової літератури, генетично пов'язаний із формульною «літературою таємниці», позначений рисами постмодерністської поетики (поліжанровість, релятивізм, міфологізація, фікційність, наративізація історії тощо).

Кроскультурна жанрова формула ґрунтується на конспірологічному дискурсі, має стійкі ознаки, закріплені інваріантом, що містить усталений комплекс енігматичних мотивів; часопросторову локацію глобального масштабу, домінантою якої є квест-хронотоп; образ особливого героя, наділеного сотеріологічними функціями, який має розкрити змову проти людства заради його спасіння.

Серед генетично споріднених жанрів конспірологічний роман вирізняє конвенційність та актуалізація рецептивного аспекту жанру, що охоплює ігрові експерименти постмодерної літератури (гра з документами, фактами, реальністю, релігійною догматикою, науковими теоріями, з горизонтом культурних очікувань читача; насиченість тексту ігровими прийомами: саспенса, агона, пастками, лабіринтом як елементом поетики ігрового тексту тощо).

Студіювання літературознавчих та літературно-критичних джерел, масмедійних текстів письменників (інтерв'ю, рецензій, відповідей читачам) уможливило виокремлення спільних для порівняльно-типологічного зіставлення параметрів конспірологічного роману В. Єшкілева і Дж. Роллінса з творами Д. Брауна, як-от :

- наявність таємниці, пов'язаної з релігійною історією та сакральним артефактом, володіння якими надає велику владу та великі гроші;
- історичний дискурс, оскільки таємниця пов'язана зі світовою та національною історією, що може виявитися «лжеісторією» на користь певних груп або осіб; розкриття таємниці небезпечне, бо може порушити крихку світову рівновагу;
- усталена основа сюжету: таємниця – глобальна змова – розслідування;
- інваріантні мотиви, серед яких домінантний – пошуки Святого Граалю;
- система персонажів, що поділяються на «своїх» і «чужих», пов'язаних із певною функцією («вороги», «герої», «помічники» героя, «дарувальники», «шкідники» та ін.);
- авантюрно-детективний сюжет: герої перебувають «у чужому світі» й «авантюрному часі», розслідуючи детективну історію;
- перетин у хронотопі двох темпорально-просторових локацій:
 - 1) час і простір Історії, коли зародилась змова;
 - 2) сучасна наративна структура розкриття змови проти істини.
- рамковий квест-хронотоп, що містить низку стадіальних хронотопів, побудованих як лабіринт випробувань (ініціації) героя;
- міфопоетична складова, що є наративною та міфотворчою основою для конспірологічного міфу авторів;
- спільний структурний зразок – жанровий прототип, яким є «денбраунівський» конспірологічний роман;

- риси постмодерністської поетики (поліжанровість, наративізація історії, інтертекстуальність, культурологічні метафори тощо);
- «моделювання реальності», розмивання кордонів між фактуальним та фікціональним;
- культуртрегерські функції творів;
- схожі авторські комунікативно-рецептивні стратегії та прийоми, оприявлені на всіх рівнях тексту.

За такими вимірами здійснювалося типологічне зіставлення конспірологічної формули в українській та американській літературах початку ХХІ ст.

«Закон жанру» конспірологічного роману як нової форми постмодерністської прози маркує жанрова поліфонія, що утворюється внаслідок діалогу жанрів. Генологічну структуру твору складають як «старі» жанри «літератури таємниці» (апокриф, агіографія, роман випробування, готичний роман, роман виховання, історичний (криптоісторичний) роман тощо), так і новітні (детектив та його субжанри, соціально-кримінальний роман, твори альтернативної історії, трилер з елементами горору та саспенсу). У новому синтезі вони стають жанротвірними чинниками конспірологічного роману. Структура твору, з одного боку, зберігає «пам'ять жанру», бо оприявнює механізми наслідування, з іншого – репрезентує жанровий інваріант, що легітимізує конспірологічний роман як самостійну форму масової літератури. Однак зіставлення поліжанрових структур текстів В. Єшкілева та Дж. Роллінса з «денбраунівським» прототипом засвідчує різницю у жанровому репертуарі та наявність різних жанрових домінант.

Так, конспірологічний роман Д. Брауна, зокрема «Код до Вінчі» має релігійно-містичну жанрову домінанту; він ускладнений потужною апокрифічною складовою, детективною нарацією, елементами культурологічного травелогу. Ключовими для конспірологічного міфу

Д. Брауна є міфи про таємні ордени та братства, апокрифізація догматичної історії.

У порівнянні з «денбраунівським» прототипом, що наслідує європейській *mystery story*, роман Дж. Роллінса більше тяжіє до американської традиції формульної літератури. Відбувається це завдяки трансформації жанрових структур «крутого детективу» (*hard-boiled detective story*), «шпигунського роману» (*spy novel*), модифікацій науково-популярних жанрів про різні сфери наукових експериментів і знань, романів «про загублені світи» (*lost worlds*), що акцентують його авантюрно-пригодницьку жанрову домінанту. Значне місце займають інтертекстуальні перегуки з готичною прозою.

Як у романі «денбраунівського» типу, у конспірологічному романі В. Єшкілева поліжанровість також складають «пам'ять жанру» літературної готики, елементи роману виховання, кримінального детективу, міфи про таємні ордени та братства, тільки їх «географія» розширюється від Заходу до Сходу, охоплюючи релігійні та тантричні практики. З конспірологічним романом Дж. Роллінса українського письменника споріднює тяжіння до екзотики, моделювання фантастичної картини змови за допомогою териоморфних істот, цікавість до наукових проблем. Відмінними від прототипу є риси релігійної утопії, політизованість, оніричний дискурс твору. Конспірологічний роман В. Єшкілева відрізняється від американського жанровою домінантою: містико-міфологічною («Богиня і Консультант») та історико-міфологічною («Усі кути Трикутника. Апокриф мандрів Григорія Сковороди»).

Важливим компонентом формули конспірологічного роману (плану змісту) є усталений мотивний комплекс. Типологічно-порівняльний аналіз дає змогу виокремити ряд спільних для творів Д. Брауна, Дж. Роллінса та В. Єшкілева мотивів і образів з урахуванням їхньої індивідуальної специфіки. Домінантним серед них є мотив пошуку Святого Граалю. Незважаючи на те, що письменники по-різному тлумачать цю міфологему, слід підкреслити її

семантичну тотожність. Святий Грааль інтерпретується як збереження таємниці, що художньо втілюється як постмодерний проєкт пошуку артефакту (історичних документів, магічного каменя, канопа з чудодійними ліками), яка корелює з пошуками істини. Святий Грааль у їхніх творах також репрезентує сакральне жіноче начало (Чаша Святого Грааля – Марія Магдалина з нащадками Крові Спасителя; Чорна цариця з рятівним зіллям відкриває містичний шлях до безсмертя; Богиня з сакральним Каменем є зберігачем гнозису). План змісту конспірологічного роману В. Єшкілева типологічно схожий із жанровим інваріантом формули, але ж вирізняється надзвичайною насиченістю як традиційною міфологією, так і авторськими міфами, що увиразнюють національну ідентичність твору. Яскравою демонстрацією фрактальної природи інваріантного мотивного комплексу є апокаліптичні мотиви та пов'язані з ними мотиви спасіння людства від глобальної катастрофи; мотиви хаосу та деструкції, що спровоковані діями таємних спільнот задля панування над світом; поліфункціональні енігматичні мотиви.

У роботі доводиться, що спільним способом сюжетотворення та локально-темпоральної організації конспірологічного роману постає квест-хронотоп. Як жанровому прототипу конспірологічного роману, так і його модифікаціям у романі В. Єшкілева та Дж. Роллінса притаманна часопросторова організація, що поєднує дві локації: сучасну та діахронічну, які перетинаються у мотиві пошуку розгадки таємниці змови. Предикатом квесту виступає лабіринт, утворений із випробувань квесторів на інтелектуальну і фізичну міцність на їх шляху до спасіння людства. Квест-хронотоп творів має структуру стадій сюжету та охоплює функціональних персонажів. Зіставлення квест-хронотопа українського й американського роману засвідчує спільність «конспірологічного» (акціонального), «культурологічного» та «міфологічного» типів лабіринту. У романі В. Єшкілева також виокремлено «езотеричний лабіринт», що увиразнює духовні пошуки його героя. За типами лабіринту проглядають

прецедентні тексти – міф про Тесея і Мінотавра, романи про лицарів Круглого столу та легенди про Святий Грааль. Спільними рисами для конспірологічної формули є специфічний герой-квестор та функційність персонажів.

Слід підкреслити і відмінності: якщо у романах Д. Брауна квест-хронотоп тяжіє до розв'язання інтелектуальної загадки та розгадки, то у романах Дж. Роллінса – до сюжетних схем авантюрного роману. Ситуації випробування героїв потребують активного використання прийому «літературного екшену» тощо. Сакральність істини, до якої йшли герої, у квест-кодах американського роману прагматизується, адаптується та знижується у відповідності до очікувань читача масової літератури. На відміну від героїв згаданих творів головний герой роману В. Єшкілева виявився спроможним до духовного сходження.

Комунікативно-рецептивний аспект творів оприявлено на всіх рівнях жанрової структури досліджуваних конспірологічних романів. Це доводить орієнтацію їх творців перш за все на реципієнта. Репертуар прийомів, що стимулюють читацьку зацікавленість, досить усталений, однак можна виявити авторські пріоритети у їх застосуванні. Для Д. Брауна більш характерні загадки та ребуси зі сфери мистецтва, високої літератури, історичних пам'яток архітектури, що сприяють «інтелектуалізації» реципієнта. Вони також є частиною художнього світу романів В. Єшкілева та Дж. Роллінса. Однак останній приваблює свого читача «літературним екшеном», широким використанням саспенсу на рівні візуальної та звукової образності, екзотикою, що сприяє динамічності сюжету, створює ситуації самоідентифікації з персонажами, особливу емотивну атмосферу сприйняття твору. Порівняльно-типологічне зіставлення рецептивного аспекту конспірологічного роману в українській та американській літературах найбільш яскраво унаочнює його кроскультурну жанрову природу.

Відтак, у дослідженні концептуалізовано такі парадигмальні види конспірологічної прози: конспірологічний релігійно-мистецький роман (Ден Браун); конспірологічний авантюрно-пригодницький роман (Джеймс Роллінс); конспірологічний містико-міфологічний роман, конспірологічний історико-міфологічний роман з елементами містики (Володимир Єшкілев). Репрезентована класифікація існує за принципом «відкритого каталогу», однак «основне ядро» (жанровий інваріант) обмежує входження у родинну подібність таких творів «змішаних жанрів», що не мають належної кількості прототипічних ознак.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Амирян Т. Н. Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы : Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03. / НАН России. Москва, 2012. 329 с.
2. Амирян Т. Н. Конспирологический детектив как жанр постмодернистской литературы : Д. Браун, А. Ревазов, Ю. Кристева : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.03 / НАН России. Москва, 2012. 25 с.
3. Амирян Т. Н. Конспирологическая серия. *Логос*. 2014. №5 (101). С. 231–250.
4. Амирян Т. Н. Конспирология : дискурс и жанр. Проблемы истории, филологии, культуры. *Journal of Historical, Philological and Cultural Studies*. Москва, Магнитогорск, Новосибирск, 2012. № 1. С. 311–323. URL: https://www.academia.edu/39721009/%D0%9A%D0%9E%D0%9D%D0%A1%D0%9F%D0%98%D0%A0%D0%9E%D0%9B%D0%9E%D0%93%D0%98%D0%AF_%D0%94%D0%98%D0%A1%D0%9A%D0%A3%D0%A0%D0%A1_%D0%98_%D0%96%D0%90%D0%9D%D0%A0 (дата звернення: 05.06.2017).
5. Амирян Т. Н. Роман Д. Брауна «Код да Винчи» как опыт популярного конспирологического детектива. *Литература XX века : итоги и перспективы изучения. Материалы Седьмых Андреевских чтений*. Москва, 2009. С. 314–325.
6. Андерсон Б. Воображаемые сообщества: размышления об истоках национализма. Москва : Кучково поле, 2001. 286 с.
7. Андрусяк І. «Інша проза» починається з „Жертвопринесення”. *Літературна Україна*. 2007. 8 берез. С. 6. URL: <https://maidan.org.ua/arch/culture/1172147438.html> (дата звернення: 16.09.2018).

8. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / за ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. Львів : Літопис, 2001. 832 с.
9. Анцыферова О. Ю. Творчество Генри Джеймса : проблема литературной саморефлексии : автореф. дисс. ... д-ра. филол. наук : 10.01.03. Москва, 2002. URL: <http://www.dissertation.ru/avtoreferats6/ir50.htm> (дата звернення: 12.12.2019).
10. Аренд Х. Истоки тоталитаризма / пер. с англ. И. В. Борисовой и др.; послесл. Ю. Н. Давидова; под ред. М. С. Ковалевой, Д. М. Носова. Москва : ЦентрКом, 1996. 672 с.
11. Бакула Б. У напрямі до інтегральної компаративісти. *Теорія літератури в Польщі. Антологія текстів. Друга половина ХХ – початок ХХІ ст.* / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з польськ. С. Яковенка. Київ : Київсько-Могилянська академія, 2008. С. 503–515.
12. Балакян А. Літературна теорія та компаративна література. *Сучасна літературна компаративістика : стратегії і методи* / за заг. ред. Д. Наливайка. Київ : Київсько-Могилянська академія, 2009. С. 212–219.
13. Балод А. Дэн Браун и роман будущего. *Сетевая словесность. Критика и анализ текста* : веб-сайт. URL: <https://www.netslova.ru/balod/db.html> (дата звернення: 17.10.2018).
14. Барт Ролан. S/Z. / пер. с фр. 2-е изд., испр. под ред. Г. К. Косикова : монография. Москва : Эдиториал УРСС, 2001. 232 с.
15. Бахтин М. М. Вопросы литературы и эстетики. Москва : Художественная литература, 1975. 504 с.
16. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. *Собрание сочинений в 7 т. Москва* : Русские словари : Языки славянской культуры, 2002. Т. 6. С. 7–300.
17. Бахтин М. М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике. *Вопросы литературы и эстетики.* Москва : Художественная литература, 1986. С. 121–290.

18. Бернадська Н. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція : монографія. Київ : Академвидав, 2004. 368 с.
19. Бігун О. А. *Byzantinum : pro et contra*. (Амбівалентність візантійства у творчості Тараса Шевченка) : монографія. Івано-Франківськ : Місто НВ, 2014. 412 с.
20. Білоус П. Спроба похитнути канон. *Літакцент* : веб-сайт. 2012. URL: <http://litakcent.com/2012/03/01/sproba-pohytnuty-kanon/> (дата звернення: 28.12.2019).
21. Благой Д. Авантюрний роман. *Литературная энциклопедия : Словарь литературных терминов* : в 2 т. Москва : Л. Изд-во Л. Д. Френкель, 1925. Т. 1 : А–П. URL: <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/lt1/lt1-0031.htm> (дата звернення: 17.05.2019).
22. Бовсунівська Т. В. Жанрові модифікації сучасного роману. Харків : Діса плюс, 2015. 368 с.
23. Бовсунівська Т. В. Когнітивна жанрологія та поетика : монографія. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2010. 180 с.
24. Бовсунівська Т. В. Основи теорії літературних жанрів : монографія. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2008. 519 с.
25. Болтански Л. Тайны и заговоры. По следам расследований / пер. с фр. А. Захаревич ; науч. ред. О. Хархордин. Санкт-Петербург : Издательство Европейского университета в Санкт-Петербурге, 2019. Серия «Прагматический поворот». Вып. 9. 502 с.
26. Большакова А. Современные теории жанра в англо-американском литературоведении. *Теория литературы* : в 4 т. Москва : ИМЛИ РАН, 2003. Т. 3 : Роды и жанры (основные проблемы в историческом освещении). С. 99–130.
27. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія. Київ : Четверта хвиля, 2006. 512 с.

28. Борзенко О. Київський романтизм і конспірологія. *Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства : зб. наук. праць /* відп. ред. І. В. Сабадош. Ужгород, 2018. Вип. 23. С. 54–58.
29. Борисенко А. Викторианський детектив. *Не только Холмс : Детектив времен Конан Дойла (Антология викторианской детективной новеллы)*. Москва, 2009. 576 с. URL: https://librebook.me/ne_tolko_holms__detektiv_vremen_konan_doila__antologiiia_viktorianskoi_detektivnoi_novelly/vol2/1 (дата звернення: 28.02.2017).
30. Борова А. Ю. Жанрові ознаки сучасних творів зі структурою «Квест». *Культура України : зб. наук. праць /* М-во культури України, Харк. держ. акад. культури. Харків, 2014. Вип. 44. С. 95–103. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Ки_2013_44_14 (дата звернення: 27.12.2016).
31. Брайко О. Українська компаративістика другої половини ХХ – початку ХХІ ст. *Національні варіанти літературної компаративістики : колективна монографія*. Київ : Стилос, 2009. С. 386–438.
32. Браун Д. Втрачений символ. Харків : КК «Клуб сімейного дозвілля», 2018. 608 с.
33. Браун Д. Джерело. Харків : КК «Клуб сімейного дозвілля», 2018. 528 с.
34. Браун Д. Інферно. Харків : КК «Клуб сімейного дозвілля», 2018. 608 с.
35. Браун Д. Код да Вінчі. Харків : КК «Клуб Сімейного Дозвілля», 2006. 480 с.
36. Бровко О. Проблема альтернативного моделювання історії в літературі постмодернізму. *Вісн. Запоріз. нац. ун-ту. Філологічні науки*. Запоріжжя, 2012. № 3. С. 22–32. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Vznu_fi_2012_3_6. (дата звернення: 14.08.2019).
37. Брызгалова Е. Н. Процессы игрореализации в современной массовой литературе (на материале романов Антона Чижана). *Научный диалог*. Екатеринбург, 2012. № 3. С. 174–187.
38. Будний В., Ільницький М. Порівняльне літературознавство : підручник. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 432 с.

39. Варлакова Е. А. Текстотипологические характеристики англоязычного детектива XX века : дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.04. Санкт-Петербург, 2012. 194 с.
40. Випасняк Г. Елементи кітч у романі «Усі кути трикутника : апокриф мандрів Григорія Сковороди» Володимира Єшкілева. *Літературознавчі обрії. Праці молодих учених*. 2015. Вип. 22. С. 192–196. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Litobr_2015_22_38. (дата звернення: 13.07.2019).
41. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus. Філософські дослідження. Київ : Основи, 1995. 311 с.
42. Гармаш-Роффе Т. В. Детектив в иерархии литературных жанров. *Культ-товары : Феномен массовой литературы в современной России* : Сб. науч. ст. Санкт-Петербург : СПГУТД, 2009. С. 317–323.
43. Гаспаров М. Л. Филология как нравственность. Москва : Фортуна ЭЛ, 2012. 288 с.
44. Голубицкий С. История Дэна Брауна, величайшего графомана современности. *Война и мир* : вэб-сайт. 2008. URL: <https://www.warandpeace.ru/ru/analysis/view/24627/> (дата звернення: 18.05.2017).
45. Гольник О. О. Езотеричний дискурс прози Володимира Єшкілева. *Науковий вісник Миколаївського державного університету імені В. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки*. 2015. № 2. С. 39–44. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nvmduf_2015_2_9 (дата звернення: 14.03.2019).
46. Гольник О. Трансформація жанру «роман-міф» у творчості В. Єшкілева. *Проблеми сучасного літературознавства*. 2015. Вип. 21. С. 81–91. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/prsl_2015_21_10. (дата звернення: 14.03.2019).
47. Горбунова А. М. Особенности языка и стиля Дэна Брауна в аспекте перевода : автореф. дисс. ... канд. филол. наук : 10.02.20 / НАН России. Москва, 2010. 18 с.

48. Городыская О. Н. Лабиринт как символ архаического мышления. *Гілея : науковий вісник : зб. наук. пр.* Київ : ВІР УАН. 2012. Вип. 63 (№ 8). С. 246–253.
49. Грабович Г. Теорія та історія : «горизонт сподівань» і рання рецепція нової української літератури. *До історії української літератури: дослідження, есе, полеміка.* Київ : Основи, 1997. С. 46–138.
50. Грицанов А. Я., Пигалев А. И. Генон. Новейший философский словарь : 3-е изд., исправл. Минск : Книжный Дом, 2003. С. 232–235.
51. Грицик Л. Сутності та якості сучасного порівняльного літературознавства. *Захід – Схід : основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства* : антологія /науковий проєкт, заг. ред. Л. Грицик. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2012. С. 5–12.
52. Гром'як Р. Т. Міжнародні горизонти і компаративістичний дискурс сучасних літературознавчих студій : монографія. Тернопіль : Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005. 320 с.
53. Гудков Л. Образ врага. Москва : ОГИ, 2005. 336 с.
54. Гундорова Т. В колі Вічного Повернення : українська література між вестернізацією і модернізацією. *Питання літературознавства.* 2008. Вип. 76. С. 3–15. URL : http://nbuv.gov.ua/UJRN/PI_2008_76_3 (дата звернення: 30.09.2018).
55. Гундорова Т. Кітч і Література : травестії. Київ : Факт, 2008. 284 с.
56. Гура Н. П., Бойко О. К. Жанрова своєрідність циклу романів про професора Ленгдона Дена Брауна. *Вісник Маріупольського державного університету. Серія «Філологія».* 2014. Вип. 10. С. 21–27. URL: <http://eir.zntu.edu.ua/handle/123456789/1100> (дата звернення: 24.12.2016).
57. Гюнтер Х. Доминанта. *Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий.* Москва : Издательство Кулагиной ; Intrada. 2008. С. 62.
58. Девдюк І. В. Екзистенційний дискурс в українській та британській прозі міжвоєнного періоду : монографія. Івано-Франківськ : Видавець Кушнір Г. М., 2020. 484 с.

59. Домбровський М. Дискурс як предмет компаративістики. *Захід – Схід: основні тенденції розвитку сучасного порівняльного літературознавства: антологія / науковий проєкт, заг. ред. Л. Грицик. Донецьк : ЛАНДОН-XXI, 2012. С. 146–159.*
60. Дроздовський Д. Роман-квест від Дена Брауна. *Друг читача* : веб-сайт. 2013. Рец. на кн : Браун Д. Інферно. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля, 2013. URL: https://vsiknygy.net.ua/shcho_pochytaty/30159/ (дата звернення: 14.08.2019).
61. Дугин А. Парадигми заговора. Введение в конспирологию. Москва, 1990. URL: <http://arctogaia.com/public/consp3.htm> (дата звернення: 18.10.2018).
62. Дутчак Н. Ситуація та її тінь / Єшкілев В. Ситуація "нуль", або Побачити Алькор. Харків : Ранок, 2017. URL: <https://booknet.com/uk/reader/situasya-nul-abo-pobachiti-alkor-b239765> (дата звернення: 06.03.2018).
63. Дьякова Т. В. Характеристика жанра «трилер» и его поджанры. *Lingua mobilis. Язык художественной литературы*. 2013. № 5 (44). С. 32–36. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/harakteristika-zhanra-triller-i-ego-podzhanry/viewer> (дата звернення: 24.07.2019).
64. Дюришин Д. Теория сравнительного изучения литературы / пер. и коммент. И. А. Богдановой. Москва : Прогресс, 1979. 320 с.
65. Еко У. Роль читача. Дослідження з семіотики текстів / пер. з англ. М. Гірняк. Львів : Літопис, 2004. 384 с.
66. Єшкілев В. Богиня і Консультант. Харків : Фоліо, 2016. 362 с.
67. Єшкілев В. Дотягнутися до простоти (інтерв'ю Богдани Пінчевської). *Дзеркало тижня*. 2009. № 26–27 (754). С. 19.
68. Єшкілев В. «Майбутнє буде більш жорстким, тоталітарним і менш гуманним» / *Офіційний сайт газети «Ратуша»*. URL: <http://ratusha.lviv.ua/index.php?dn=news&to=art&id=1463> (дата звернення: 28.12.2019).

69. Єшкілев В. Ситуація "нуль", або Побачити Алькор. Харків : Фабула, 2017. 384 с.
70. Єшкілев В. Усі кути Трикутника : Апокриф мандрів Григорія Сковороди : Київ : ВЦ «Академія», 2012. 248 с.
71. Єшкілев В., Андрухович Ю. Повернення деміургів. *Плерома 3'98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури*. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. 288 с.
72. Жирмунский В. М. Сравнительное литературоведение. Восток и Запад. Ленинград : Наука, 1979. 493 с.
73. Западное литературоведение XX века : Энциклопедия. Москва : Intrada, 2004. 560 с.
74. Золотоносов С. «Еврейские тайны» романа М. Булгакова «Мастер и Маргарита». *Согласие*. 1991. № 5. С. 29–35.
75. Зубов А. А. Становление популярного жанра как дискурсивный процесс : научная фантастика в России конца XIX– начала XX вв. : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Москва, 2016. 218 с.
76. Зубрицька М. *Ното legens* : читання як соціокультурний феномен Львів : Літопис, 2004. 352 с.
77. Иллюстрированная энциклопедия символов / сост. А. Егзаров. Москва : Астраль; АСТ, 2007. 723 с.
78. Ильинская Н. И. Традиция литературной готики в малой прозе Александра Грина. *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка : Філологічні науки*. Кам'янець-Подільський : Аксіома, 2017. Вип. 45. С. 80–85.
79. Іванюк Б. Жанрова типологія. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства* / голова ред. А. Волков; Буковинський центр гуманітарних досліджень. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 634 с. URL: https://lib.misto.kiev.ua/UKR/LEXIKON/anrova_tipologia.dhtml (дата звернення: 15.09.2019).

80. Кавелти Дж. Г. Изучение литературных формул. *Новое литературное обозрение*. 1996. № 22. С. 33–64. URL: <https://www.metodolog.ru/00438/00438.html> (дата звернення: 07.06.2019).
81. Караулов Ю. Н. Русский язык и языковая личность. Изд. 6-е. Москва : URSS, 2007. 264 с.
82. Касперський Е. Про теорію компаративістики. *Література. Теорія. Методологія*. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. С. 518–540.
83. Качуровський І. Променисті силуетки. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. 766 с.
84. Кестхейи Т. Анатомия детектива. Следствие по делу о детективе. Будапешт : Корвина, 1989. 261 с.
85. Киреева Н. В. Изучение категории жанра в эпоху жанровой деканонизации. *Известия Самарского научного центра Российской академии наук*. Самара, 2015. Т. 17. №1 (2). С. 421–424.
86. Кириленко Н. Н. Жанровый инвариант и генезис классического детектива : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Москва, 2016. 252 с.
87. Козлик І. В. Літературознавчий аналіз художнього тексту/твору в умовах сучасної міжнаукової та міжгалузевої взаємодії. Брно, 2020. 235 с.
88. Козьмина Е. Ю. Жанровые трансформации в авантюрно-философской фантастике XX века : дисс. ... д-ра филол. наук : 10.01.08. Москва, 2017. 430 с.
89. Козьмина Е. Ю. Жанровый подход в изучении авантюрно-философской фантастики XX в. *Вестник РГГУ. Серия «История. Филология. Культурология. Востоковедение»*. 2016. № 5. С. 43–56.
90. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : монографія. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
91. Корнелюк І. Гра з історією / Єшкілев В. Усі кути Трикутника : Апокриф мандрів Григорія Сковороди. Київ : ВЦ «Академія», 2012.

- С. 241–244. URL: <https://coollib.com/b/194417/read#t5>. (дата звернення: 18.05.2019).
92. Крапивник Г. О. Гібридизація форм детективного жанру як відображення сучасного культурного процесу. *Грані*. 2014. № 6 (110). С. 36–40. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/268617528.pdf> (дата звернення: 17.02.2017).
93. Кузнецова Н. В. Миф о Минотавре в культурном контексте XX века : автореф. дисс. ... канд. культур. : 24.00.01. Москва, 2009. 27 с.
94. Купина Н. А. Массовая литература сегодня : учеб. пособие / Н. А. Купина, М. А. Литовская, Н. А. Николина. Москва : Флинта : Наука, 2009. 424 с.
95. Кэмпбелл Дж. Тысячеликий герой. Москва; Киев :РЕФЛ-бук : АСТ, 1997. 384 с.
96. Лейдерман Н. Л. Проблема жанра в модернизме и авангарде (Испытание жанра или испытание жанром?) *Теория жанра*: научное издание. Екатеринбург : Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник». УрО РАО. Урал. гос. пед. ун-т. С. 640–663.
97. Лейдерман Н. Л. Теория жанра : научное издание. Екатеринбург : Институт филологических исследований и образовательных стратегий «Словесник». УрО РАО. Урал. гос. пед. ун-т., 2010. 904 с.
98. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова, О. Бойченка, І. Зварича та ін. Чернівці : Золоті литаври, 2001. 636 с.
99. Леруа М. Миф о иезуитах : от Беранже до Мишле. Москва : Языки славянской культуры, 2001. 460 с.
100. Лиотар Ж.-Ф. Состояние постмодерна / пер. с франц. Н. А. Шматко. Институт экспериментальной социологии; Москва : АЛЕТЕЙЯ; Санкт-Петербург, 1998. 159 с.

101. Литературная энциклопедия терминов и понятий / под ред. А. Н. Николюкина. Институт научн. информации по общественным наукам РАН. Москва : НПК «Интелвак», 2003. 1600 стб.
102. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 1. 608 с.
103. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ : ВЦ «Академія», 2007. Т. 2. 624 с.
104. Літературознавчий словник-довідник / редкол. : Р. Т. Гром'як, Ю. І. Ковалів та інші. Київ : ВЦ «Академія», 1997. 752 с.
105. Лозинская Е. В. Жанровые классификации. *Западное литературоведение XX века : энциклопедия*. Москва : Интрада, 2004. С. 148–150.
106. Лозинская Е. В. Прототипов теория. *Западное литературоведение XX века : энциклопедия*. Москва : Интрада, 2004. С. 337–338.
107. Лотман Ю. М. Семиосфера. Санкт-Петербург : Искусство-СПБ, 2010. 704 с.
108. Малкина В. Я. Поэтика исторического романа : Проблема инварианта и типология жанра. Тверь : Твер. гос. ун-т, 2002. 140 с.
109. Мельников Н. Г. Жанрово-тематические каноны массовой литературы в творчестве В. В. Набокова : дисс. ... канд. филол. наук : 10.01.08. Москва, 1998. 198 с.
110. Мельников Н. Г. Массовая литература. *Литературная энциклопедия терминов и понятий* / под ред. А. Н. Николюкина / Институт научн. информации по общественным наукам РАН. Москва : НПК «Интелвак», 2003. С. 516.
111. Менцель Б. Что такое популярная литература? Западные концепции высокого и низкого в советском и постсоветском контексте. *Новое литературное обозрение*. 1999. № 40. С. 391–407.
112. Миронов А. Жанровый инвариант и типология неомифологического романа XX века. *Вестник Нижегородского университета им.*

- Н. И. Лобачевского*. 2010. № 3 (2). С. 230–232. URL: <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=15575706> (дата звернення: 15.02.2017).
113. Михед О. Астра. Київ : Вид-во Анетти Антоненко, 2015. 212 с.
114. Можейко М. А. Детектив. *Постмодернизм. Энциклопедия*. Минск : Интерпрессервис; Книжный Дом, 2001. С. 216.
115. Москаленко О. А. Мифологема детства в лирике Ф. Г. Лорки : автореф. дис.... канд. филол. Наук : 10.01.03. Симферополь, 2014. 20 с.
116. Набитович І. Дискурс Грааля : діяхронічна динаміка семантики та контекстуальний простір становлення. *Універсум sacrum'у в художній прозі (від Модерну до Постмодерну)* : монографія. Дрогобич-Люблін : Посвіт, 2008. С. 491–503.
117. Набитович І. Постмодерна парадигма образу-симулякра в романі Дена Брауна «Код да Вінчі». *Універсум sacrum'у в художній прозі (від Модернізму до Постмодернізму)* : монографія. Дрогобич-Люблін : Посвіт, 2008. С. 510–516.
118. Наливайко Д. Компаративістика й історія літератури : навч. посіб. Київ : Наукове видавництво АКТА, 2007. 424 с.
119. Національні варіанти літературної компаративістики / Національна академія наук України; Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка; Д. С. Наливайко, Т. Н. Денисова, О. В. Дубініна та ін. Київ : ВД «Стилос», 2009. 750 с.
120. Нямцу А. Миф. Легенда. Литература (теоретические аспекты функционирования) : монография. Черновцы : Рута, 2007. 520 с.
121. Овсюк О. Загадки і таємниці роману Дена Брауна “Код да Вінчі”. *Vsesvit*. 2008. № 3–4. URL: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view/433/41/> (дата звернення: 15.04.2016).
122. Онопрієнко А. Д. Мотив “туги життя” (“*l'ennui de vivre*”) у поезії французького та російського символізму : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.05. Херсон, 2019. 200 с.

123. Орлицкий Ю. Б. Эпиграф. *Поэтика: Словарь актуальных терминов и понятий* / гл. науч. ред. Н. Д. Тамарченко. Москва : Изд-во Кулагиной, 2008. С. 306–307.
124. Павленко О. Г. «Розмикання меж...» (Авторські концепції перекладацтва другої половини ХХ століття : компаративний аспект) : монографія / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ : Логос, 2015. 444 с.
125. Павлишин М. Канон та іконостас : Літературно-критичні статті. Київ : Час, 1997. 447 с.
126. Пажо Д.-А. Від культурних кліше до імажинарного. *Літературна компаративістика*. Вип. 4, ч. 2 : Імагологічний аспект сучасної компаративістики : стратегії та парадигми. Київ : Стилос, 2011. С. 396–430.
127. Панченко А. Компьютер по имени Зверь : эсхатология и конспирология в современных религиозных культурах. *Антропологический форум*. Санкт-Петербург, 2017. № 27. С. 122–141. URL: <https://anthropologie.kunstkamera.ru/files/pdf/027/panchenko2.pdf> (дата звернення: 13.03.2018).
128. Пахльовська О. Українсько-італійські літературні зв'язки XV – ХХ ст. Київ : Наукова думка, 1990. 215 с.
129. Пердью Льюис. Наследие да Винчи / пер. с англ. Федорова Ю. Москва : Эксмо, 2005. 384 с. URL: http://loveread.ec/view_global.php?id=25286 (дата звернення: 16.02.2017).
130. Плетена О. Авторефлексія Дж. Роллінса й конспірологічний роман: точки перетину. *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон, 2020. Вип. 81 . С. 47–53. URL: <https://pa.journal.kspu.edu/index.php/pa/article/view/623>
131. Плетена О. Жанровий інваріант конспірологічного роману. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Харків, 2020. Вип. 85. С. 36–42. URL: <https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/16008>

132. Плетена О. Категорія «лабіринт» у художній структурі роману Дена Брауна «Код да Вінчі». *Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 10-11 квіт. 2015 р. Львів : ГО «Наукова філологічна організація "ЛОГОС"», 2015. С. 50–53.
133. Плетена О. Конспірологічний детектив як постмодерністська жанрова форма. *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон, 2018. Вип. 74. С. 144–148. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn_2018_74_32
134. Плетена О. Конспірологічний роман як кроскультурне явище у контексті масової літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Spheres of Culture*. Lublin: Maria Curie-Sklodovska University. 2019. Vol. XVIII. P. 162–169. URL: https://www.academia.edu/45090788/Sphere_2019_V
135. Плетена О. «Культурологічний лабіринт» у романі Дена Брауна «Код да Вінчі». *Масова література: проблема інтерпретації, змісту та форми* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Миколаїв, 16-17 жовт. 2015 р., Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2015. С. 116–119.
136. Плетена О. Роман В. Єшкілева «Богиня і Консультант» в українському літературознавчому дискурсі кін. ХХ – поч. ХХІ ст. *Філологічна освіта: компетентнісна парадигма* : матеріали міжнар. наук.-практ. заочної інтернет-конф., м. Миколаїв, 15 листоп. 2019 р. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2019. С. 127–129.
137. Плетена О. Структурні параметри конспірологічного дискурсу у міжкультурній комунікації. *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон, 2018. Вип. 72(2). С. 133–136. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn_2018_72%282%29__33
138. Плетеная Е. Квестовая структура пространственно-временного лабиринта в романе Дж. Роллинса «Ключ Судного дня». *Мировая литература глазами современной молодежи* : сборник материалов междунар. студ. науч.-практ. конф., г. Магнитогорск, 25 нояб. 2016 г.

Магнитогорск: Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2016. С. 328–332.

139. Погорелова И. Ю. Категория жанра в литературоведческой парадигме. *Вестник Пятигорского государственного университета*, 2015. Вып. 2. С. 123–130. URL:

<https://www.pglu.ru/upload/iblock/111/kategoriya-zhanra-v-lit.paradigme.pdf>

(дата звернення: 09.10.2016).

140. Подлубнова Ю. Жанр и метажанр : к проблеме разграничени (Доклад на международной научной конференции «Литературные жанры: теоретические подходы в прошлом и настоящем. VII Пospelovskie чтения» Москва, МГУ им. М. В. Ломоносова. URL:

<https://www.netslova.ru/podlubnova/meta.html> (дата звернення: 11.01.2020).

141. Поліщук О. Л. Альтернативна історія в новітньому літературному процесі : дис. ... канд. філол. наук : 10.01.06. Старобільськ, 2016. 209 с.

142. Поліщук Я. Література як геокультурний проект : монографія. Київ : Академвидав, 2008. 304 с.

143. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму. Літературознавчі студії. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1998. 296 с.

144. Прохоров Ю. Е. Действительность. Текст. Дискурс. Москва : Флинта; Наука, 2004. 222 с.

145. Рив Артур Б. Безшумна пуля / Перевод и вступление Юлии Клименовой / *Не только Холмс: Детектив времен Конан Дойла (Антология викторианской детективной новеллы)*. Москва, 2009. 576 с.

URL: https://librebook.me/ne_tolko_holms__detektiv_vremen_konan_doila__antologiya_viktorianskoi_detektivnoi_novelly/vol3/20 (дата звернення: 02.04.2020).

146. Роллинс Дж. Ключ Судного дня / пер. с англ. С. Саксина. Москва : Эксмо, 2015. 640 с.

147. Роллинс Дж. Линия крови. URL: <https://www.livelib.ru/work/1002055459-liniya-krovi-dzhejms-rollins> (дата звернення: 09.04.2019)

148. Роллінс Дж. Вівтар Едему. Харків : КК «Клуб сімейного дозвілля», 2012. 382 с.
149. Роллінс Дж. Останній оракул. Харків : КК «Клуб сімейного дозвілля», 2009. 448 с.
150. Романенко О. В. Еволюція жанрових модифікацій та типологічні домінанти української масової літератури кінця ХІХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01. Київ, 2014. 40 с.
151. Романенко О. В. Жанрові модифікації історичного роману в сучасній українській масовій літературі (на матеріалі Є. Кононенко «Жертва забутого майстра» та В. Єшкілєва «Втеча майста Пінзеля»). *Вісник Запорізького національного університету*. 2012. №4. С. 163–170.
152. Романенко О. Жанрові моделі масової літератури : походження, напрями еволюції та типологія. *Вісник Львівського університету. Серія філологічна*. 2014. Вип. 60. Ч. 1. С. 315–322.
153. Романенко О. Семіосфера української масової літератури : Текст. Читач. Епоха. Київ : Якубець А. В., 2014. 364 с.
154. Руднев В. П. Словарь культуры XX века. Москва : Аграф, 1997. 384 с.
155. Савкина И. «Закодированные»: новые формулы современной массовой литературы. *Культ-товары: феномен массовой литературы в современной России* : сб. науч. ст. Санкт-Петербург : СПГУТД, 2009. С. 210–216.
156. Сендик Р. Про культурологічну теорію жанру Теорія літератури в Польщі. Друга половина ХХ–початок ХХІ ст. / упоряд. Б. Бакули; за заг. ред. В. Моренця; пер. з пол. С. Яковенка. Київ : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. С. 467–590.
157. Сінченко О. Д. Комунікативні стратегії в теорії літератури : автор, текст, читач : навчальний посібник. Київ : Логос, 2015. 170 с.
158. Слесарева Д. Поэтика конспирологического романа : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10. 01.08. Самара, 2014. 20 с.
159. Словарь мифов / пер. с англ. Ю. Бондарева. Москва : ФАИР-ПРЕСС, 2000. 432 с.

160. Солецький О. Емблематичні форми дискурсу : від міфу до постмодерну : монографія. Івано-Франківськ : «Лілея-НВ», 2018. 400 с.
161. Спиридонов Д. В. Рецептивные стратегии детективного повествования : типологический аспект. *Вестник Челябинского государственного университета*. 2012. № 20 (274). Филология. Искусствоведение. Вып. 67. С. 118–124.
162. Старостенко Т. Н. Время и пространство в романе Дэна Брауна «Код да Винчи». *Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. Сер.: Літературознавство*. 2011. Вип. 2(3). С. 143–152. URL: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz1_2011_2\(3\)__18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Nz1_2011_2(3)__18) (дата звернення: 28.11.2019).
163. Тмарченко Н. Д. Авантюрная литература. *Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий*. Москва : Издательство Кулагиной , Intrada. 2008. С. 8–9.
164. Тмарченко Н. Д. Авантюрное время. *Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий*. Москва : Издательство Кулагиной, Intrada. 2008. С. 9–10.
165. Тмарченко Н. Д. Инвариант. *Поэтика : словарь актуальных терминов и понятий*. Москва : Издательство Кулагиной , Intrada. 2008. С. 79.
166. Тмарченко Н. Д. Теория литературных родов и жанров. Эпика. Тверь : Серия «Лекции в Твери», 2001. 72 с.
167. Теория литературы : учеб. пособие для студ. филол. фак. высш. учеб. заведений: в 2 т. / под ред. Н. Д. Тмарченко. 3-е изд., стер. Москва : Издат. центр «Академия», 2008 Т. 1: Теория художественного дискурса. Теоретическая поэтика / Н. Д. Тмарченко, В. И. Тюпа, С. Н. Бройтман. 512 с.
168. Тихомирова О. В. Міфічний квест у літературній спадщині Дж. Р. Р. Толкіна : автореф. дис. ... канд. филол. наук : 10.01.04 / Київ. нац. лінгв. ун- т. Київ , 2003. 22 с.
169. Тлумачний словник сучасної української мови / уклад. І. М. Забіяка. Київ : Арій, 2007. 512 с.

170. Тодоров Ц. Введение в фантастическое / перев. с франц. Б. Нарумова. Москва : Дом интеллектуальной книги, 1999. 144 с.
171. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
172. Українець О. Малхут. Харків : Ранок – Фабула, 2017. 256 с.
173. Філоненко С. Масова література в Україні : дискурс / гендер / жанр : монографія. Донецьк : ЛАНДОН–XXI, 2011. 432 с.
174. Хлебников М. Теория заговора. Историко-философский очерк. Москва, 2014. 461 с. URL: <https://www.litmir.me/br/?b=210531> (дата звернення: 17.05.2019).
175. Цветков А. Конспирология как фэнтези. URL: http://komsomol.narod.ru/knowledge/demon_of_conspiracism.html (дата звернення: 19.08.2016).
176. Червінська О. Рецептивна поетика. Историко-методологічні та теоретичні засади : навчальний посібник. Чернівці : Рута, 2001. 56 с.
177. Чернец Л. В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). Москва : Изд-во Моск. ун-та, 1982. 192 с.
178. Чик Д. Longo sed proximus intervallo: жанрові системи української та англійської прози кінця XVIII–середини XIX ст. : монографія. Хмельницький : Цюпак, 2017. 355 с.
179. Чупринин С. Русская литература сегодня : Жизнь по понятиям. Москва : Время, 2007. 768 с. URL: <https://www.e-reading-lib.com/book.php?book=101082> (дата звернення: 29.12.2019).
180. Шевчук Д. До теорії теорії змови. *Часопис «І»*. 2009. № 54. С. 120–129.
181. Шевчук З. В. Засоби моделювання історії в постмодерній прозі : дис. ... канд. філол. наук: 10.01.06 / НАН України. Ін-т л-ри ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2006. 199 с.
182. Шеффер Ж.-М. Что такое литературный жанр? / пер. с фр. и послесл. С. Зенкина. Москва : Едиториал УРСС, 2010. 192 с.

183. Шнирельман В. Возведение моста между эсхатологией и конспирологией. *Государство, религия, церковь в России и за рубежом*. 2016. № 4 (34). С. 194–221. DOI: <https://doi.org/10.22394/2073-7203-2016-34-4-194-221> (дата звернення: 14.04.2017).
184. Штепенко О. Г. Література в дзеркалі літератури : стратегії художньої авторефлексії : монографія. Херсон : Айлант, 2017. 400 с.
185. Эко У. Открытое произведение : форма и неопределенность в современной поэтике / пер. с итал. А. Шурбелева. Санкт-Петербург : Symposium, 2006. 408 с. URL: <https://libking.ru/books/sci-/sci-linguistic/216276-eko-umberto-otkrytoe-proizvedenie.html> (дата звернення: 15.09.2019).
186. Энтин Дж. Теории заговоров и конспиративистский менталитет. *Новая и новейшая история*. Москва, 2000. № 1. URL: <http://vivovoco.astronet.ru/VV/PAPERS/ECCE/CONSP.HTM> (дата звернення: 18.07.2018).
187. Яблоков И. Теория заговора и современное историческое сознание (на примере американской исторической мысли) : дис. ... канд. ист. наук : 07.00.09 / Томский государственный университет. Томск. 225 с.
188. Яусс Х. Р. История литературы как вызов теории литературы. *Современная литературная теория. Антология*. Москва, 2004. С. 192–201.
189. Яусс Х. Р. Средневековая литература и теория жанров. *Вестник МГУ. Серия филология*. Москва, 1998. № 2. С. 98–120.
190. Abrams M. H., Harpham G. A Glossary of Literary Terms. 9th Ed. Boston : Wadsworth Cengage Learning, 2009. 393 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=KyOBPQAACAAM&dq=inauthor%3A%22M.H.%20Abrams%22&hl=ru&source=gbs_book_other_versions (дата звернення: 08.03.2018).
191. Ahr S. Genre romanesque et contrat de lecture. *Le Français aujourd'hui*. 2007/4. № 159. P. 75–81.

192. Baldick Chris. *The Concise Oxford Dictionary of Literary Terms*. Oxford, England : New York : Clarendon Press; Oxford University Press, 2001. 280 p. URL: <https://www.twirpx.com/file/430326/> (дата звернення: 08.03.2018).
193. Barkun M. A. *Culture of Conspiracy : Apocalyptic Visions in Contemporary America*. Berkeley : University of California Press, 2003. 257 p. URL: <https://book4you.org/book/734518/dc1db1> (дата звернення: 17.08.18).
194. Bawarshi A. S., Reiff M. Jo. *Genre in Literary Traditions. Genre : An Introduction in History, Theory, Research, and Pedagogy*. West Lafayette : Parlor Press. 2010. 263 p. P. 13–29.
195. Billig M. *Ideology and Opinions : Studies in Rhetorical Psychology*. London : Sage Publications, 1991. 224 p. URL: <https://book4you.org/book/371562/7/e0e6d0> (дата звернення: 14.06.2018).
196. Brooks P. *Reading for the Plot : Design and Intention in Narrative*. New York : Knopf, 1984. 363 p.
197. Brown D. *Angels & Demons*. Random House Large Print, 2003. 749 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=hZF1PwAACAAJ&dq=dan%20brown%20angels%20and%20demons&hl=ru&source=gbs_book_other_versions (дата звернення: 18.10.2019).
198. Brown D. *Inferno (Robert Langdon Book 4)*. New York : Random House, 2013. 624 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=yrRdbryIcvcC&printsec=frontcover&hl=ru&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false (дата звернення: 18.07.2019).
199. Brown D. *Origin*. New York : Knopf Doubleday Publishing Group, 2017. 480 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=Pz4YDQAAQBAJ&dq=Dan+Brown+Origin&hl=ru&source=gbs_navlinks_s (дата звернення: 02.10.2019).
200. Brown D. *The Da Vinci Code (Robert Langdon Book 2)*. New York : Random House, 2010. 592 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=ivzfRJGrdFsC&dq=the+da+vinci+code&hl=ru> (дата звернення: 18.07.2019)

201. Brown D. *The Lost Symbol* (Robert Langdon Book 3). New York : RandomHouse, 2009. 672 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=s8l5ApOH2CwC&dq=Dan+Brown+The+Lost+Symbol&hl=ru&source=gbs_navlinks_s (дата звернення: 18.07.2019).
202. Cambridge Dictionaries Online. Paranoia. URL: <https://dictionary.cambridge.org/us/dictionary/english/paranoia?q=Paranoia> (дата звернення: 15.04.2017).
203. Carol A. Newsom *Spying Out the Land : A Report from Genology Bakhtin and Genre Theory in Biblical Studies* / edited by Roland Boer. Semeia Studies, No. 63. Atlanta : Society of Biblical Literature, 2007. P. 19–30. URL: https://books.google.com.ua/books?id=PqMiN20kiFsC&dq=prototype+theory+genre&hl=ru&source=gbs_navlinks.%20%20_ (дата звернення: 14.09.2019).
204. Cawelti J. G. *Adventure, Mystery, and Romance : Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago : University of Chicago Press, 2014. 344 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=vnXRAgAAQBAJ&hl=ru&source=gbs_book_other_versions (дата звернення: 21.03.2020).
205. Cawelti J. G. *Mystery, violence and Popular culture*. Madison, Wis. : University of Wisconsin Press/Popular Press, 2004. 410 p. URL: https://books.google.tg/books/about/Mystery_Violence_and_Popular_Culture.html?hl=fr&id=oUinxW6d1e8C&utm_source=gb-gplus-shareMystery (дата звернення: 18.03.2017).
206. *Changing Conceptions of Conspiracy* / ed. by C. F. Graumann and S. Moscovici. New York : Springer-Verlag New York, 1987. 264 p.
207. Cobley P. *The American Thriller : Generic Innovation and Social Change in the 1970s*. New York : Palgrave, 2000. 252 p.
208. Cohen R. *Do Postmodern Genres Exist? Genre Theory and Historical Change: Theoretical Essays of Ralph Cohen*. University of Virginia Press, 2017. 432 p. URL: <https://books.google.com.ua/books?id=0PsmDwAAQBAJ&dq=Critics+and+theorists+who+write+about+postmodern+texts+often+refer+to> (дата звернення: 18.11.2020)

209. Cowles G. Inside the List. *The New York Times* : book review. 2015. URL: <https://www.nytimes.com/2016/01/03/books/review/inside-the-list.html> (дата звернення: 11.03.2019).
210. Crichton M. Introduction to Arthur Conan Doyle's *The Lost World*. URL: <https://www.michaelcrichton.com/introduction-arthur-conan-doyle-s-lost-world/> (дата звернення: 28.08.2019).
211. Cubitt G. T. Conspiracy Myths and Conspiracy Theories. *Journal of the Anthropological Society of Oxford*. 1989. Vol. XX, No. 1. P. 12–26.
212. Cuddon J. A. A dictionary of literary terms and literary theory. 2nd Ed. Chichester, West Sussex, UK : Wiley-Blackwell, A John Wiley & Sons, Ltd., Publication. 2013. 802 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=fL4I3V6vAFIC&hl=ru&source=gbs_book_other_versio (дата звернення: 08.03.2018).
213. Culler J. D. Structuralist poetics. *Structuralism, linguistics and the study of literature*. London : Routledge and Kegan Paul, 1975. 301 p.
214. Derrida J. The Law of Genre / *Glyph Seven : Textual Studies*. Baltimore, 1980. № 7. P. 202–229.
215. Dubrow H. Genre. New York : Methuen, 1982. 133 p.
216. Edelman M. The Symbolic Uses of Politics. Urbana, Illinois : University of Illinois Press, 1985. 232 p.
217. Evans-Pritchard E. E. Witchcraft, Oracles, and Magic among the Azande. Oxford : Clarendon Press, 1976. 265 p.
218. Fishelov D. The Birth of a genre. *European Journal of English Studies*. Vol. 3. No. 1, 1999. P. 51–63. DOI: 10.1080/13825579908574429 (дата звернення: 17.08.18)
219. Fishlov D. Genre theory and family resemblance – revisited. *Poetics*. Amsterdam, 1991. Vol. 20. P. 123–138. URL: https://www.academia.edu/17873484/Genre_theory_and_family_resemblance_revisited (дата звернення: 10.11.2020).
220. Foster G. M. Peasant Society and the Image of Limited Good. *American anthropologist*, 1965. Vol. 67. No 2. P. 293–315.

221. Fowler A. *Kinds of Literature : An Introduction to the Theory of Genres and Modes*. Cambridge : Harvard University Press, 1982. 327 p.
222. Gelder K. *Popular Fiction : The Logics and Practices of a Literary Field*. Abingdon : Routledge, 2004. 192 p.
223. Hagemester M. “The Protocols of the Elders of Zion and the Myth of a Jewish Conspiracy in Post-Soviet Russia”, in *Nationalist Myths and Modern Media : Contested identities in the Age of Globalization*. London : I. B. Tauris. Varia, 2006. P. 249–252.
224. Hamilton G., Jones B. *Encyclopedia of American Popular Fiction*. Facts on File library of American literature Literary movements. Infobase Publishing, 2009. 412 p., P. 300–301.
225. Hassan I. *The Dismemberment of Orpheus : Toward a Postmodern Literature*. Madison : The University of Wisconsin, 1982. 338 p.
226. Hernadi P. *Beyond Genre. New directions in literary classification*. Ithaca and London : Cornell University Press, 1972. 224 p.
227. Hirsch E. *Validity in Interpretation*. New Haven, London : Yale University Press, 1967. 302 p.
228. Hofstadter R. *The Paranoid Style in American Politics and Other Essays*, Cambridge, Massachusetts : Harvard University Press, 1996. 345 p. URL: <https://b-ok.cc/book/689640/63d400> (дата звернення: 01.10.20).
229. James Rollins’ official website. URL: <https://jamesrollins.com/> (дата звернення: 11.03.2019).
230. Jauss H. R. *The Theory of Reception : A Retrospective of its Unrecognized Prehistory. Literary Theory Today* / ed. by Peter Collier and Helga Geyer-Ryan. Cambridge, 1990. P. 53–72.
231. Lavocat F. *Le comparatisme comme herméneutique de la défamiliarisation. VOX-Poetica*, 2012. URL : www.vox-poetica.org/t/articles/lavocat2012.html (дата звернення: 14.05.2018).
232. Lucy N. Introduction (On The Way to Genre). *Postmodern. Literary Theory : An Anthology* / ed. by N. Lucy. Wiley, 2000, p. 468 URL:

- https://books.google.com.ua/books?id=0E60QgAACAAJ&hl=ru&source=gbs_book_other_versions (дата звернення: 08.03.2018).
233. Mendelson E. *Encyclopedic Narrative : From Dante to Pynchon / MLN*. 1976. No. 91. P. 1267–1275. URL: <http://www.columbia.edu/~em36/EncyclopedicNarrative.pdf> (дата звернення: 30.03.2016).
234. Müller-Zettelman E. “A Frenzied Oscillation” Auto-Reflexivity in the Lyric / edited by Eva Müller-Zettelman and Margarete Rubik / *Theory into Poetry : New Approaches to Poetry*. Amsterdam. New York : Rodopi, 2005. P. 125–147.
235. Popper K. *The Open Society and Its Enemies*. Princeton: Princeton University Press, 1971. Vol. 2, 432 p.
236. Quinn Edward A dictionary of literary and thematic terms. 2nd Ed. New York : Facts on File, Inc. An imprint of Infobase Publishing, 2006. 474 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=UcxLpCzKZW4C&hl=ru&source=gbs_similarbooks (дата звернення: 08.03.2018).
237. Rollins J. *Black Order : A Sigma Force novel*. New York : Harper Collins, 2009. 640 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=jVQ8D_g8978C&dq=bibliogroup:%22Sigma+Force+Novels%22&hl=ru&source=gbs_navlinks_s (дата звернення: 20.06.2019).
238. Rollins J. *Map of Bones*. Hachette UK, 2008, 528 p. URL : https://books.google.com.ua/books?id=uqTj9DBBMrC&dq=rollins+Map+of+Bones&hl=ru&source=gbs_navlinks_s (дата звернення: 20.06.2019).
239. Rollins J. *The Demon Crown : A Sigma Force Novel*. New York : HarperCollins, 2017. 672 p. URL: https://books.google.com.ua/books?id=8e5rDgAAQBAJ&dq=rollins+Demon+Crown&hl=ru&source=gbs_navlinks_s (дата звернення: 20.06.2019).
240. Rollins J. *The Doomsday Key*. Harper Collins. 2010. с. 367. URL: <https://book.cc/book/1163905/b5f8e1> (дата звернення: 20.12.2020).
241. Rosmarin A. *The Power of Genre*. London; New York, 1986. 200 p.

242. Swirski P. Popular and Highbrow Literature : A Comparative View. *Comparative Literature and Comparative Cultural Studies*. West Lafayette : Purdue UP, 1999. Vol. 1. No. 1. URL:
<http://docs.lib.purdue.edu/clcweb/vol1/iss4/4>. (дата звернення: 15.02.2019).
243. The Routledge dictionary of literary terms / edited by Peter Childs and Roger Fowler. 'Based on A Dictionary of Modern Critical Terms, edited by Roger Fowler.' Routledge; 3rd edition (November 10, 2005). 253 p. URL:
https://books.google.com.ua/books?id=1bkYrdPGcqMC&dq=The%20Routledge%20dictionary%20of%20literary%20terms%C2%A0&hl=ru&source=gbs_book_other_versions (дата звернення: 08.03.2018).
244. Todorov Tz. Poetique de la prose (choix) suivi de Nouvelles recherches sur le rccit (1971, 1978). Paris : Seuil, 1980. 192 p. URL: http://www.ae-lib.org.ua/texts/todorov__poetique_de_la_prose__fr.htm (дата звернення: 01.03.2020).
245. Todorov Tz. The Typology of Detective Fiction. *Modern Criticism and Theory : A Reader* / ed. David Lodge. Harlow, UK : Longman, 2000. P. 137–144. URL: <https://qdoc.tips/w7-todorov-typology-of-detective-fiction-pdf-free.html> (дата звернення : 03.03.2020).
246. Wood G. S. Conspiracy and the Paranoid Style : Causality and Deceit in the eighteenth Century. *The William and Mary Quarterly*. Third Series. 1982, July. Vol. 39. No. 3. P. 401–441.

ДОДАТКИ

ДОДАТОК А

СПИСОК ПУБЛІКАЦІЙ ЗДОБУВАЧА ЗА ТЕМОЮ ДИСЕРТАЦІЇ

Наукові праці, в яких опубліковані основні наукові результати дисертації:

1. Плетена О. О. Структурні параметри конспірологічного дискурсу у міжкультурній комунікації. *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон, 2018. Вип. 72(2). С. 133–136.
URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn_2018_72%282%29__33
2. Плетена О. О. Конспірологічний детектив як постмодерністська жанрова форма. *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон, 2018. Вип. 74. С. 144–148. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/Pafn_2018_74_32
3. Плетена О. О. Конспірологічний роман як кроскультурне явище у контексті масової літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Spheres of Culture*. Lublin: Maria Curie-Sklodovska University, 2019. Vol. XVIII. P. 162–169. URL: https://www.academia.edu/45090788/Sphere_2019_V
4. Плетена О. О. Авторефлексія Дж. Роллінса й конспірологічний роман: точки перетину. *Південний архів. Філологічні науки*. Херсон, 2020. Вип. 81. С. 47–53. URL: <https://pa.journal.kspu.edu/index.php/pa/article/view/623>
5. Плетена О. О. Жанровий інваріант конспірологічного роману. *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна. Серія «Філологія»*. Харків, 2020. Вип. 85. С. 36–42.
URL: <https://periodicals.karazin.ua/philology/article/view/16008>

Наукові праці, які засвідчують апробацію матеріалів дисертації:

6. Плетена О. О. Категорія «лабіринт» у художній структурі роману Дена Брауна «Код да Вінчі». *Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури* :

матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Львів, 10-11 квіт. 2015 р. Львів : ГО «Наукова філологічна організація "ЛОГОС"», 2015. С. 50–53.

7. Плетена О. О. «Культурологічний лабіринт» у романі Дена Брауна «Код да Вінчі». *Масова література: проблема інтерпретації, змісту та форми* : матеріали міжнар. наук.-практ. конф., м. Миколаїв, 16-17 жовт. 2015 р., Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2015. С. 116–119.

8. Плетеная Е. А. Квестовая структура пространственно-временного лабиринта в романе Дж. Роллинса «Ключ Судного дня». *Мировая литература глазами современной молодежи* : сборник материалов междунар. студ. науч.-практ. конф., г. Магнитогорск, 25 нояб. 2016 г. Магнитогорск : Изд-во Магнитогорск. гос. техн. ун-та им. Г. И. Носова, 2016. С. 328–332.

9. Плетена О. О. Роман В. Єшкілева «Богиня і Консультант» в українському літературознавчому дискурсі кін. ХХ – поч. ХХІ ст. *Філологічна освіта: компетентнісна парадигма* : матеріали міжнар. наук.-практ. заочної інтернет-конф., м. Миколаїв, 15 листоп. 2019 р. Миколаїв : МНУ імені В. О. Сухомлинського, 2019. С. 127–129.

ВІДОМОСТІ ПРО АПРОБАЦІЮ РЕЗУЛЬТАТІВ ДИСЕРТАЦІЇ

1. Міжнародна науково-практична конференція «Сучасні наукові дослідження представників філологічних наук та їхній вплив на розвиток мови та літератури»: Львів, 10-11 квітня 2015 року (заочна участь).

2. Міжнародна науково-практична конференція «Масова література: проблема інтерпретації, змісту та форми»: Миколаїв, Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського, 16-17 жовтня 2015 року (очна участь).

3. Міжнародна наукова конференція «Міф у художній свідомості та культурі ХХ ст.», присвячена пам'яті проф. О. Мішукова: Херсон, Херсонський державний університет, 13–14 жовтня 2017 року (очна участь).
4. Міжнародна наукова конференція «Аналіз та інтерпретація художнього тексту: проблеми, стратегії, досліді»: Київ, Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова, 26–27 квітня 2018 року (очна участь).
5. Міжнародна науково-практична заочна інтернет-конференція «Філологічна освіта: компетентнісна парадигма»: Миколаїв, Миколаївський національний університет імені В. О. Сухомлинського, 15 листопада 2019 року (заочна участь).
6. Міжнародна наукова конференція «Історія та теорія літератури в сучасній філологічній епістемі (до 100-річчя з дня народження проф. М. Г. Зельдовича): Харків, Харківський національний університет імені В. Н. Каразіна, 25 жовтня 2019 року (заочна участь).

Щорічні звітні наукові конференції викладачів, докторантів, аспірантів Херсонського державного університету за 2017–2020 роки.

Фаховий семінар з рекомендацією дисертації до захисту, проведений на розширеному засіданні кафедри світової літератури і порівняльного літературознавства ДВНЗ «Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника» (м. Івано-Франківськ, 17 лютого 2021 р.).